

В.Э. ВАЦУРО
ЗЕЛЕНСКИ
КОММЕНТАТОРА

ББК 83.3Р1

В-22

Книга издана при финансовом содействии
международного фонда
«Культурная инициатива»

ISBN 5-7331-0007-9

© В. Э. Вацуро, 1994

© Гуманитарное агентство
«Академический проект»,
1994

© С. К. Русаков, оформление,
1994

ВМЕСТО ПРЕДИСЛОВИЯ

Книга, которую держит в руках читатель, не вполне обычна по теме, жанру и названию, и потому требует некоторых предварительных пояснений.

Она возникла из повседневной филологической работы. Как у всякого историка литературы, по роду своей профессии занимающегося чтением, изданием и толкованием старых текстов, у автора за долгие годы накопились десятки наблюдений и разысканий, поясняющих, комментирующих темные, неясные или ошибочно объясненные места. Такие разыскания обычно становятся достоянием специалистов; между тем они вполне доступны и могут быть интересны гораздо более широкому кругу читателей и любителей классической литературы. В расхожей чеховской формуле «важен не Шекспир, а примечания к нему» ирония, право, напрасна: без «примечаний» неискушенный читатель вряд ли что-нибудь поймет и в самом Шекспире, — или, что еще хуже, поймет совершенно превратно, о чем не будет даже догадываться. Это относится и к произведениям русской классики, созданным в относительно близкое к нам время: сто — двести лет назад. Чтобы понимать их правильно, то есть в соответствии с замыслом их автора, нужна историческая ориентация, знание «правил игры». Читая,

например, пушкинское послание, мы не обойдемся без сведений о его адресате, порой очень подробных: без них мы не сможем уловить поэтическую мысль стихотворения. Смысл эпиграммы пропадет для нас полностью, если не реконструировать встающую за ней целостную картину литературных и личных отношений. Даже самый образный строй поэтического текста может оказаться чуждым и непонятым современному читателю, если он не примет во внимание, например, условности поэтического языка Жуковского, Батюшкова, да и самого Пушкина.

Здесь и приходит на помощь толкование, комментарий.

Он ставит своей целью возможно более точное и углубленное понимание старинного текста в его многообразных связях и отношениях. Подобно археологу, историк литературы должен осторожно и кропотливо раскапывать целый культурный слой, сохраняя то, что оставила ему история, и не привнося в него чуждых ему элементов. Он должен «следовать за мыслями великого человека», что, согласно Пушкину, «есть наука самая занимательная», — и вправе пригласить всех желающих разделить с ним труды и радости этого предприятия, снабдив их предварительно нужными сведениями и исследовательским инструментом. Тогда ему и его спутникам будут открываться заново уже, казалось бы, хорошо знакомые произведения. Художественный текст любой эпохи — особый мир, живущий по своим законам, которые с течением времени сменяются другими и становятся «непонятными». Нет ничего ошибочнее и наивнее столь часто встречающихся попыток найти здесь намеренную «загадку», «тайну», «шифр». Загадки в старинных текстах встречаются нас на каждом шагу, — но они созданы не писателем, а временем. Нужно лишь правильно поставить вопрос, чтобы получить от самой истории правильный ответ — и в этом задача и искусство комментатора.

«Примечания» — это объяснение не столько незнакомых слов, сколько незнакомых мыслей и образов, пришедших из исторических глубин. Это попытка восстановить по крупницам духовный мир прошлого, запечатленный в литературе, его отноше-

ния и связи, союзы и полемики, судьбы человеческие и судьбы идей.

Такие «примечания» автор книги и положил в основу предлагаемых далее рассказов. Некоторые из них влекут за собою обширное повествование, по неизбежности затрагивающее общие проблемы творчества и мировоззрения художника; другие касаются частностей: одного эпизода, имени, даже слова в поэтическом тексте. Таковы пределы жанра комментария. Тема книги — пушкинская эпоха, первая треть девятнадцатого века, — преимущественная область занятий автора.

В книге читатель встретит довольно большой круг знакомых ему имен: Пушкин, Карамзин, Батюшков, Дельвиг, Баратынский, Тютчев, Денис Давыдов, Лермонтов, Гоголь... Но это отнюдь не связанная история литературы пушкинского времени. Как уже сказано, все вошедшие в книгу этюды — результат собственных разысканий автора; связанная же история создается трудами многих и предполагает прослеживание магистральной линии культуры, что далеко превосходит возможности комментария. Но на некоторые общие выводы хотелось бы обратить внимание читателя.

Один из них — доминанта Пушкина и пушкинского творчества в литературе его эпохи.

Другой — зависимость Пушкина от пушкинской эпохи.

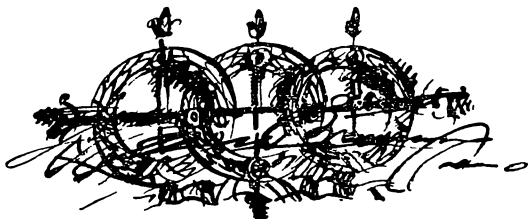
Культура коллективна по самому своему существу, и каждая культурная эпоха — непрерывный процесс взаимодействия творческих усилий ее больших и малых деятелей, процесс миграции идей, поэтических тем и образов, заимствований и переосмыслений, усвоения и отторжения. Это многоголосие — форма и норма ее существования. Творчество гения вырастает на таком полифоническом субстрате; оно усваивает себе, интегрирует, преобразует «чужие» идеи и образы, иногда отмеченные индивидуальной печатью, а иногда «ничьи», ставшие уже частью общего культурного достояния. Судьба таких идей и таких образов заслуживает особого внимания, ибо приоткрывает нам законы культурной экологии, — и потому, например, установление реминисценций и даже цитат из чужих стихов у Пушкина и Лермонтова (а этому посвя-

щены некоторые из печатаемых в книге заметок) — вовсе не бесплодное занятие. Цитата, реминисценция может функционировать в тексте как «чужое слово» и менять в нем акценты, может дать нам материал для наблюдений над технологией поэтической работы, — наконец, она наглядно показывает нам связи великого поэта с традицией и плотность поэтической среды, из которой он вырос.

На этом мы можем закончить наши предварительные замечания. Все этюды, собранные в этой книге, ранее были напечатаны. Многие из небольших заметок печатались в журнале «Русская речь» и вошли в книгу почти без изменений. Автор с признательностью должен упомянуть здесь редактора отдела «Язык художественной литературы» «Русской речи» Ю. И. Семикоза, в общении с которым устанавливался их жанр и которому принадлежит мысль собрать их в отдельную книгу. Другие статьи, публиковавшиеся ранее в специальных изданиях, потребовали переработки и дополнений с учетом фактов и исследований, появившихся уже после их выхода; они были освобождены от сугубо специальных экскурсов и терминологии и переадресованы более широкой аудитории.

Автор искренне признателен также фонду «Культурная инициатива», предоставившему средства для издания настоящих «Записок...».

ПУШКИН



«Пророк»

Среди пушкинских стихов, знакомых нам с детства, есть несколько таких, которые принято называть «хрестоматийными». К их числу относится и стихотворение «Пророк». О нем существует большая исследовательская литература: изучают его уже более ста лет¹. О нем говорят на школьных уроках, его заучивают наизусть, на его текст исполняют знаменитый романс Римского-Корсакова. Оно кажется доступным и легким для понимания.

Между тем, легкость эта обманчива. Если мы прочтем его строка за строкой, обращая внимание на обычно ускользающие «мелочи», мы убедимся в том, что «Пророк» — стихотворение чрезвычайно трудное, что поэтическая глубина его гораздо большая, чем это кажется на первый взгляд. Образность «Пророка» раскрывается не сразу и требует от современного читателя некоторой подготовки и внимания, а художественная идея его становится более понятной, если мы свяжем «Пророка» с другими стихами Пушкина, более ранними (а иногда и более поздними), и представим себе обстановку, в которой возникло стихотворение.

Именно таким чтением и толкованием его мы и займемся, попытавшись дополнить в чем-то своих предшественников-исследователей.

Начать нам придется издалека.

За два года до написания «Пророка», в 1824 году, в михайловской ссылке, Пушкин пишет цикл стихотворений, которые называет «Подражания Корану». В руках у него в это время был русский прозаический перевод этой священной книги мусульман, сделанный русским драматургом и переводчиком М. И. Веревкин^{ым} в 1790 году. Веревкин перевел Коран слогом Библии — торжественным, книжным, несколько устаревшим и в то же время наивным и даже грубоватым. Пушкин очень ценил эту особенность библейского языка, — он считал, что в нем отразилась простота древних понятий и нравов.

Пушкин обратился к Корану по многим причинам. Сама фигура пророка Магомета, возвещающего через Коран народу волю Аллаха, была для него полна и исторического, и чисто поэтического смысла. «Подражания» писались как раз в канун декабрьского восстания. Пророк, проповедующий народу слова истины, — излюбленный образ декабристской поэзии. Поэты-декабристы обращались не к Корану, а к Библии, но искали в ней того же: негодующих слов, обличающих сильных мира, князей и земных царей, погрязших в неправде, беззаконии и пороке; пророчеств о грядущем Страшном суде и о восстановлении социальной справедливости. Все это наполнялось для них глубоко современным политическим смыслом. Когда Рылеев впервые прочел в 1825 году третье «Подражание Корану», где изображен Страшный суд, — он пришел в восторг: Пушкин с необыкновенной поэтической силой выразил его собственные мысли.

Но ни Рылеев, ни Ф. Н. Глинка, создавший целый сборник переложений псалмов и книг пророков, не обладали широтой и глубиной пушкинского поэтического мышления. Они видели в Библии материал для иносказаний и лишь облекали в библейские формы современную гражданскую поэзию. К середине 1820-х годов Пушкин сумел увидеть в древних священных книгах — Библии и Коране — нечто большее: памятник мыслей, чувств и исторического быта людей иной эпохи и иной культуры. Коран говорил ему своим языком о своих понятиях, и в «Подражаниях Корану» Пушкин сделал попытку их воспроизвести. Его пятое «Подражание» начинается словами:

Земля недвижна; неба своды,
Творец, поддержаны тобой,
Да не падут на сушь и воды
И не подавят нас собой.

Это — космогония древнего человека, и Пушкин счел нужным сделать к этим строчкам примечание: «Плохая физика; но зато какая смелая поэзия!». «Смелая поэзия», как и «плохая физика» принадлежали другому веку и другой культуре — Пушкин передавал в своих «Подражаниях» самый строй ее понятий.

В этом заключалось целое открытие, которым он воспользовался и в «Пророке».

Но «Пророк» был написан не в 1824 году, а двумя годами позже. За эти годы, проведенные в михайловской ссылке, поэт успел пережить и восстание декабристов, и разгром его, и каторгу, и казнь своих товарищей. «Пророк» создается под впечатлением этих событий. Он пишется незадолго до 8 сентября 1826 года, когда Пушкина привозят с фельдъегерем в Москву к новому императору. Есть сведения, что написанное к тому времени стихотворение имело другой вид, но ранней его редакции мы не знаем. Автограф «Пророка» не сохранился, и нам известен только тот его текст, который сам Пушкин напечатал в 1828 году. Этот текст нам и предстоит теперь прочитать.

2

Еще в XIX веке исследователи Пушкина пытались ответить на вопрос: каков непосредственный источник «Пророка»? Было очевидно, что он связан и с пушкинскими «Подражаниями Корану», и с библейскими книгами пророков. В «Книге Исайи» отыскивали сцену, где Исайя рассказал о своем видении: он стоял перед престолом Бога, вокруг которого находились серафимы о шести крыльях; один из них взял клещами горящий уголь и прикоснулся к устам пророка, очистив их огнем от скверны. После этого Бог посылает Исайю к людям, и тот обличает порок и беззакония и возвещает грядущий суд. Эта «Книга Исайи» и служила постоянным источником образов и тем для гражданских поэтов декабристского времени.

Однако пушкинский «Пророк» значительно отклонился от библейского текста. В отличие от многих сво-

их современников, поэт воспользовался Библией как своего рода исходным материалом. Его пророк не походит ни на Исаяю, ни на кого иного из библейских пророков. Как и в «Подражаниях Корану», Пушкин строит самостоятельный образ — в духе источника, но с иным содержанием. Уже в первых строчках сказывается этот новый замысел:

Духовной жаждою томим,
В пустыне мрачной я влачился...

Ни один из библейских пророков не вводится в повествование таким образом.

В 1828 году, составляя план сборника своих стихотворений, Пушкин записал первую строчку в иной редакции: «Великой скорбию томим...». Она позволяет нам угадать движение его поэтической мысли. Через семь лет он создает стихотворение, начинающееся словами:

Однажды, странствуя среди долины дикой,
Внезапно был объят я скорбию великой..

Это стихотворение о страннике, так же томимом «духовной жаждой» (оно так и называется «Странник»), написанное от его имени и так же проникнутое суровыми библейскими мотивами. В «Пророке» есть уже предвестие «Странника», и самый зрительный образ приобретает широкий символический смысл.

Однако в «Страннике» картина полностью реальна; в «Пророке» дело обстоит несколько иначе. И здесь нам нужно отвлечься в сторону и заняться вопросом о сущности поэтического слова в интересующем нас стихотворении.

3

В «Пророке» Пушкин широко пользуется словами и оборотами Библии.

«Влачился», «персты», «зеницы», «отверзлись», «десница», «внял», «горний», «прозябанье»... Все эти слова книжные, устаревшие для обиходного и даже литературного языка пушкинского времени. Ими пользовалась торжественная, «высокая» поэзия. Они составляли особую сферу поэтического языка, куда они когда-то пришли из церковных книг. Церковные же книги были переведены не на русский язык, а на старославянский —

один из диалектов древнеболгарского языка, близкого, но не тождественного древнерусскому. По мере того как развивался русский литературный язык, он усваивал старославянские формы, и они оставались в языке наряду с исконно русскими, образуя пары слов, отличающихся по стилистической окраске и нередко — по значению. «Перст», «зеницы», «десница» имеют в русском языке точные синонимы: «палец», «глаза», «правая рука». Их отличает только принадлежность к «высокому», книжному стилю. Зато слово «влачить», «влачиться», например, разошлось в значении со своей русской парой — «волочить», «волочиться». Оно получило более общее, более абстрактное значение. Можно «влачить» (но не «волочить») дни, но ноги — только «волочить». Если мы сравним выражения «влачить бремя» и «волочить груз», мы сразу ощутим эту разницу, хотя первоначальный смысл слов был одинаков.

Эта смысловая разница между словом старославянским и русским была отлично известна Пушкину. И вместе с тем он знал, что первоначально старославянское, библейское слово также было конкретно и что его первичное значение постоянно брезжит, пробивается сквозь то, которое было приобретено впоследствии, за время исторического развития русского языка. Это первичное значение можно усилить, оживить, подчеркнуть, вызвав у читателя нужные ассоциации. И Пушкин с необычайной тонкостью использует эти двойные значения слов уже в первых строчках «Пророка». Что значит «духовная жажда»? Это переносное, метафорическое выражение, означающее «поиски истины». «Влачиться» может значить «вести томительное существование». «Пустыня мрачная» также может быть понята как аллегорический образ — «пустыня бытия», бесплодная жизнь. И вместе с тем «влачиться» — в первичном значении «тащиться», пустыня есть пустыня, и даже в метафоре «духовная жажда» оживает для нас первичное значение второго слова — «жажда». Две сферы поэтических представлений — более общая и более частная — как бы накладываются друг на друга, и создается поэтический образ и с прямым, и с переносным значением.

И шестикрылый серафим
На перепутье мне явился.

Это «перепутье» опять двойственно: оно означает и «перекресток путей», и положение человека, колеблю-

щегося в выборе пути, заблудившегося. Самый образ шестикрылого серафима является перед нами как бы на грани реальности и аллегории; его зыбкость, бесплотность словно подчеркивается строчками:

Перстами легкими как сон
Мои зениц коснулся он...

Но далее следует совершенно конкретное:

Отверзлись вещие зеницы,
Как у испуганной орлицы.

Правда, первая строчка — тоже метафора. У странника не просто «отверзлись зеницы» — «открылись глаза» (они и не были закрыты), а открылись глаза на что-то, на мир, которого он раньше не видел. Отсюда эпитет «вещие» — мудрые.

И вместе с тем сравнение «как у испуганной орлицы» оживляет в метафоре ее конкретную, чувственную основу. В эпитете «испуганная» — внешние, зрительные признаки: это действительно глаза широко открытые, настороженные, напряженно всматривающиеся, полные страха от внезапно совершившегося изменения и неожиданно открывшегося мира — преображенного и незнакомого. Глаз орла — символ зоркости. «Испуганный орел» был бы образом сниженным, почти комическим, — и Пушкин заменяет «орла» «орлицей».

Мы говорим: Пушкин заменяет — потому, что ему принадлежит весь художественный замысел. И вместе с тем речь идет не от его лица. Нам нужно вспомнить теперь, что повествование ведется от лица Пророка, и именно ему вложено в уста это сравнение. Но как и почему оно могло появиться? Ведь Пророк не рассуждает, а рассказывает, сравнивает неизвестное с известным, объясняет непонятное через понятное. Откуда известно ему выражение глаз «испуганной орлицы»?

Можно было бы предположить, что знание это — есть то сверхъестественное знание, которым Пророк уже наделен к моменту рассказа. Однако вряд ли это так: уж слишком эпичен, наивен и бесхитроушен этот рассказ. И «испуганная орлица» вполне ему соответствует. Пророк — человек не европейского и не современного жизненного опыта. Это древний человек, живущий среди природы, охотник и «стихийный натуралист». Именно так, изнутри создается его образ — как двумя

годами ранее Пушкин делал в «Подражаниях Корану». И далее:

Моих ушей коснулся он,
И их наполнил шум и звон:
И внял я неба содроганье,
И горний ангелов полет,
И гад морских подводный ход,
И дольней лозы прозябанье.

Здесь — нарисованная с поразительным мастерством картина мира как он представляется наивному, первобытному сознанию. В этом мире нет сверхъестественного, ангелы в нем — такая же реальность, как птицы, они населяют небо. В воде обитают морские «чудовища», на земле растет лоза. Пушкин создает своего Пророка по образцу библейских, но в этих последних он, кажется, впервые в русской литературе обнаруживает поражающую черту: они бесчестны и наивны, они рассказывают свои видения с подкупающим простодушием. Так Исая описывает шестикрылых серафимов, которые двумя крыльями покрывают лицо, двумя ногами, а двумя летают. И пушкинский Пророк с легким изумлением повествует о том, какой «шум и звон» услышал он от содрогания неба, — но ни малейших следов удивления не обнаруживает он, встретив на перепутье шестикрылого серафима. Чудо — это повседневность, реальность; чтобы встретиться с ним, нужны лишь очень обостренные зрение и слух.

Слух здесь имеет особое значение. Мир раскрывается перед Пророком не в красках, а в звуках. Полет ангелов, прорастание лозы, звон «содрогающегося» небесного свода — а для него, как и для Магомета в «Подражаниях Корану», небо — твердый купол, покрывающий неподвижную землю, — все это он не видит, а слышит. Это не случайно. Звуки природы — это ее язык, и во многих стихах пушкинского времени мы можем найти это поэтическое представление о голосах природы. Они таинственны, и для понимания их нужна сверхчеловеческая мудрость. «Внял я неба содроганье...». «Внял» означает «услышал», но вместе с тем и «усвоил», «понял». Итак, второй дар серафима — больше первого, он ставит Пророка на более высокую ступень мудрости. В стихотворении происходит нарастание энергии, создается «возрастающая градация».

Третий дар еще более драгоценен — он превращает мудреца в пророка. Мудрецу достаточно созерцания и

понимания, пророку нужна вдохновенная речь. Но третий дар — дар прорицания — мучителен:

И он к устам моим приник,
И вырвал грешный мой язык,
И празднословный и лукавый,
И жало мудрыя змеи
В уста замершие мои
Вложил десницею кровавой

Итак, прикосновение серафима тоже ужесточается по принципу возрастающей градации. Первое было легко, как сон, второе ощутимо, третье жестоко. В стихотворении появляется тема страдания.

И он мне грудь рассек мечом,
И сердце трепетное вынул,
И угль, пылающий огнем,
Во грудь отверстую водвинул.

Это — апогей мучения Пророка. Поэтическая тема страдания зиждется на точных, конкретно-чувственных зрительных деталях. «Кровавая десница» серафима — это уже не бесплотная рука с «легкими, как сон», перстами. Замершие уста — лишённые языка, речи и бездвиженные жестокой болью. Трепетное сердце — трепещущее, еще живое; отверстая грудь — разрубленная мечом... Картина, если представить ее зрительно, будет почти отталкивающей.

Но Пушкину нигде не изменяет его безошибочный художественный вкус. Он все время сохраняет дистанцию между словесным описанием и зрительным представлением, не допуская, чтобы картина сделалась прямо изобразительной. И здесь он пользуется той самой абстрактностью и многозначностью «высокого» старославянского слова, о которой у нас уже шла речь. «Трепетное сердце» — это не столько трепещущая живая плоть, сколько «пугливое» сердце (как в сочетании «трепетная лань»). И «отверстая грудь» (открытая в глубину) не вызывает прямого зрительного представления о ране — оно как бы подсказано, дано косвенно, намеком. Слова играют своими скрытыми, вторичными значениями, оттенками смысла — то более общими, то более конкретными. Они подчеркиваются или приглушаются, они окрашивают собою соседние слова и строки, давая простор воображению читателя и в то же время ставя ему границы. Их совокупность — целая сеть **свя-**

занных между собою поэтических значений, то, что мы называем «поэтическим контекстом». Он дает всему стихотворению обобщенный, широкий смысл.

4

Чтобы смысл этот проявился для нас окончательно, нам недостаточно, однако, внимательного чтения слов и строк: нам нужно представить себе все движение поэтической мысли стихотворения, его, как говорят, «литерический сюжет». Мы видели, что тема «мудрости» Пророка сменилась в стихотворении темой «мученичества» и что мученичество связано с обретением пророческого дара. Мысль эта принадлежит самому Пушкину, ее нет в библейских книгах пророков. Мы заметили и то, что напряжение в стихотворении все время растет. Когда серафим заменяет человеческое сердце Пророка пламенеющим углем — символом вечного горения, — напряжение достигает высшей точки. Но эта высшая точка означает смерть.

Как труп в пустыне я лежал...

Теперь воскресить Пророка может только воля Божества.

И Бога глас ко мне воззвал:
«Восстань, пророк...»

Так впервые появляется слово, давшее название всему стихотворению. На нем лежит особое смысловое ударение. Герой встает уже обновленным; он прошел через человеческие муки и человеческую смерть, он *перерожден* в прямом смысле этого слова — перерожден в Пророка.

...и виждь, и внемли,
Исполнишь волею моею,
И, обходя моря и земли,
Глаголом жги сердца людей.

В этом заклинании как бы сведены воедино поэтические темы стихотворения. В глаголе «виждь» — напоминание о даре «вещего» зрения; «внемли» — слушай — об умении слышать голос мира; «глагол» (слово) Пророка исполнен змеиной мудрости («жалю змеи»): наконец, он может «жечь сердца людей», ибо у него самого горящий уголь вместо сердца. Теперь он провозвестник высших истин и высшей справедливости.

О чем именно он говорит — мы так и не узнаем. Может показаться странным, но стихотворение о пророке обрывается как раз в тот момент, когда герой его становится Пророком.

В этом была смелость и оригинальность замысла. «Пророк» написан не о пророке, а о том, как суровый, патриархальный, бесхитростный, но взыскующий истины житель пустыни совершал свой мученический путь, завоевывая право нести людям волю Божества. Это стихи не о божественном, а о человеческом.

Как мы уже говорили, они были написаны через считанные месяцы после казни декабристов. Современники передавали, что «Пророк» входил в цикл стихов, посвященных казненным, что первоначально он выглядел иначе и что Пушкин захватил с собой из Михайловского в Москву листок с текстом этой ранней редакции, чтобы вручить его новому царю, если разговор с ним окончится для него неблагоприятно.

Мы не знаем этого раннего текста, и самые рассказы настолько глухи и отрывочны, что сейчас трудно проверить их до конца. Несомненно, однако, что за ними стояли какие-то реальные факты. Но уже и сам текст — измененный и более поздний — сказал нам многое. Его суровый и трагический колорит, его идея — что право глаголом жечь сердца людей достигается только через смертное страдание, — все это прямо связано с общественными настроениями, пробужденными жертвенной гибелью первых русских революционеров. А совершенство художественного воплощения придает ему ту мощь поэтического воздействия, которая делает его одной из вершин русской классической лирики.

Впервые: Аврора. 1980. № 8.

¹ См., напр.: Черняев Н. И. «Пророк» Пушкина в связи с его же «Подражаниями Корану». М., 1898; Сумцов Н. Ф. Исследования о поэзии Пушкина//Харьковский университетский сборник в память А. С. Пушкина. Харьков, 1900. С. 5—28; Лернер Н. О. «Пророк»//Пушкин/Под ред. С. А. Венгерова//СПб., 1900. Т. IV. С. I—VII; Брюсов В. Мой Пушкин. М., Л., 1929. С. 279—297; Фридман Н. В. Образ поэта-пророка в лирике Пушкина//Ученые записки МГУ. Вып. 118. М., 1946. Труды кафедры русской литературы. Кн. 2. С. 83—107; Благой Д. Д. Творческий путь Пушкина: 1813—1826. М.; Л., 1950. С. 533—542; Слонимский А. Мастерство Пушкина. М., 1959. С. 143—145; Степанов Н. Л. Лирика Пушкина. 2-е изд. М., 1974. С. 310—324; Бонди С. О Пушкине. М., 1978. С. 145—152; Мальчукова Т. Г. Память поэзии. Петрозаводск, 1985. С. 38—64; Непомнящий В. Пророк//Новый мир. 1987. № 1. С. 132—152.

Поэтический манифест Пушкина

У зрелого Пушкина есть стихотворение, не опубликованное при жизни, которое сразу же по своем появлении в печати привлекло особое внимание современников и породило легенду. Это стихотворение «С Гомером долго ты беседовал один...», известное теперь под редакторским заглавием «<Гнедичу>» и впервые напечатанное Жуковским в девятом томе посмертного собрания сочинений Пушкина в 1841 году, где оно было озаглавлено «К Н**».

Через два года, в третьей статье «Сочинения Александра Пушкина» (1843) В. Г. Белинский процитировал это стихотворение как доказательство высокого уважения Пушкина к труду Гнедича, отдавшего двадцать лет жизни переводу «Илиады», — а в пятой статье цикла прямо назвал его «К Гнедичу», говоря об адресате как о чем-то общеизвестном¹. Поэтому полной неожиданностью оказалось толкование этих стихов в статье Гоголя «О лиризме наших поэтов», вошедшей в «Выбранные места из переписки с друзьями» (1847). Гоголь свидетельствовал, что они обращены к Николаю I.

Указание Гоголя, сделанное как бы мимоходом (подробный рассказ о стихотворении был исключен цензурой из печатного текста), вызвало недоумение друзей Гоголя и первых его читателей. С. П. Шевырев, хорошо знавший и Пушкина, и Гоголя, пытался выяснить, на чем Гоголь основал свое попутное замечание.

Для Шевырева было несомненным, что стихи обращены к Гнедичу; он писал Плетневу о странном и «даже неприличном» толковании Гоголя и то же самое повторил в письме к самому Гоголю от 30 января 1847 года: «Как мог ты сделать ошибку, нашед в послании Пушкина к Гнедичу совершенно иной смысл, смысл неприличный даже? Не знаю, как Плетнев не поправил тебя». Гоголь тем не менее настаивал на своей версии. Он прислал Шевыреву вычеркнутый цензурой фрагмент статьи, где было рассказано, что однажды император, зачитавшись «Илиадой», с опозданием явился на бал в Аничковом дворце, и что Пушкин, пораженный, написал на этот случай свою «величественную оду». «Слух о том, что это стихотворение Гнедичу, распустил я, с моих слов повторили это „Отечественные записки“»².

Вся эта история так и осталась не проясненной до конца. Не поддаются проверке слова Гоголя, что именно он был источником осведомленности Белинского. Непонятно, почему он «распустил слух», который сам же считал ложным. Неясно даже, был ли фрагмент о «величественной оде» в подлинном письме Гоголя Жуковскому, не дошедшем до нас, — или же статья «О лиризме русских поэтов» была лишь стилизована под письмо, и Жуковский мог познакомиться с нею только в печати³. Как бы то ни было, мы знаем, что рассказ о происхождении пушкинского послания — отнюдь не единственная «легенда о Пушкине», содержащаяся в «Выбранных местах...». Пушкин в них — не столько реальное лицо, сколько символ, воплощение национальных поэтических и шире — духовных начал, и появляется он только тогда и там, где это нужно Гоголю для подтверждения высказываемых им, Гоголем, духовных истин. Вся книга Гоголя — философская, пророческая, провиденциальная в глазах ее автора, — построена по закону романтического гиперболизма, — и то, что говорит в ней Пушкин — «апофегмы», «тексты» с почти сакральным смыслом. Разговоры Пушкина, даже подлинные, слышанные самим Гоголем, отрываются от речевой ситуации, теряют контекст, мифологизируются. Творческая фантазия гениального писателя порождает новые контексты; одновременные впечатления и воспоминания складываются в целостные картины, подчиненные некоей общей идее, не пушкинской, но гоголевской; они приобретают форму конкретного, чувственного эпизода. Так произошло с пушкинским замечанием о Державине: «слова поэта суть уже дела его», — Гоголь толковал его как утверждение Пушкиным проповеднической миссии слова. И Жуковский, и Плетнев включились в обсуждение их сокровенного смысла; один лишь Вяземский задался вопросом, в какой связи и когда они были сказаны, — но поздно: реальный контекст их был утерян уже безвозвратно. Так было, вероятно, и со знаменитыми гоголевскими свидетельствами о «пушкинском» происхождении сюжетов «Ревизора» и «Мертвых душ»: они явились как знак почти мистической творческой преемственности, завещания гения, идеи унаследованной от Пушкина великой миссии...

История стихотворения «С Гомером долго ты беседовал один...» была самым ярким проявлением творимой легенды. Гоголь, конечно, ничего не знал и не мог

знать о нем при жизни Пушкина; даже в самом близком своем окружении поэт, насколько нам известно, не рассказывал о замыслах лирических стихов, не получивших завершения, и тем более не читал их набросков, — но Гоголь слышал какие-то беседы Пушкина о значении монархической власти в русском обществе и о роли полномочного монарха, — и связал с ними стихи, впервые прочитанные им в 1841 году, — связал, не заботясь о несообразностях и противоречиях своего толкования⁴. Его убеждение поддерживалось еще и тем, что в посмертном издании стихи были напечатаны без последних двух строф, зачеркнутых в автографе, и под заглавием «К Н**», что при желании можно было бы расшифровать как «К Николаю I».

Еще в начале нашего века вопрос об адресате этих стихов был предметом дискуссий, и с ним тесно был связан другой вопрос — о времени их написания. Они датировались без каких-либо обоснований 1834 годом, что как будто свидетельствовало против их адресации Гнедичу, скончавшемуся в 1833 году.

Многие из этих недоумений отпали в 1920-е годы, когда обнаружили черновые автографы стихотворения⁵. Адресат — Гнедич — устанавливался по ним с совершенной несомненностью; упоминание же в них «Салтана» позволяло связать послание с письмом Гнедича Пушкину от 23 апреля 1832 года, где стареющий поэт выражал свои восторги по поводу «Сказки о царе Салтане», появившейся в третьей части «Стихотворений Александра Пушкина». Письмо заключало в себе стихотворное обращение: «По прочтении сказки про царя Салтана и проч.». Гнедич называл Пушкина певцом, «постигнувшим таинства Русского духа и мира», и потому не нуждающимся в сравнениях с Шекспиром и Гете; он певец «несравненный», не Байрон, не Шекспир, но «наш Баян»⁶. Искреннее удовольствие, звучащее в этих, впрочем, довольно неискusstных стихах, должно было тронуть Пушкина: можно было предвидеть, что сказка найдет не так уж много ценителей, как впоследствии и случилось.

Естественно было заключить, что Пушкин решил ответить стихами именно на это письмо, и начал набрасывать свое послание сразу после 23 апреля.

В академическом собрании сочинений Пушкина так оно и датируется: «23 апреля — начало мая 1832 г.». Это означает, что Пушкин начал работать над ним не

ранее 23 апреля и прервал свою работу не позднее начала мая.

Начальная дата не вызывает сомнений, но конечная вовсе не очевидна.

На черновом автографе стихотворения есть цифровые записи карандашом. Ранее считалось, что их сделал П. В. Анненков, готовивший в 1850-х годах собрание сочинений Пушкина под своей редакцией. В 1960-е годы О. С. Соловьева, составляя описание рукописей Пушкина, определила в них пушкинский почерк. Среди записей была дата: «1834». Исследовательница с основанием предположила, что Пушкин вернулся к этому автографу в 1834 году и что тогда же он переписал стихи набело: белой автограф их также записан карандашом ⁷.

Конечная дата работы, таким образом, сдвигается к 1834 году, и это очень вероятно. Дело в том, что при датировке «апрель — начало мая 1832 г.» остается совершенно неясным, почему Пушкин не окончил послания и не ответил Гнедичу на приветствие, как предполагал первоначально.

Сейчас у нас появляется возможность попытаться объяснить это, но прежде необходимо восстановить основные вехи взаимоотношений поэтов в 1832 году.

2

Ровно через месяц после апрельского письма Гнедича, 26 мая, был день рождения Пушкина, и Гнедич вновь послал ему стихотворную записку, на этот раз в гекзаметрах, где заодно поздравлял с новосельем (Пушкин переехал на новую квартиру на Фурштадской улице) и с рождением дочери Марии ⁸.

Но Пушкин не отправил ему ответного послания и на этот раз.

Третьим подарком Гнедича в 1832 году была книга — «Стихотворения Николая Гнедича», где были собраны плоды тридцатилетней поэтической работы (конечно, без «Илиады»). Книга сохранилась в библиотеке Пушкина. На ней надпись: «Александру Сергеевичу Пушкину от Гнедича».

Гнедич рассматривал свой сборник как своеобразный итог всей своей литературной деятельности. По примеру Батюшкова и по образцу Овидия он открыл его стихо-

творным напутствием «К моим стихам», отдавая их «под покров снисходительной Дружбы». Это предисловие содержало и автохарактеристику; дружба, как надеется поэт, узнает из самих стихов, что в груди их творца

...бьется, быть может,
Не общее сердце; что с юности нежной оно трепетало
При чувстве прекрасном, при помысле важном иль смелом,
Дрожало при имени славы и гордой свободы;
Что с юности нежной любовью к Музам пылая,
Оно сохраняло, при всех коловратностях жизни,
Сей жар, хоть не пламенный, но постоянный и чистый;
Что не было видов, что не было мзды, для которых
Душой торговал я; что бывши не раз искушаем
Могуществом гордым, из опытов вышел я чистым;
Что жертв не курив, возжигаемых идолам мира,
Ни словом одним я бессмертной души не унижил⁹.

На страницах 185—186 были напечатаны два стихотворения, посвященные памяти скончавшегося в минувшем году Дельвига: на его смерть и на погребение, а рядом с ними — известное уже нам стихотворение «А. С. Пушкину, по прочтении сказки его о царе Салтане и проч.». Теперь обращение к Пушкину перестало быть фактом частной переписки и превратилось в печатный отклик, рассчитанный на всеобщее чтение.

Теперь оно настоятельно требовало ответа.

3

У нас есть все основания считать, что стихи «<Гнедичу>» были ответом не на письмо, а на книгу. 23 апреля не есть та дата, от которой мы должны отсчитывать время их рождения. Далеко не всякое стихотворное приветствие, посланное в письме, предполагает ответное послание. Иное дело — послание обнародованное. В 1836 году Пушкин будет упрекать Языкова, что тот не ответил на послание к нему Вяземского, напечатанное в «Новоселье» 1834 года; на молчание Языкова жаловался и сам Вяземский, и Языков чувствовал себя виноватым¹⁰.

Если мы внимательно перелистаем «Стихотворения Николая Гнедича» 1832 года, то найдем несколько соприкосновений с посланием Пушкина, которые подкрепят нашу гипотезу.

«С Гомером долго ты беседовал один...». Обычно указывают, что эта строчка перекликается с «Послани-

ем к Н. И. Гнедичу» К. Ф. Рылеева, напечатанным в 1821 году в пятидесятом номере «Сына отечества»:

И на суждения завистников твоих,
На площадную брань и приговор суровый
С Гомером отвечай всегда беседой новой.

Может быть, Пушкин знал эти стихи, более не перепечатывавшиеся в его время. Вероятнее, однако, что он нашел источник своей строки в книге самого Гнедича, в послании «Иностранцам — гостям моим» (1824), где он говорит о себе:

Беседовал с Гомером и Природой,
Любил отечество, но жил в нем не рабом...

Комментаторов Пушкина несколько затрудняли строки:

То Рим его влечет, то гордый Илион,
То скалы старца Оссиана...

Оссиан был давним увлечением Гнедича. Еще в 1804 году он написал «Последнюю песнь Оссиана», а затем «Красоты Оссиана» — вариации по мотивам макферсоновских поэм. Сложнее истолковать «Рим». Эта тема не слишком интересовала Гнедича: его симпатии принадлежали Греции. Предполагается, что Пушкин мог иметь в виду старое, написанное еще в 1812 году «Подражание Горацию»¹². Маловероятно, однако, что Пушкин о нем помнил или даже знал.

Взглянув на страницы 129—131 «Стихотворений Николая Гнедича», мы, кажется, найдем объяснение пушкинским строчкам. Здесь напечатано послание «К К. Н. Батюшкову» (1807):

Над всей подлунною строною
Мечты промчимся на крылах...

Этот образ, вероятно, и был перефразирован Пушкиным:

И с дивной легкостью меж тем летает он
Вослед Бовы иль Еруслана,

Гнедич очерчивает круг исторических воспоминаний, куда его (и его адресата) должна унести мечта:

Туда, туда в тот край счастливый,
В те земли солнца полетим,
Где Рима прах красноречивый
Иль град святой, Ерусалим.

Иерусалим — отсылка к «Освобожденному Иерусалиму» Тассо. Но упоминание о Тассо Пушкин опускает, и понятно почему: оно характеризует в первую очередь литературные занятия адресата послания — Батюшкова. Он удерживает только «Рим».

«Гордый Илион» также присутствует в послании Гнедича:

Иль мой певец — Царь песнопений,
Неумирающий Омир,
Среди бесчисленных видений
Откроет нам весь древний мир.

Наконец, он говорит и о «скалах старца Оссиана»:

Иль посетим Морвен Фингалов,
Ту Сельму, дом его отцов...

Две строки Пушкина резюмируют почти все послание Гнедича, на которое они ориентированы. Пушкин не мог сделать более удачного выбора: он отсылал своего адресата к декларативному стихотворению, в котором тот сам очертил сферу своих поэтических интересов. Но в эту сферу Пушкин включил еще один поэтический предмет, о котором написал ему Гнедич в своем стихотворном приветствии. В черновиках послания Пушкин прямо назвал его: «царь Салтан». В белой редакции он заменил конкретное упоминание емким образом: «Бова и Еруслан».

«Бова», «Еруслан» — обозначение лубочной сказки, «низкой» литературы, предназначенной для «простонародья». Оно образует антитезу, противостоящую области «высокого»: классическому Риму, Гомеру, Оссиану. Но это противопоставление разрешается и снимается пушкинской концепцией Истинного Поэта. Потому оно стоит на самом сильном месте стихотворения, являясь его завершающей, пуантирующей концовкой.

Теперь нам следует прочитать стихотворение, чтобы уяснить, как эта концепция выражена в его тексте.

4

Первая строчка «С Гомером долго ты беседовал один» влечет за собою ассоциацию не только с Рылеевым, не только с Гнедичем, но прямо и непосредственно с библейским текстом.

В книге «Исход» (32, 1) рассказано, что пророк Моисей долго беседовал с Богом на Синайской горе, — на-

столько долго, что народ перестал его ждать, и тогда брат Моисея Аарон сделал золотого тельца, которому народ поклонился как Богу. Библейский миф образовал иносказательный план стихотворения и дал ему высокий стилиевой регистр, исключаяющий слишком конкретное толкование реалий. Пророк «сошел с таинственных вершин» и вынес народу «скрижали», как это было в Библии, — но беседовал он с Гомером, а не с Богом Библии. Сочетание двух культурно-исторических ассоциаций было бы неуместным и незаконным, если бы библейская оболочка стихотворения не определилась сразу же как язык иносказания.

И что ж? ты нас обрел в пустыне под шатром,
В безумстве суетного пира,
Поющих буйну песнь и скачущих кругом
От нас созданного кумира.

Иносказание облеклось в картину, полную чувственной конкретности. «В пустыне под шатром» — это столь любимая Пушкиным наивная описательная поэзия ветхозаветного текста. Но «безумство суетного пира», «скачки», «буйна песнь» и «кумир» — уже реалии, метафорически расширенные. Пир — это не только «многолюдный званый обед или ужин с богатым обильным угощением», как справедливо определяет «Словарь языка Пушкина» основное значение¹³, — но и «торжество», «упоение» в неопределенно-абстрактном смысле, как «пир молодых затей» в «Евгении Онегине» или даже «пиры злоумышленья» у Баратынского. И картина, созданная Пушкиным, дешифруется только в самых общих контурах: поэт-пророк выносит плоды своего священнодействия — многолетнего уединенного труда — толпе, погрязшей в корыстных расчетах, праздности, забывшей о сакральной природе поэзии. Так еще недавно строилась ситуация в пушкинском стихотворении «Поэт и толпа».

В послании же Гнедичу вдруг происходит нечто совсем неожиданное.

* * *

Когда Моисей услышал голос поющих, — повествует книга «Исход», — приблизился к стану и увидел тельца и пляски, «тогда он воспламенился гневом и бросил из рук своих скрижали и разбил их под горою» (32, 20), а затем обрушил кары на поклонявшихся кумиру.

Эту сцену прямо имеет в виду Пушкин, когда пишет:

В порыве гнева и печали
Ты проклял ли, пророк, бессмысленных детей,
Разбил ли ты свои скрижали?
О, ты не проклял нас...

«Прямой поэт» не просто сопоставлен с ветхозаветным пророком — он ему противопоставлен. И самая проблема «поэт и толпа» предстает иначе, чем четырьмя годами ранее, в одноименном стихотворении.

В «Поэте и толпе» «чернь» готова признать за собой пороки малодушия, коварства, злобы и ждет от Поэта поучений и исправления, — но поэт гордо отделяет себя от нее во имя свободы своего творчества; его дело не наставлять заблудших, а следовать голосу своего вдохновения:

Подите прочь — какое дело
Поэту мирному до вас!

В послании к Гнедичу лирический субъект словно начинает говорить голосом «толпы», и «прямой поэт» прислушивается к нему — не потому, что он готов стать на позиции дидактизма, а потому, что истинная свобода творчества не знает никаких запретов, в том числе и запрета на «житейские волнения». Ограничив себя сферой «высокого», «звуками сладкими и молитвами», подлинный поэт как раз и ставит пределы своей творческой независимости, которую столь ревностно оберегает¹⁴. Мысль стихотворения 1828 года не отменяется, но уточняется; атрибутом «прямого поэта» становится, употребляя выражение Достоевского, «всемирная отзывчивость», провозглашенная в 1831 году в стихотворении «Эхо»:

Ты внемлешь грохоту громов
И гласу бури и валов,
И крику сельских пастухов
Ты шлешь ответ;
Тебе ж нет отзыва... Таков
И ты, поэт!

Как «глас бури и валов» и «крик сельских петухов» равно могут стать предметом поэтического отклика, так и «низкие» «Бова и Еруслан» могут быть предпочтены «пышным играм Мельпомены». Здесь была целая поэтическая программа, развернутая и в «Домике в Колмне», и в «Езерском», и в «Египетских ночах».

Мы сказали, что лирический субъект стихотворения «<Гнедичу>» как бы воспринимает точку зрения «толпы». Это и так, и не так. Субъектный план стихотворения сложен, и в отличие от «Поэта и толпы», где роли персонажей четко разграничены и композиционно, и стилистически, он динамичен, и в нем ощущается смена «точек зрения» и стилистических регистров. Первые три четверостишия, ориентированные на библейский текст, стилистически соотнесены с внеличным эпическим повествованием Библии, хотя формально-грамматически поданы от лица «толпы». Но «высокий» стилиевой регистр повествования не свойствен поклонникам рукотворного кумира, «поощим буйну песнь». Контраст обнажает условно-иносказательный характер рассказа: в местоимении «мы» явно проступает неопределенно-личный оттенок, а формула «бессмысленные дети» приближается к несобственной прямой речи уже от имени «пророка».

Условно-библейский колорит исчезает в четвертой и последующих строфах: он растворяется в стилиевой амальгаме, сохраняющей оттенок архаической торжественности и некоторой абстрактности, — и этот плавный переход позволяет поэту свободно ввести в текст не только понятия, но и исторические образы и мифологические перифразы, прямо противоречащие библейским реалиям, — как «игры Мельпомены», «Оссиан», «Илион», «Бова». Вторая часть подчеркивает притчевый характер первой: в ней говорит не библейская толпа, а человек пушкинского социального и культурного сознания.

Это особенность пушкинских стилизаций — они почти всегда шире, нежели только воспроизведение культурного сознания и стиля чужой эпохи.

5

Таково было послание, которым Пушкин, как мы предполагаем, намеревался приветствовать выход в свет итогового и, по-видимому, последнего сборника Гнедича. Он знал, что сорокавосемилетний поэт давно и тяжело болен; что состояние его периодически ухудшается; в самых стихах он находил постоянно обуревавшие Гнедича мысли о близкой кончине. Их связывало пятнадцатилетнее знакомство и приязнь, хотя Пушкин далеко не безусловно принимал Гнедича-литератора; но он помнил, что еще с начала двадцатых годов литератур-

ная молодежь связывала с его именем идеи независимости поэта, нравственной устойчивости и бескорыстного служения поэзии.

Эти качества, о которых сам Гнедич упоминал в своем послании «К стихам моим», обрели новую ценность в наступающую эпоху меркантилизма, в «железный век» «золотого тельца», суетных, корыстных и сиюминутных расчетов, когда высокие истины «скрижалей» являются не целью, а в лучшем случае средством. В это время особую цену приобретал пример поэта, отказавшегося от почестей и жизненных благ во имя завершения великого труда, и в мудрой терпимости своей снисшедший к человеческим слабостям, чего не сумел сделать библейский Моисей. Пушкин, конечно, идеализировал Гнедича, — но Гнедич был для него здесь знаком, символом. Пятью годами ранее он писал о «подвиге» Карамзина, «уединившегося в ученый кабинет, во время самых лестных успехов, и посвятившего целых 12 лет жизни безмолвным и неутомимым трудам»¹⁵. Эту мысль он почти буквально повторил в заметке об «Илиаде» Гнедича. «Когда писатели, избалованные минутными успехами, большею частию устремились на блестящие безделки; когда талант чуждается труда, а мода пренебрегает образцами величавой древности; когда поэзия не есть благоговейное служение, но токмо легкомысленное занятие: с чувством глубокого уважения и благодарности взираем на поэта, посвятившего гордо лучшие годы жизни исключительному труду, бескорыстным вдохновениям и совершению единого, высокого подвига»¹⁶.

«Стихотворения Николая Гнедича» давали ему возможность расширить и обогатить эту мысль и, отправляясь от нее, очертить облик «прямого поэта», как он понимал его в свои зрелые годы.

И теперь мы вновь можем вернуться к хронологии стихотворения, а вместе с ней — и к его творческой истории.

Сборник Гнедича вышел в свет в октябре 1832 года¹⁷, видимо, в самом конце месяца: рецензия на него появилась в «Северной пчеле» 11 ноября. Пушкин получил его, вероятно, не ранее середины ноября. В этот момент дела творческие и чисто бытовые решительно препятствовали ему начать и окончить новое и важное стихотворение, достойное создателя русской «Илиады». Он вернулся из Москвы к 19 октября, с «мучительным ревматизмом в правой ноге», но тут же начал хлопоты

о переезде на новую квартиру, что произошло только в начале декабря. 2 декабря он сообщил П. В. Нащокину, что в две недели написал «первый том Островского» («Дубровского»), но из-за болей был вынужден оставить работу и две следующие недели «не брался за перо и не мог связать две мысли в голове». Из помет в рукописи «Дубровского» известно, что роман был начат 21 октября и писался до 11 ноября, после чего наступил перерыв до декабря месяца¹⁸.

Итак, вряд ли работа над стихотворением была начата ранее декабря.

Судя по сохранившимся черновым рукописям, она шла трудно. Тем временем резко ухудшилось здоровье Гнедича. Еще 8 декабря Плетнев обнадеживал Жуковского: Гнедич, — сообщал он, — очень поправился, «пользовавшись целое лето козьим молоком»¹⁹. Одновременно Плетнев уведомлял о выходе «Стихотворений Николая Гнедича». Выздоровление, однако, было иллюзией; к концу месяца Н. И. Греч, посетивший Гнедича в день его и своих именин (24 декабря), замечает, что улучшение мнимо; на следующий день с ним делается «ужаснейший припадок». «Он угас через несколько недель, — замечает Греч. — Я едва застал его в живых...»²⁰. Смерть Гнедича последовала 3 февраля 1833 года; 6 февраля Пушкин вместе с Вяземским, Крыловым и другими принимал участие в выносе тела и похоронах.

Есть все основания думать, что именно смерть Гнедича надолго прервала работу над стихотворением, для публикации которого нужны были теперь особые условия: послание лишалось своего функционального смысла, хотя сохраняло смысл принципиальный — литературно-эстетический и общественный. Это обстоятельство и могло побудить Пушкина продолжать над ним работу еще в 1834 году. Но, и не будучи опубликовано самим поэтом, оно не теряет своего значения литературной декларации — одной из важнейших в поздней пушкинской лирике.

Впервые: Пушкин. Исследования и материалы. Т. 14. Л., 1991. Для настоящего издания переработано.

¹ Отечественные записки. 1843. № 10. Отд. V. С. 82; 1844. № 2. Отд. V. С. 81; Белинский В. Г. Полн. собр. соч. М., 1955. Т. 7. С. 255—256, 355.

- ² Переписка Н. В. Гоголя: В 2 т. М., 1988. Т. 2. С. 345, 354; Русская старина. 1875. № 12. С. 661.
- ³ Каллаш Вл. Загадочное стихотворение Пушкина//Пушкин и его современники. Вып. 12. СПб., 1909. С. 48—59.
- ⁴ См. об этом подробнее: Вацуро В. Пушкин в сознании современников//А. С. Пушкин в воспоминаниях современников. М., 1974. Т. 1. С. 34—36.
- ⁵ Бельчиков Н. Ф. Пушкин и Гнедич: История послания 1832 года//Пушкин/Ред. Н. К. Пиксанова//Сб. I. М., 1924. С. 170—213.
- ⁶ Пушкин. Полн. собр. соч. [М.; Л.], 1948. Т. 15. С. 49. Далее цитаты из Пушкина по этому изданию — том, страница.
- ⁷ Соловьева О. С. Рукописи Пушкина, поступившие в Пушкинский Дом после 1937 года: Краткое описание. М.; Л., 1964. С. 25 (№№ 951, 952), 91.
- ⁸ Пушкин. Т. 15. № 758.
- ⁹ Стихотворения Николая Гнедича. СПб., 1832. С. 2—3.
- ¹⁰ Пушкин. Письма последних лет: 1834—1837. Л., 1969. С. 134, 305.
- ¹¹ Стихотворения Николая Гнедича. С. 178.
- ¹² Пушкин А. С. Собр. соч.: В 10 т. М., 1959. Т. 2. С. 735 (прим. Т. Г. Цявловской). «Подражание Горацию» Гнедича см.: Санкт-петербургский вестник. 1812. Ч. III. № 8. С. 263. Ср.: Гнедич Н. И. Стихотворения. Л., 1956. С. 98.
- ¹³ Словарь языка Пушкина. М., 1956. Т. III. С. 343—344.
- ¹⁴ Ср. чрезвычайно существенные замечания Н. В. Фридмана в его статье «Образ поэта-пророка в лирике Пушкина»: Ученые записки МГУ. Вып. 118. М., 1946. Труды кафедры русской литературы. Кн. 2. С. 102—104. Наша трактовка стихотворения несколько отличается от предложенной Н. В. Фридманом, который искал в послании «<Гнедичу>» скорее черт сходства со всей группой пушкинских стихов о «пророке» и, отмечая отличия, не придавал им решающего значения.
- ¹⁵ Пушкин. Т. II. С. 57.
- ¹⁶ Там же. С. 88.
- ¹⁷ РГИА, ф. 777, п. 1, № 1155, л. 54 об.
- ¹⁸ См. письмо Е. А. Энгельгардта Ф. Ф. Матюшкину от 23 октября 1832 года (с упоминанием об участии Пушкина в праздновании лицейской годовщины 19 октября): Пушкин и его современники. Вып. 13. СПб., 1910. С. 52; Пушкин. Т. 15. С. 36—37; Т. 8 (2). С. 832.
- ¹⁹ Плетнев П. А. Сочинения и переписка. СПб., 1885. Т. 3. С. 521.
- ²⁰ Греч Н. И. Сочинения. СПб., 1855. Т. 3. С. 363—364.

Повести покойного Ивана Петровича Белкина

1

9 декабря 1830 г., вернувшись в Москву из Болдина, где он провел три месяца, окруженный карантинными, Пушкин сообщал П. А. Плетневу: «Скажу тебе (за тайну), что я в Болдине писал, как давно уже не писал.

Вот что я привез сюда: 2 последние главы Онегина, 8-ую и 9-ую, совсем готовые в печать. Повесть писанную октавами (стихов 400), которую выдадим Анопуге. Несколько драматических сцен, или маленьких трагедий, имянно: *Скупой Рыцарь, Моцарт и Салиери, Пир во время чумы и Д<он> Жуан*. Сверх того написал около 30 мелких стихотворений. Хорошо? Еще не все: (Весьма секретное) <под строкой: для тебя единого>. Написал я прозою 5 повестей, от которых Баратынский ржет и бьется — и которые напечатаем также Анопуге. Под моим именем нельзя будет, ибо Булгарин заругает»¹.

В этом первом письменном свидетельстве о «Повестях Белкина» важны акценты. Судьбой своих прозаических повестей Пушкин озабочен, по-видимому, более всего. Он не без гордости наблюдает за восторгом Баратынского, — судьи весьма взыскательного, — и, кажется, с нетерпением ожидает последствий своего эксперимента. Он предугадывает реакцию Булгарина, претендующего на звание первого прозаика, и стремится оградить свое детище от критических атак. Он требует от Плетнева совершенной секретности, — даже большей, нежели в отношении полемического «Домика в Коломне». Таких мер предосторожности он обычно не принимал — и не последней причиной здесь было то обстоятельство, что с «Повестями Белкина» Пушкин впервые выступал как прозаик. Говорим «впервые», потому что «Арап Петра Великого» не был закончен и напечатанные главы не давали полного представления о тех принципах повествования, которые стремился утвердить Пушкин. «Повести Белкина» должны были взять на себя эту роль. Когда лицеист П. И. Миллер в 1831 г. увидел у Пушкина уже отпечатанную книжку «Повести покойного Ивана Петровича Белкина, изданные А. П.» и осведомился об авторе, Пушкин ответил: «Кто бы он там ни был, а писать повести надо вот этак: просто, коротко и ясно».

Существует предположение, что самый замысел повестей возник несколько раньше 1830 г. Писались они необыкновенно быстро: 9 сентября 1830 г. закончен «Гробовщик», 14 сентября — «Станционный смотритель» и предисловие «От Издателя», 20 сентября — «Барышня-крестьянка», 14 октября — «Выстрел», 20 октября — «Метель». Такая интенсивность работы становится возможной лишь в том случае, если у писателя уже сложились известные формы повествования и определи-

лись хотя бы первоначальные контуры замысла. Между тем к 1831 г. русская проза обладала не слишком большим опытом; еще в 1825 г. Пушкин жаловался на «необработанность» языка прозы, на необходимость «создавать обороты для изъяснения понятий самых обыкновенных», на отсутствие «метафизического языка», то есть языка философии, политики, психологии². Этот язык Пушкину теперь предстояло создавать в своем собственном творчестве и использовать его в повествовании новеллистического типа. Здесь возникали дополнительные трудности. Художественный мир новеллы очень уплотнен по сравнению с романом и требует особых композиционно-стилистических форм, очень строгих и точных. И хотя новеллистической формой русская литература овладела раньше, чем романной, — все же традиция новеллы была не настолько длительной, чтобы подсказать писателю достаточно широкий репертуар художественных моделей, из которых он мог бы выбирать и переосмысливать. И наконец, едва ли не самое важное: Пушкину предстояло создать ряд человеческих характеров, раскрывающихся в разных ситуациях, а как раз к началу 1830-х гг. он приходит к мысли о необходимости нового подхода к изображению человека.

Подобные же задачи Пушкин решал и в «Маленьких трагедиях». Два своеобразных цикла — драматический и прозаический — создаются почти одновременно и во многом сходны по художественной проблематике, — сходны и в своих глубинных основах, и даже внешне. Едва ли не самая существенная черта этого сходства — единое понимание характеров в их отношении к ситуации. Через месяц после окончания «Повестей Белкина» Пушкин начинает набрасывать статью «О народной драме и драме „Марфа Посадница“», где замечает: «Истина страстей, правдоподобие чувствований в предполагаемых обстоятельствах — вот чего требует наш ум от др. <аматического> писателя»³.

Позднее он разовьет эту мысль, сравнивая драматические характеры у Мольера и Шекспира: «Лица, созданные Шекспиром, не суть, как у Мольера, типы такой-то страсти, такого-то порока; но существа живые, исполненные многих страстей, многих пороков; обстоятельства развивают перед зрителем их разнообразные и многосторонние характеры»⁴. И еще: «Отелло от природы не ревнив — напротив: он доверчив»⁵. Эти замечания, как бы оброненные попутно, были плодом углуб-

ленного анализа и частичной переоценки литературной традиции, которые Пушкин предпринял в своих «опытах драматических изучений» характеров и ситуаций. «Скупой рыцарь» не скуп: он властолюбив и умен; он понимает, что в «железный век» всеобщего владычества денег сундук, наполненный сокровищами, есть единственная гарантия господства и силы. Сальери — не завистник в общепринятом, тривиальном понимании: в его «зависти» к Моцарту заключена целая жизненная философия, включающая, между прочим, и преданность подлинному искусству. Дон Гуан, имя которого стало нарицательным обозначением обольстителя, погибает как идеальный герой, с любовью в душе и именем возлюбленной на устах. «Многосторонность» человеческого характера оказывается почти парадоксальной, когда «обстоятельства» вынуждают его раскрыться.

Но именно поэтому Пушкину были необходимы традиционные характеры и ситуации: ставшие каноническими типы «скупого», «завистника», «обольстителя» должны были «ожить», раскрыв читателю (и зрителю) свою подлинную природу. И Пушкин иной раз даже подчеркивает «неоригинальность» исходной ситуации, указывая, например, несуществующий источник «Скупого рыцаря»: ему важно, чтобы оригинальная разработка возникла на фоне устойчивой традиции, чтобы читатель соотносил тип «общепринятый» и «пушкинский», отмечая различия.

Этот своеобразный литературный «традиционализм», не только не исключавший новаторства, но становившийся как бы его условием, — очень характерная черта пушкинского творчества начала 1830-х гг. В «Домике в Коломне», той самой повести в октавах, которую Пушкин намеревался вместе с «Повестями Белкина» «выдать Апопуге», он утверждает в заостренно-полемической форме. Четырехстопный ямб — «надоел», потому что «им пишет всякий»; возвеличенный усилиями самого Пушкина, он стал автоматически воспроизводиться. В черновой редакции поэмы Пушкин противопоставляет ему забытый, осмеянный и, казалось бы, изгнанный александрийский стих:

До наших мод, благодаря судьбе,
Мне дела нет: беру его себе.

Пушкин действительно «берет его себе» — в послании «К вельможе», того же 1830 г.; в наброске полеми-

ческого послания-сатиры «Французских рифмачей суровый судья...». Он активизирует ценности предшествующих веков, отнюдь не идеализируя их, но, в сопоставлении с ценностями современными, находя в них некоторые преимущества. Перед ним развертывалась панорама новой романтической литературы, в полемическом ажиотаже ниспровергавшей традицию, — «неистовая школа» во Франции, Полевой в России, — и он присматривался к новому с интересом, но критически, далеко не все в нем принимая. В 1830—1831 гг. он с особой резкостью выступает против попыток Полевого подвергнуть ревизию предшествующую культурную традицию.

Все эти особенности литературного сознания Пушкина в начале 1830-х гг. имели непосредственное отношение к проблематике и поэтике «Повестей Белкина».

2

В 1829 г. Пушкин начинал работу над «Романом в письмах» — произведением важным и своеобразным, включившим в себя темы исторические и социологические и тесно связанным с пушкинской публицистикой этого периода. Самая форма «романа в письмах», характерного для XVIII в. и почти исчезнувшего к 1820-м гг., была выражением того же литературного традиционализма, о котором уже шла речь. В пятом письме этого романа мы находим вложенное в уста героини рассуждение, несомненно выражающее мысль самого Пушкина. «Ты не можешь вообразить, как странно читать в 1829 г. роман, написанный в 775-м. Кажется, будто вдруг из своей гостиной входим мы в старинную залу, обитую штофом, садимся в атласные пуховые кресла, видим около себя странные платья, однако ж знакомые лица, и узнаем в них наших дядюшек, бабушек, но помолодевшими. Большею частью эти романы не имеют другого достоинства. Происшествие занимательно, положение хорошо запутано, но Белькур говорит косо, но Шарлотта отвечает криво. Умный человек мог бы взять готовый план, готовые характеры, исправить слог и бессмыслицы, дополнить недомолвки — и вышел бы прекрасный, оригинальный роман. Скажи это от меня моему неблагодарному Р*. Полно ему тратить ум в разговорах с англ<ичанками>! Пусть он по старой канве вышьет новые узоры и представит нам в

маленькой раме картину света и людей, которых он так хорошо знает»⁶. Латинское «Р*» — инициал самого Пушкина, который иногда подписывал им свои публицистические статьи, — и цитата представляет собою нечто вроде программы. Она была реализована в «Повестях Белкина».

Уже первые критики «Повестей Белкина», решительно не понявшие пушкинского замысла, упрекали их в неоригинальности. Ф. Булгарин, «заругавший»-таки вышедшую книгу, определял пушкинские новеллы как «несколько анекдотов (из коих некоторые давно известны)» и, в соответствии с нормативной поэтикой, отрицал в них наличие главного условия дарования — «вымысла». Но как раз отсутствие «вымысла», узнаваемость, привычность общей сюжетной схемы, как мы пытались показать выше, входила в литературный замысел Пушкина. Когда «Повести Белкина» стали предметом научного изучения, был собран репертуар произведений, с которыми сюжетно соприкасались отдельные новеллы, — и по сей день обнаруживаются все новые и новые аналогии. Нам необходимо остановиться на них, потому что они проясняют собственно «пушкинское» в «Повестях Белкина».

В 1819 г. в журнале «Благонамеренный» была напечатана повесть В. И. Панаева «Отеческое наказание. (Истинное происшествие)». Калист, сын богатого помещика, случайно заходит в церковь во время свадьбы и, прельщенный красотой невесты-крестьянки, занимает место жениха. Его венчают, и он, опасаясь последствий шутки, уезжает в полк, отсутствует пять лет. Вернувшись, он влюбляется в Ейлалию, племянницу соседки-помещицы. Отец заявляет ему, однако, что брак невозможен, ибо он, Калист, женат. Молодой человек в отчаянии: он был уверен, что жена его умерла. Калист наказан за преступную проказу; однако повесть оканчивается счастливо: Ейлалия и была его женой, которую отец за время отсутствия сына воспитал как бабышню.

В комедии Лашоссе «Ложная антипатия» (1733) деспотическая воля родителей соединяет двух молодых людей, почти незнакомых и чуждых друг другу; супруги видятся в церкви — и затем надолго расстаются. Они знакомятся заново как чужие люди и влюбляются друг в друга; герой медлит с объяснением и вынужден признаться, что женат. В последний момент супруги узна-

ют друг друга. Мы вновь замечаем сходство с «Метелью» — на этот раз в сюжете комедии. Еще более распространенной была комедия Мариво «Игра любви и случая» (1730), и П. А. Катенин сразу же вспомнил ее, прочитав «Барышню-крестьянку». По образцу, данному Мариво, строились затем повести о любви молодого дворянина к переодетой крестьянской барышне; в пушкиноведении называлась повесть г-жи Монтолье «Урок любви» как еще один сюжетный аналог.

К сентиментальной повести ведет нас и сюжет «Станционного смотрителя» — оболечение крестьянской девушки ветреником-дворянином — сюжет и проблематика «Бедной Лизы» Карамзина. Прямые сюжетные соответствия «Станционному смотрителю» находят в повести Мармонтеля «Лоретта»: дочь деревенского фермера-однодворца Базиля красавица Лоретта влюбляется в графа де Люзи; соблазнитель притворяется больным и преодевает сопротивление девушки. Лоретта уезжает с ним, оставляя отца; несчастный Базиль отправляется на поиски — и находит дочь живущей в роскоши и веселье. Ему удастся увезти ее, но граф разыскивает свою любовницу и предлагает ей брак. Развязка благополучна, но Базиль, «старый солдат» (как и Самсон Вырин), до конца дней своих не может простить зятю оскорбления семейной чести.

Сюжет «Выстрела» иногда связывали с устными рассказами И. П. Липранди, кишиневского приятеля Пушкина, известного в свое время бретера. В предисловии «От издателя» указывается, что эту новеллу рассказал Белкину «подполковник И. Л. П.» (переставленные инициалы Липранди). Однако этот сюжет есть и в литературе. В № 9 того же «Благонамеренного» за 1821 г. помещен переведенный с немецкого «истинный анекдот» о виртуозе-стрелке, вызвавшем на дуэль наглеца офицера. Подобно Сильвио, он заставляет противника выстрелить в него дважды, а сам лишь показывает ему свое искусство, попав в брошенную вверх сливу («Убедительный урок»). Пятью годами позже О. Сомов печатает в том же «Благонамеренном» (1826, № 7) другой рассказ о знаменитом дуэлисте, отказавшемся от своего выстрела и подставившем голову под пулю; отложенный выстрел позволяет ему наставить на истинный путь своего противника, бывшего некогда его другом («Станный поединок»). Этот рассказ был перепечатан в 1830 г. в альманахе «Подснежник».

Итак, определяется круг произведений и сюжетов, послуживших основой или отправной точкой для «Повестей Белкина». Они принадлежат комедии, нравоучительной и сентиментальной повести, наконец, особому жанровому образованию, существовавшему с XVIII в. и сохранявшемуся в русских журналах еще в начале 1820-х гг. — «справедливой» или «полусправедливой» повести. В 1820-е гг. так обозначался анекдот, достоверность которого специально оговаривалась, — именно потому, что по интриге и происшествиям он был совершенно недостоверен, даже невероятен. Все это были литературные образцы, уже давно сошедшие со сцены и для читателя 1830-х гг. безнадежно устаревшие. Встречающееся иногда в литературе мнение, что Пушкин своими повестями стремился вскрыть надуманность их сюжетных ситуаций и наивность их характеров, — уже по одному этому следует отвергнуть. Не было никакой надобности в 1830 г. полемизировать с литературой, уже не существовавшей для образованного читателя и знакомой лишь провинциальному помещику, почитывающему от скуки журналы и книги прошедшего столетия. Полемическое задание у Пушкина было, — но оно, как мы видели, заключалось в ином: в намерении воскресить эту «низовую» литературу, отбросив в ней все устаревшее и активизировав ее художественные возможности.

Мы вправе предположить, что для этой цели был вызван из небытия Иван Петрович Белкин.

3

Вопрос о том, какую роль играет в «Повестях Белкина» сам Белкин, до сего времени остается спорным. Некоторые исследователи склонны были видеть в нем реального «повествователя» и стремились в самом тексте повестей выделить черты его стиля и сознания; другие смотрели на него как на фигуру чисто условную, призванную лишь мотивировать циклическое построение сборника. Дело осложнялось тем, что, согласно замыслу Пушкина, Белкин не «придумал» свои повести, а лишь услышал и записал, исключив, таким образом, всякое свое вмешательство. «Выстрел» рассказал ему «подполковник И. Л. П.», «Станционного смотрителя» — «титularный советник А. Г. Н.», «Гробовщика» —

«приказчик Б. В.», «Метель» и «Барышню-крестьянку» — «девица К. И. Т.». Итак, для каждой повести определялся и второй «рассказчик», который должен был наложить на повествование свою печать, — и в самом деле иногда его интонации явно ощутимы, как, например, во второй части «Выстрела». Впрочем, речевую манеру этих рассказчиков, как мы убедимся далее, Пушкин также не собирался имитировать: они нужны скорее для того, чтобы окончательно свести на нет авторскую роль Белкина. Робкий и «девически стыдливый» молодой человек, страдавший к тому же недостатком воображения, не мог почерпнуть все эти истории из собственного жизненного опыта или из своей творческой фантазии, — и профессиональный военный рассказывает ему армейский анекдот, «девица» — романтические приключения влюбленных, приказчик — историю из быта петербургских ремесленников. «...Он еще сызмала к историям охотник», — гласит относящийся к Белкину иронический эпиграф из «Недоросля», предопределяя круг читательских ассоциаций, в котором возникает фигура «автора повестей». Но Пушкин не останавливается на этом прозрачном намеке — он считает нужным дать Белкину биографию. Некий «почтенный муж», ненарядовский помещик, приятель покойного, сообщает, что Иван Петрович «получил первоначальное образование от деревенского дьячка», которому и был, «кажется, обязан охотою к чтению и занятиям по части русской словесности», что он отличался скромностью и честностью, хотя и пагубным нерадением в делах, касающихся хозяйства, что вышеупомянутые повести были, кажется, первым опытом его в словесности, прочие же рукописи были частью употреблены «на разные домашние потребности».

В «Истории села Горюхина», написанной уже от имени самого Белкина, литературное воспитание автора «Повестей» развернуто в еще более выразительной картине. «Письмовник» Курганова был его литературным евангелием; юнкером он углубляется в критические статьи «Благонамеренного» и мечтает о знакомстве с сочинителем «Б.» — т. е. Ф. Булгариным. Он переписывает в свои тетрадки «Опасного соседа», «Критику на Московский бульвар», «на «Пресненские пруды» и трудится над эпической поэмой, из которой получается лишь надпись к портрету. Все это пародийно очерчивает нам облик низового, «мелкотравчатого» литератора-

любителя, — почти все его литературные образцы были к 1830 г. достоянием провинциальных грамотеев.

Такой-то грамотей, простодушный, незлобивый, без образования, но с детским благоговением перед сочинителями и сочинительством, должен был с буквальной точностью переписывать в свои тетрадки старинные и наивные истории, уже два с лишком десятилетия кочующие по журнальным страницам и перешедшие в устный анекдот. Эта фигура возникла в сознании Пушкина еще в 1829 г., когда он писал «Роман в письмах», рассуждая о пользе чтения старинных романов. В те же дни Пушкин начинает набрасывать биографию будущего Белкина. Он создавал литературную маску ординарного рассказчика ординарных повестей, прибегая к распространеннейшему приему литературной мистификации, чтобы тут же эту мистификацию разрушить и на ее основе создать иную, уже более высокого порядка, непосредственно подводящую искусственного читателя к глубинам авторского замысла.

«Мария Гавриловна была воспитана на французских романах и, следственно, была влюблена. Предмет, избранный ею, был бедный армейский прапорщик, находившийся в отпуску в своей деревне. Само по себе разумеется, что молодой человек пылал равною страстью и что родители его любезной, заметя их взаимную склонность, запретили дочери о нем и думать, а его принимали хуже, нежели отставного заседателя».

Это — отрывок экспозиции «Метели», рассказанной «девицею К. И. Т.» Ивану Петровичу Белкину. Он весь пронизан тонкой иронией, очень сложной по своим функциям и оттенкам. Ни Белкин, ни его собеседница не могут быть носителями этой иронии: они не могут ясно осознавать, что типовой сентиментальный роман, где девица должна быть влюблена, и непременно в бедного офицера, уже создал в самой жизни свои стереотипы поведения и даже стереотипы чувств. Пушкин понимает не только это, но и вещи куда более тонкие: что самые эти стереотипы могут быть предметом иронии лишь до определенной степени, ибо они суть лишь исторически и социально обусловленные формы, в которых протекает подлинная человеческая жизнь. Потому-то столь гибкими и изменчивыми оказываются самые интонации рассказа, где ирония сменяется сдержанным лиризмом и напряженным драматизмом концовки. В полном соответствии с традиционным сюжетом в конце рассказа

падают препятствия к соединению влюбленных, которые оказываются мужем и женой; однако вряд ли найдется счастливый конец, который в такой мере был бы окрашен тревожными интонациями:

«— Боже мой, боже мой! — сказала Марья Гавриловна, схватив его руку, — так это были вы! И вы не узнаете меня?»

Бурмин побледнел.. и бросился к ее ногам...».

Эта внезапная бледность героя, жест смятения и раскаяния, прерывистая, оборванная авторская ремарка, — что это, как не знак возникающей спонтанно новой, неожиданной психологической коллизии? Автор психологических элегий и «опытов драматических изучений», Пушкин уже давно пришел к выводу, что самая счастливая любовь таит в себе возможности диссонансов и взаимных непониманий. За месяц до «Метели» он оканчивает восьмую главу «Онегина», где вкладывает в уста Татьяны резкие и несправедливые слова:

Тогда — не правда ли? в пустыне,
Вдали от суетной Молвы,
Я вам не нравилась... Что ж ныне
Меня преследуете вы?
Зачем у вас я на примете?
Не потому ль, что в высшем свете
Теперь являться я должна, —
и т. д.

Здесь говорит «истина страсти, правдоподобие чувств» любящей женщины, Татьяна не может простить Онегину своей безответной любви и на мгновение поддается соблазну мести.

Что скрывается за краткими репликами и скупыми жестами концовки «Метели»? Пережитая драма женщины, обреченной на одиночество, виновник ее несчастья, случай вернувшийся и случай влюбившийся, добившийся ответного чувства — и в решительный момент ожидаемого узнавания не узнавший в возлюбленной жертву своей «преступной проказы»... В противоположность всем канонам повесть оканчивается не мотивом любовного соединения, а мотивом вины; концовка сводит в один фокус все драматические сюжетные линии, развернутые в повести.

Эта концовка занимает двадцать шесть слов, и доминирует в ней жест и интонация. Стиль такой насыщенности и лаконизма не мог принадлежать ни Белкину, ни «девице К. И. Т.».

В этом, надо полагать, и заключалась мистификация «второго порядка», — она создавалась контрастом между полупародийным обликом «автора» и подлинным, лишенным всякой стилизации, повествовательным стилем Пушкина, который лукаво возлагал на Белкина и его приятелей ответственность за выбор сюжетов.

Этот контраст создавал в читательском восприятии постоянный эффект обманутого ожидания. Совершенно такой же контраст возникал между традиционной, привычной разработкой знакомых сюжетов и той, которую постоянно предлагал Пушкин.

Этот-то замысел и почувствовал тонкий и изощренный ценитель Баратынский, который «ржал и бился» от эстетического наслаждения.

4

Исследователи «Повестей Белкина» неоднократно говорили об ироническом начале в пушкинских новеллах, и это, конечно, правильно. Мы ощущаем иронию уже в цитированной выше экспозиции «Метели», где Марья Гавриловна аттестуется как «стройная, бледная и семнадцатилетняя девица». Пародийным началом проникнут «Гробовщик» — от каламбурной реплики «живой без сапог обойдется, а мертвый без гроба не живет» и до сцены появления у Адриана Прохорова в высшей степени «живой» «честной компании» мертвецов, откликнувшихся на его приглашение совершенно так же, как Командор на приглашение Дон-Гуана. Последняя аналогия — совершенно реальная — иногда толковалась как автопародия, — но в этом случае трудно, объяснить удовлетворительно ее смысл и цель.

Функции иронии в «Повестях Белкина» проясняются, однако, если мы рассмотрим ее в ряду иных художественных средств. Тогда она явится перед нами как особого рода форма переосмысления традиционных ситуаций — того переосмысления, которое было для Пушкина одним из основных литературных заданий цикла. Мы видели, например, что концовка «Метели» подчеркнута и намеренно «серьезна», — и это, в том месте, где мы вправе были ожидать как раз иронического обыгрывания «штампа». Если угодно, мы имеем здесь дело с «антииронией» — еще более сильным и парадоксальным средством авторского осмысления ситуации. В концов-

ке «Барышни-крестьянки» «комическое» и «серьезное» нераздельно сплелись в крошечной сцене, где парадокс доведен до головокружительного эффекта. Вся традиционная ситуация взорвана, все социальные барьеры рухнули: молодой помещик пишет своей возлюбленной-крестьянке письмо «самым четким почерком и самым бешеным слогом», объявляя «о грозящей им гибели» и предлагая немедленно свою руку, — и едет к предполагаемой невесте — дочери помещика-соседа для решительного объяснения. Традиционное условие счастливого разрешения ситуации — чтобы крестьянка оказалась дворянкой; в пушкинской ситуации как раз это условие безразлично, но когда Алексей видит на месте Лизы свою возлюбленную Акулину, его охватывает радостное смятение. «Лиза вздрогнула, подняла голову и хотела убежать. Он бросился ее удерживать. «Акулина, Акулина!..» Лиза старалась от него освободиться... «*Mais laissez-moi donc, monsieur; mais êtes-vous fou*», — повторяла она, отворачиваясь. «Акулина! друг мой, Акулина!» — повторял он, целуя ее руки». Травестирированная ситуация (барышня, переодетая в крестьянку) травестируется вторично: Алексей ведет себя с Акулиной как с «барышней», а она отвечает ему французской фразой. Все это почти пародийно, — и вместе с тем серьезно, потому что здесь говорит социально привычный язык подлинных чувств.

Этот метод парадоксов-переосмыслений сказывается не только на уровне стиля — он явственно ощутим и в этической и социальной проблематике пушкинских повестей. Явственные примеры тому «Выстрел» и «Станционный смотритель».

5

В литературную раму «Выстрела» вместились многообразные жизненные впечатления самого Пушкина — вплоть до автобиографических реалий.

В «подполковнике И. Л. П.» узнают Ивана Петровича Липранди, знакомого Пушкина по югу, близкого в ту пору к тайным обществам, политика, историка и бретера. Его инициалы (переставленные) отданы рассказчику; черты его психологического облика — Сильвио. Эпизод с черешнями, которые хладнокровный дуэлянт поедает под дулом пистолета, — по рассказам, воспро-

изводит поведение самого Пушкина во время одного из поединков.

Впрочем, отделить друг от друга ассоциации жизненные и литературные трудно; как мы уже замечали, анекдоты о великих стрелках были широко распространены. В эпиграфе к «Выстрелу» Пушкин отсылал читателя к «Вечеру на бивуаке» Марлинского, где содержится мотив «отсроченного выстрела».

Пушкинский сюжет даже вернулся из литературы в быт: в 1840-е гг. А. И. Якубович рассказывал о своей знаменитой дуэли с Грибоедовым буквально по сюжетной схеме пушкинской повести. Может быть, он делал это бессознательно: самая схема воспринималась как типовая.

Пушкин предполагал вначале закончить рассказ там, где оканчивается его нынешняя первая часть. Затем он присоединил к нему вторую часть — второй рассказ, композиционно почти повторяющий первый. Обе части построены по технике «тайнственной новеллы». Тайной облечены происхождение Сильвио, его прошлая жизнь; загадочным предстает и поведение главного героя — виртуоза-бретера, не ответившего выстрелом на оскорбление и запятого в глазах товарищей. Эта тайна разъясняется в рассказе Сильвио, но вместе с тем сразу же создается другая, более высокого порядка, так как обрывается основная сюжетная линия. Мы знаем, что Сильвио уехал вершить свою месть, — но сделал ли он это, и как, — мы не знаем.

Вторая часть, подобно первой, начинается с экспозиции и введения новых действующих лиц — графа и его жены. Внимание читателя задерживается — но он ждет разрешения тайны, и это ожидание увеличивает напряжение и «занимательность» рассказа. Предошущение связи между графом и Сильвио — двумя людьми, столь удаленными друг от друга и пространственно и социально, придает деталям второго рассказа некий смутно угадываемый дополнительный смысл: как говорят иногда, рассказ становится «суггестивным». Окончательное разрешение тайны происходит во вставном рассказе графа. Композиция крошечной новеллы оказывается чрезвычайно сложной: два автономных эпизода, разделенных сюжетной лакуной; внутри каждого из них — дополнительный рассказ (Сильвио, и графа), содержащий предысторию, причем вторая из них служит продолжением первой. Такое построение позволяет расши-

речь временные и пространственные границы действия и создать неослабевающее сюжетное напряжение. Близкие формы композиционной организации («вершинную композицию») практиковала «байроническая поэма».

Пушкин высоко ценил искусство композиции. Математически рассчитанный план «Ада» Данте он считал «плодом высокого гения»⁷. Virtuозное построение «Выстрела» было, однако, не только способом организации фабульного материала, оно с разных сторон раскрывало облик героя, раскрывало и прямо (в его «исповеди»), и опосредованно: через юношески бескомпромиссное и несколько наивное восприятие будущего, «подполковника И. Л. П.» и через отмеченное сословно-аристократическими представлениями, воспитанием и гуманностью восприятие графа Б^{xxx}. «Выстрел», где число героев сведено к минимуму, кажется очень «населенным», потому что в нем говорят разные голоса и разные социальные миры. На этом фоне резко и контрастно вычерчивается сумрачная фигура Сильвио.

Страстная и эгоцентрическая, даже с чертами маниакальности, натура Сильвио несет в себе черты социального характера. 1810-е гг. — время дуэлей и бретеров. Здесь были свои герои и свои легенды — Лунин, Липранди, Ф. Ф. Уваров, А. И. Якубович... Дуэль была не только актом личной храбрости — она постоянно воспринималась как акт социального поведения, где принципы сословной чести утверждались в противовес официальным запретам и официальной иерархии. В поединке восстанавливалось равенство двух дворян перед неравенством двух положений, примат закона чести над законом несправедливого государства. Безродный и бедный армейский офицер Сильвио, стоя у барьера, уравнен в правах с «молодым человеком знатной и богатой фамилии», более того, он может взять над ним верх.

Но здесь-то и начинается основной конфликт повести. Сильвио ищет полной победы; он откладывает свою месть и шесть лет ждет своего часа. Он превращается в маньяка, в раба «неподвижной идеи» (так переводил Пушкин французское выражение «*idée fixe*»), он подчиняет ей всю свою жизнь. В этом отношении он разительным образом напоминает другого пушкинского героя — Сальери, семнадцать лет вынашивающего мысль об убийстве или самоубийстве и ожидающего минуты своей гибели или своего торжества. Здесь общий психологический рисунок — и едва ли случайны и близость итальянских фа-

милий героев, и даже то обстоятельство, что «Моцарт и Сальери», задуманный несколькими годами ранее, окончен всего через 12 дней после «Выстрела» — 26 октября 1830 г. Близость двух исповедей — Сальери и Сильвио — довершает сходство. «Отроду не встречал счастливца столь блистательного, — признавался Сильвио. — Вообразите себе молодость, ум, красоту, веселость самую бешеную, храбрость самую беспечную, громкое имя, деньги, которым не знал он счета...». И далее: «Я его возненавидел». Это зависть, такая же, как у Сальери, — не к положению, не к богатству, но к тому, что несправедливо и своенравно распределяет при рода, — к уму, одаренности и успеху.

Подобно Сальери Сильвио должен довести идею до логического конца — физического уничтожения своего врага. Но здесь наступает новый поворот сюжета. Исследователи «Выстрела» проницательно заметили, что за шесть лет ожидания Сильвио успел измениться. Уже его исповедь произносится устами человека, который судит себя самого суровее и беспощаднее, нежели своего оскорбителя. Он понимает совершенно ясно, что, убив противника физически, он убьет себя нравственно, — и на этот раз навсегда, — а ему нужна не жизнь графа, а моральное торжество над ним. И он избирает единственно возможную форму мщения — он заставляет врага унизиться, пренебречь законом чести, — и во имя спасения собственной жизни и благополучия семьи воспользоваться выстрелом, ему не принадлежащим. Роли поменялись: жертва готова стать убийцей, убийца преднамеренно приносит себя в жертву. Графа поражает выстрел, которого Сильвио не сделал.

Месть Сильвио иногда считали актом гуманности. Это верно — но только наполовину. Сильвио подарил жизнь противнику, но осуществил свою месть — и месть страшную. То, что собственная его жизнь оборвалась в войне за освобождение греков, конечно, бросает на его фигуру дополнительный героический свет, — но ведь жизнь его ему более и не нужна. Он осуществил свою маниакальную идею мести и в ней себя исчерпал.

Так вскрывается глубинный смысл «парадоксов» в «Повестях Белкина» — внутренний сюжет постоянно просматривается за внешней фабулой и в акцентных местах выходит на поверхность, иногда в резком противоречии с тривиальным сознанием. Если в «Выстреле» социальный смысл этого внутреннего сюжета не является все

же доминантой, то иначе обстоит дело в другой повести цикла, получившей едва ли не наибольшую известность, — в «Станционном смотрителе».

Уже самый выбор сюжета — о молодом повесе-гузаре, обольстившем девушку из «простого звания», предопределял конфликт и систему ценностей новеллы. Центр тяжести лежал в области личных и социальных взаимоотношений соблазителя и обольщенной; и в литературе, и в быту они рисовались так, как представлял это себе Самсон Вырин: «Не ее первую, не ее последнюю сманил проезжий повеса, а там подержал да и бросил. Много их в Петербурге, молоденьких дур, сегодня в атласе да в бархате, а завтра, поглядишь, метут улицу вместе с голю кабацкою». Эти мотивы составляли устойчивый комплекс, центральный для новеллы, — и уже в пределах его шло психологическое углубление конфликта, как это было в «Бедной Лизе», где Карамзин впервые в русской литературе сделал шаг в сторону от прямолинейной трактовки характеров и ситуации. Тем не менее и «Бедная Лиза» оставалась историей «виновника» и «жертвы».

Первое, что делает Пушкин, — меняет иерархию героев и ситуаций. На авансцене рассказа Самсон Вырин и его история; то же, что составляло центральную коллизию близких по типу повестей, составляет второй глубинный план «Станционного смотрителя». История Минского и Дуни дана отраженно, дискретно, в нескольких эпизодах и занимает явно подчиненное положение.

Самсону Вырину безраздельно отдано авторское и читательское сочувствие. Его, крошечный идиллический мир, с бальзаминами на окнах и пестрыми занавесками, мир, где царит устойчивая патриархальная этика, в силу которой блудный сын должен непременно вернуться в отчий дом, — оказывается потрясенным и рухнувшим. В своем стремлении спасти его он готов на все — на унижение, разорение, даже на то, чтобы взять обратно обесчещенную дочь. Этот мир — его жизнь, и равнодушное «спился» пивоваровой жены обозначает конец человеческой трагедии.

В гибели Вырина виноват другой мир — огромный и холодный, начинающийся за околицей села Н., — мир трехэтажных домов и щегольских дрожек, мир обольстителей и обольщенных, где от оскорбленных отцов откупаются пяти- и десятирублевыми ассигнациями, которые крадут потом хорошо одетые молодые люди, ес-

дящие на извозчиках. Этот конфликт и этого героя Пушкин как бы заново открывает для русской литературы, — и его подхватит затем «натуральная школа». Однако Пушкин сумеет дальше нее заглянуть в социальную жизнь.

Парадокс «Станционного зрителя» заключался в том, что обольщенная и обольститель оказались счастливы друг с другом. Похищение обернулось не трагедией, а идиллией. Мир, погубивший Самсона Вырина, принес счастье его дочери.

К близкой ситуации обращался, как мы помним, Мармонтель и привел повествование к благополучному концу. В «Станционном зрителе» благополучного конца быть не может. Великолепная сцена разговора Минского с Выриным — сцена, прямо предвосхищающая Достоевского, — очень наглядно показывает трагическую непреодолимость конфликта. «Что сделано, того не воротишь, — сказал молодой человек в крайнем замешательстве; — виноват перед тобою и рад просить у тебя прощения; но не думай, чтоб я Дуню мог покинуть: она будет счастлива, даю тебе честное слово. Зачем тебе ее? Она меня любит; она отвыкла от прежнего своего состояния. Ни ты, ни она — вы не забудете того, что случилось». Социальная бездна разделяет теперь не только Минского и Вырина, но и Дуню и Вырина; дочь уже не может вернуться к отцу и жить по его законам, — да и отец, как бы он ни принуждал себя, не сможет простить ей позора. Вырин прав, конечно, а Минский виноват, да только для Дуни восстановление справедливости означает несчастье до конца жизни, — а Вырин не может ни понять этого, ни в это поверить. И теперь Минский вынужден защищать не только себя, но и Дуню, и порядочный и даже благородный человек в растерянности и замешательстве прибегает к убийственно оскорбительным и жестоким автоматическим жестам социального поведения: он пытается откупиться деньгами, а потом выбрасывает на лестницу оскорбленного старика. Минский думает, что тем самым он разрубил гордиев узел все более запутывающегося конфликта, но в философии пушкинских сюжетов причинно-следственным связям принадлежит совершенно особая роль, и нет, вероятно, ни одного действия, которое бы не вызвало к жизни сложную и не всегда предугадываемую цепь последствий. «Вы не забудете того, что случилось», — пророчески говорит Минский, — и мог бы об-

ратить эту формулу к себе самому, рассчитав, что Дуня отныне будет постоянно чувствовать свою виновность в унижениях и смерти отца. Заключительная сцена «Станционного зрителя» символична: «прекрасная барыня», оставя карету в шесть лошадей и «трех маленьких барчат» вместе с кормилицей, приходит пешком на могилу спившегося зрителя. «Она легла здесь и лежала долго», а «потом призвала попа, дала ему денег и поехала»... Как и другие пушкинские концовки, эта сцена — сложный и очень емкий «литературный жест», как бы сводящий в единый фокус контрасты и конфликты повести: богатство и нищета, счастливая семья и одинокая смерть, затерянная могила и проезжающая мимо нее «барыня», мучимая чувством вины, — все это неразрывные звенья единой цепи жестких и жестоких социальных закономерностей, управляющих современным Пушкину обществом.

В «Станционном зрителе» «анекдот», «парадокс» перерастал почти в социальное и историческое исследование. Тем же методом Пушкин будет пользоваться в «Пиковой даме» и «Медном всаднике». Но это стало видно лишь тогда, когда «болдинские побасенки» вписались в общий контекст пушкинского творчества. И в литературной судьбе «Повестей Белкина», не понятых и не оцененных при жизни автора, есть своя закономерность, также принявшая форму исторического парадокса.

У них не было последователей и почти не было ценителей, — но вплоть до нашего времени — в течение ста пятидесяти лет — они оказывают мощное воздействие на литературное сознание читающих и пишущих поколений.

Впервые: Пушкин А. С. Повести Белкина: 1830/1831. М., «Книга». 1981. [Миниатюрная серия.]

Литература о «Повестях Белкина» обширна. Обзор основных работ, вышедших до конца 1970-х годов, см. в наших примечаниях в указ. кн.: Пушкин А. С. Повести Белкина: 1830/1831. С. 325—373; ср. также: Сидяков Л. С. Художественная проза А. С. Пушкина. Рига. 1973. С. 38—85. Из работ, вышедших позднее, указываем лишь наиболее значительные, преимущественно монографические: Петрунина Н. Н. Проза Пушкина. Л., 1987; Гей Н. К. Проза Пушкина. М., 1989. Специально «Повестям Белкина» посвящены книги: Хализев В. Е., Шешунова С. В. Цикл Пушкина «Повести Белкина»; [Учебное пособие для вузов]. М., 1989; Шварцбанд С. М. История «Повестей Белкина». Иерусалим, 1993; Schmid Wolf. Puskins Prosa in poetischen Lektüre: Die Erzählungen Belkins. München, 1991. См.

также статью: Маркович В. М. «Повести Белкина» и литературный контекст//Пушкин. Исследов. и материалы. Л., 1989. Т. 13. С. 67—87.

¹ Пушкин. Т. 14. С. 133.

² Там же. Т. 11. С. 34.

³ Там же. Т. 11. С. 178.

⁴ Там же. Т. 12. С. 160.

⁵ Там же. Т. 12. С. 157.

⁶ Там же. Т. 8. С. 50.

⁷ Там же. Т. 11. С. 42.

Кто был пушкинский «друг стихотворец»!

1

В № 13 московского журнала «Вестник Европы» за 1814 год было напечатано послание «К другу стихотворцу», подписанное «Александр Н. к. ш. п.».

Послание было первым выступлением в печати Александра Пушкина, и по сей день остается одним из самых ранних известных нам его стихотворений. Оно было получено в редакции, видимо, в начале апреля 1814 года; 18 апреля издатель журнала В. В. Измайлов напечатал следующее объявление: «Просим сочинителя присланной в «Вестник Европы» пьесы под названием «К другу стихотворцу», как и всех других сочинителей, объявить нам свое имя, ибо мы поставили себе законом: не печатать тех сочинений, которых авторы не сообщили нам своего имени и адреса. Но смеем уверить, что мы не употребим во зло право издателя и не откроем тайны имени, когда автору угодно скрыть его от публики»¹. Итак, «пьеса» была написана не позднее марта; почерк дошедшего до нас автографа также позволяет отнести стихотворение к январю — марту 1814 года.

Четырнадцатилетний поэт обращался к некоему «другу», названному им условным литературным именем «Арист». Друг избрал для себя литературное поприще, и автор послания живописует опасности, подстерегающие его на этом пути. Пусть Арист страшится пополнить собою ряды «бессмысленных певцов», обреченных на забвение. Юный Пушкин называет этих «певцов», чьи творения «гниют» нераспроданные в книжной лавке Глазунова: «Рифматов», «Графов», «Бибрус» (Ширинский-Шихматов, Хвостов, Бобров), — члены или, как

С. С. Бобров, предшественники «Беседы любителей русского слова», «архаисты», с которыми ведут борьбу его, Пушкина, литературные учителя — Жуковский, Вяземский, Дашков, дядюшка Василий Львович. Если «Арист» бесталанен, он может войти в когорту «отверженных Фебом»; но если талантлив, его ждут труды, горести и бедность, погубившие Камюэнса, Жана Батиста Руссо, Ермила Кострова. Итак, лучше наслаждаться мирной безвестностью.

Лукавая ирония пронизывает эти благоразумные советы, исходящие от юного поэта, который уже бесповоротно определил свой собственный путь. И Пушкин рассказывает «Аристу» притчу о деревенском священнике, призывавшем мирян к трезвости; нарушив однажды обет воздержания, он сказал недоумевающим прихожанам, чтобы они не подражали ему, а жили по словам его проповеди.

К кому же была обращена поэтическая проповедь Пушкина?

Этот вопрос занимал уже первых комментаторов стихотворения и остается дискуссионным по сей день.

2

Совершенно естественно, что «друга стихотворца» искали среди лицейских поэтов. Кандидатами на роль «Ариста» могли быть Дельвиг, Илличевский, Кюхельбекер.

П. И. Бартнев, первый биограф Пушкина, полагал, что «Арист» — Дельвиг. Он обращал внимание на то, что ода последнего на взятие Парижа была напечатана в «Вестнике Европы» как раз накануне стихотворения Пушкина; послание Пушкина рассматривалось Бартневым как предупреждение другу об «опасностях того поприща, на которое он выступил»². Догадка, впрочем, не была принята; уже Я. К. Грот отверг ее, заметив, что Пушкин «с самого начала высоко ценил талант» Дельвига, — «в рассматриваемом же послании он советует отказаться от стихотворства»³. С Гротом согласился Л. Н. Майков, выдвинувший предположение, что «Арист» — Кюхельбекер, «не имевший поэтического таланта» и служивший в Лицее предметом шуток⁴.

Такая расшифровка получила поддержку, когда Ю. Г. Оксман обратил внимание на список произведений,

предназначенных Пушкиным для первого своего печатного сборника и относящегося к 1816—1817 годам, где значилось послание «Кюхельбекеру», не отождествляемое ни с одним известным нам посланием Пушкина 1813—1816 годов. Поскольку «К другу стихотворцу» в этом перечне отсутствовало, Оксман предположил, что под обозначением «Кюхельбекеру» скрывается именно это стихотворение⁵. Гипотеза эта была принята авторитетными исследователями — М. А. Цявловским и Ю. Н. Тыняновым; возражал против нее Б. В. Томашевский. Он указывал, что в послании есть стихи, содержащие эпиграмматический выпад против Кюхельбекера:

Быть может, и теперь, от шума удалясь
И с глупой музою навек соединясь,
Под сенью мирною Минервиной эгиды
Сокрыт другой отец второй «Телемахиды».

К словам «Минервиной эгиды» сделано примечание: «т. е. в школе».

«Этот выпад, мне кажется, — писал Томашевский, — исключает возможность биографического истолкования произведения. Арист этого послания не может быть тем же самым лицом, которое приводится в пример поэтической бездарности... Реальность адресата в посланиях не обязательна: написал же Жуковский в 1808 г. послание к никогда не существовавшему Филалету. Имя Ариста так же не реально, как не реален тот диалог, в форме которого написано это сатирическое послание». Томашевский обращал внимание на то, что в списке 1816—1817 годов значатся и утраченные ныне произведения; с другой стороны, он не полон: ряд известных нам (в том числе напечатанных) стихотворений сюда не вошел. Послание «Кюхельбекеру» он относил к числу утраченных⁶.

Эти возражения Б. В. Томашевский опубликовал в 1956 году в своей монографии о Пушкине, — однако, по-видимому, высказывал их и ранее, еще в середине 1930-х годов, когда готовилось академическое собрание сочинений Пушкина. Сохранился комментарий к первому тому этого собрания, составленный М. А. Цявловским; в нем Цявловский разбирает вопрос об адресате пушкинского послания и явно спорил с Томашевским, «Трудно допустить, — писал он, — чтобы под этим заглавием («Кюхельбекеру». — В. В.) разумелось какое-то не дошедшее до нас стихотворение. С другой стороны,

также трудно допустить, чтобы Пушкин не включил «К другу стихотворцу» в список намечавшихся в сборник посланий. По этим основаниям и можно предполагать, что «Кюхельбекеру» списка и «К другу стихотворцу» одно и то же стихотворение. В качестве возражения на эту гипотезу выдвигается то соображение, что стихи 11—14 заключают эпиграмматический выпад против Кюхельбекера («отец второй «Телемахиды»»), но, во-первых, Пушкин мог разуместь и здесь кого-нибудь из своих товарищей и помимо Кюхельбекера, во-вторых, такую неувязку легко допустить в стихотворении начинающего поэта.

Можно думать, что посланию Пушкина предшествовали беседы его с Кюхельбекером о выборе профессии, и что послание является итогом всех этих бесед, заменившим эпиграмматические насмешки над неудачным поэтом рассудительными советами друга-ментора. В стихах:

Арист, поверь ты мне, оставь перо, чернила,
Забудь ручьи, леса, унылые могилы,
В холодных песенках любовью не пылай —

нужно видеть характеристику творчества Кюхельбекера в эти годы. Она находится в полном согласии с другими высказываниями Пушкина о произведениях товарища. В эпиграмме «Вот Виля — он любовью дышит» слова «Влюблен, как Буало» — перифраз стиха «В холодных песенках любовью не пылай». О том же говорят стихи и других эпиграмм:

Внук Тредьяковского Клит гекзаметром песенки пишет...
Ямб охладил рифмача, гекзаметры ж он заморозит.
Тошней идилии и холодной, чем ода,
От злости мизантроп, от глупости поэт...

Из лицейских стихотворений Кюхельбекера до сих пор напечатана небольшая часть, но из того, что нам известно, Пушкин в своей характеристике («унылые могилы») мог иметь в виду такие стихотворения, как «Мертвый живому», «Зима» и «Осень»⁷.

В составленной М. А. Цявловским «Летописи жизни и творчества А. С. Пушкина» «Арист» уже безусловно раскрывается как «Кюхельбекер»⁸. Между тем сомнения Томашевского сохраняют свою силу и могут быть еще подкреплены, о чем речь пойдет далее; предположение

же Цявловского, что под вторым Третьяковским Пушкин разумел не Кюхельбекера, а кого-то другого, очень мало вероятно.

Б. В. Томашевский предлагал считать «Ариста» условным адресатом, ибо все послание Пушкина принадлежало к числу широко распространенных в начале XIX века посланий-сатир, образцом для которых были сатиры Н. Буало. Адресат таких сатир — всегда лицо типовое и обобщенное, он, если угодно, формален, но совершенно условным бывает редко. Пример с посланием Жуковского «К Филалету» 1808 года в этом смысле показательен: «Филалет» в нем — А. И. Тургенев, а послание обобщает частную ситуацию взаимоотношений. Из двенадцати сатир Буало пять имеют адресата, и все они подлинные; из двенадцати его посланий только одно, десятое, обращено «К своим стихам», все остальные, не исключая и послания XI — «К моему садовнику», — к реальным лицам (Буало даже считает нужным назвать имя садовника — Антуан Рикье). В русской литературе эта традиция сохраняется, и иногда в тексте прямо обыгрываются персональные и профессиональные признаки адресата. «К другу стихотворцу» — очень любопытный в этом отношении текст: в нем просматриваются намеки на лицейский быт, рассчитанные на «свою» аудиторию и отчасти раскрытые, отчасти завуалированные для широкой журнальной публики: вспомним хотя бы эпиграмму на Кюхельбекера с примечанием «т. е. в школе». Самое название «К другу стихотворцу» для лицейстов звучало иначе, чем для основной массы читателей «Вестника Европы». Они, по-видимому, подставляли в него конкретное имя, отнюдь не безразличное для понимания текста, — и потому, наряду с журнальным названием «для публики», в сознании автора послания вполне могло существовать и то его «домашнее», подлинное обозначение, под которым оно могло фигурировать в списке посланий, составленном для себя как черновое оглавление предполагаемого сборника.

Другое дело, что название это не может раскрываться как «Кюхельбекеру».

3

В 1972 году Р. Е. Тереховой было опубликовано неизвестное до тех пор «Послание к А. Д. Илличевскому» Дельвига.

Это послание принадлежит к числу наиболее ранних сочинений Дельвига; по бумаге и почерку оно может быть отнесено к 1813—1814 годам. В нем упоминается несколько не дошедших до нас лицейских сочинений 1813—1814 годов: «Изяслав» А. М. Горчакова, «Полорд» С. С. Есакова (о которых мы знаем из письма гувернера А. Н. Иконникова от 2 сентября 1813 года к издателям рукописного лицейского журнала «Юные пловцы»), «Теласко» и «Альманзор» Кюхельбекера (известна эпиграмма на «Теласко», вошедшая в составленный Пушкиным эпиграмматический сборник против Кюхельбекера «Жертва Мому» 1814 года, и ироническая рецензия на «Альманзора», помещенная в первом номере рукописного «Лицейского мудреца» за 1815 год)⁹. Намеком упоминается еще несколько произведений, не поддающихся точной идентификации. В пользу ранней датировки, как замечал публикатор, «говорит также адресат послания, А. Д. Илличевский, вначале первенствовавший в лицее в поэзии; признание автора в трудности сочинения стихов, его несложная эстетическая программа (ср. с посланием Пушкина «К другу стихотворцу» 1814 года)...»¹⁰.

Наблюдения эти, верные в целом, требуют, однако, развития и уточнений в некоторых, впрочем существенных деталях.

Прежде всего, центральный мотив послания не является собственной эстетической программой юного Дельвига. «Послание к А. Д. Илличевскому» — вариация II сатиры Буало «К Мольеру» (A Molière, 1664), может быть, воспринятой через русские подражания. Некоторые стихи ее производят впечатление парафразы стихов II сатиры С. Н. Марина (обращенной к И. И. Дмитриеву и являющейся более близким переложением того же оригинала). Ср. у Марина:

Как можешь без труда приятно так писать...

У Дельвига:

~ Как можешь ты писать столь плавно и приятно...

Или:

Читай твои стихи, всяк должен согласиться,
Что рифма под перо сама собой ложится...

У Дельвига:

Как рифма под перо сама к тебе идет...

Сатира Марина, опубликованная в 1808 году, была широко известна.

Опуская перипетии сатирического сюжета Буало, молодой поэт сосредоточивается на описании своих мучений над стихом. Здесь он следует оригиналу довольно близко, но в одном месте распространяет его, вводя отсутствующую у Буало сцену:

А иногда в саду под ивою сижу
И на гору Парнас, зеваючи, гляжу.
Настрою лиру лишь и напишу «баллада»,
Взбренчу — струна вдруг хлоп — сбиваюсь я с лада,
«О лира злобная!» — с досадой я кричу
И с Пинда лбом на низ без памяти лечу.

Может быть, в мотиве падения с Парнаса слышится отдаленный отзвук стихов из сатиры IX (К уму своему, 1667); стихи эти обычно опускались в русских переводах:

Qui vous a pu souffler une si folle audace?
Phoebus a-t-il pour vous aplani le Parnasse?
Et ne savez-vous pas que, sur ce mont sacré,
Qui ne vole à sommet, tombe au plus bas degré...

(«Кто мог внушить вам столь безумную дерзость? Разве Феб для вас устроил Парнас? И разве вы не знаете, что на этой священной горе тот, кто не взлетает на вершину, падает на самую низкую ступень...».)

Лишь отдаленное соответствие у Буало находит и другой фрагмент послания Дельвига, где перечисляются «образцовые поэты»:

Почто я не могу быть равен с тем поэтом,
За масленицу кто одобрен целым светом,
Иль тем, кто в мир рожден, чтоб лирой нас пленять
И музою своей, как куколкой, играть,
Иль тем, Полорда кто приятно так представил,
Или Пожарского кто прозою прославил,
Кто Изяслава нам приятно так воспел,
Сердца Силистрией, Москвою нам согрел;
Кто о Европе на <м> <в> журнале возвещает
Иль в роще Марьиной кто сильно так рыдает,
Иль тем, кто так весну нам красно описал,
Иль <...> на свете нам кто с мудрецом певал,
Иль тем, чей Алманзор, чьи Алпы и чья белка,
Теласко чей велик, как крепкий дуб иль елка,
Нет, не могу никак быть с ними наряду¹².

Эти строки окрашены легкой иронической интонацией. Ирония создается либо преувеличенностью похвалы

(«За масленицу кто прославлен целым светом»), либо контрастными сочетаниями («Алманзора» и «белки»), либо, наконец, пародийными уподоблениями («дубу» и «елке»). Последние касаются двух осмеянных в лицейской эпиграмме и рецензии сочинений Кюхельбекера — «Теласко» и «Алманзора». Здесь ирония переходит в прямую насмешку. Важно заметить при этом, что ироническая интонация распространяется и на собственные сочинения автора послания, что будет характерно в дальнейшем почти для всех лицейских самооценок Дельвига.

Это-то произведение, как нам представляется, и послужило стимулом для появления пушкинского послания.

4

Как мы помним, уже Я. К. Грот решительно отверг возможность адресации пушкинского послания Дельвигу, указав на высокую оценку Пушкиным поэтической деятельности своего друга. Это вероятно, если, во-первых, исходить из истории их взаимоотношений в целом и, во-вторых, понимать послание буквально, как желание лицеиста Пушкина отговорить своего друга от поэтической деятельности. Но ранние внутрилицейские взаимоотношения поэтов нам известны мало; что же касается содержания послания, то и автор, и адресат подобных сатир всегда учитывали меру их условности, их «правила игры». Послание Дельвига не было просьбой к Илличевскому научить его писать стихи; равным образом и послание «К другу стихотворцу» не являлось частной дружеской рекомендацией, но традиционным «сатирическим» изображением бедственной судьбы поэта. Поэтому в принципе Дельвиг мог быть его адресатом.

То же обстоятельство, что Дельвиг обратил свое послание к Илличевскому как к лицейскому поэтическому «мэтру», должно было вызвать у Пушкина протест, — и, кажется, тому есть косвенные подтверждения.

В 1834 году, через три года после безвременной кончины Дельвига, Пушкин стал набрасывать свои воспоминания о друге, — и коснулся истории печатных дебютов лицеистов в «Вестнике Европы» В. В. Измайлова. Нам нужно вспомнить теперь их хронологию, которая в данном случае небезразлична. В № 8 (18 апреля) по-

мещена цитированная нами заметка «От издателя» с просьбой сообщить имена и адреса сочинителя «К другу стихотворцу» и других произведений, присланных без имени; в № 12 появляется «На взятие Парижа» Дельвига с подписью «Русский», в № 13 (3 июля) — послание «К другу стихотворцу», в № 15 — «К Диону» Дельвига с подписью «Д», которая будет стоять и под всеми остальными его публикациями в «Вестнике Европы» 1814 года; № 19 содержит «Цефиза» Илличевского с подписью «ийший» (тоже сохраненную и в дальнейшем). В № 21 «К поэту-математику» Дельвига и «Ирин», второй перевод Илличевского из Клейста. В № 22 — эпитафия Дельвига на Кюхельбекера («Поэт надутый Клит»), его же «Дафна» («Первая встреча»), «К Лилете» и «Старик» («Хлоя») и несколько эпитаграмм Илличевского.

В воспоминаниях о Дельвиге Пушкин сообщал, что первые опыты его, посланные им в журнал, «привлекли внимание одного знатока (в черновом варианте: «двух или трех знатоков». — *В. В.*), который, видя произведения нового, неизвестного пера, уже носившие на себе печать опыта и зрелости, ломал себе голову, стараясь угадать тайну анонима». Видимо, речь идет как раз о заметке Измайлова в «Вестнике Европы», где требование о раскрытии анонима было адресовано прежде всего Пушкину, но касалось и других. Стихи лицейстов были скорее всего посланы одновременно и уже потом распределялись по книжкам журнала самим издателем; по крайней мере это относится к тем стихам, которые вышли первыми после объявления, в номерах 12—15 (далее наступил перерыв). В их числе была и «ода к Диону», которую Пушкин упомянул как произведение зрелого мастера, наряду с «одой... к Лилете», напечатанной в ноябре.

Эти «опресноки столь прекрасного таланта», как вспоминал Пушкин, остались незамеченными публикой, «между тем как стихи одного из ... товарищей» Дельвига, «стихи посредственные, заметные только по некоторой легкости и чистоте мелочной отделки, в то же время (в черновом варианте: «доставленные в то же время». — *В. В.*) были расхвалены и прославлены как чудо!»¹³. Речь шла о стихах Илличевского, в числе которых были самые крупные в его лицейском творчестве — переводы из Э. фон Клейста «Цефиз» и «Ирин».

Соотношение поэтических величин: «Дельви́г — Илличевский» сохранялось в сознании Пушкина через двадцать лет после того, как уже перестало быть актуальным. Есть основания думать, что оно возникло уже на ранних этапах их литературного общения и что послание Дельвига к Илличевскому не осталось незамеченным Пушкиным. Но тогда самая близость этого последнего, и пушкинского «К другу стихотворцу» перестает быть случайной.

«Послание к А. Д. Илличевскому» и «К другу стихотворцу» — единственные в известном нам наследии илличевских поэтов послания, варьирующие сатиры Буало.

Связь с Буало пушкинского послания была проанализирована в 1916 году Б. В. Томашевским. Пушкин обошелся со своим первоисточником свободнее, чем Дельви́г; он воспользовался мотивами нескольких сатир, уже превратившимися в общие места полемической литературы. Ближе всего он подходит к IX сатире, черпая из нее аргументы, долженствующие отвратить от поэзии ее новоявленного адепта. Начало послания («Арист! и ты в толпе служителей Парнаса! Ты хочешь оседлать упрямого Пегаса») может быть понято как ответ на обращение Дельвига к Илличевскому. Следующие строки («Забудь ручьи, леса, унылые могилы, В холодных песенках любовью не пылай»), как мы помним, являлись одним из аргументов в пользу адресации послания Кюхельбекеру, который готов «заморозить» свои «песенки», написанные гекзаметром. Однако это одно из «общих мест», даже и для Буало. Томашевский приводил соответствующие строки из «Поэтического искусства» («ses feux, toujours froide et glacée») из той же IX сатиры. Любопытно, впрочем, употребление этого выражения в пародийной автохарактеристике Дельвига 1815 года «К Т-ву»:

Простился я с мечтою,
В груди простыла кровь,
А все еще струною
Бренчу кой-как любовь —
И в песнях дышит холод,
В элегиях бомбаст;
Сатиров громкий хохот
Моя на Пинде часть.

Нет ли здесь реминисценции из Пушкина?

«Ручьи, леса, унылые могилы» — все это не обязательно должно было находить прямое соответствие в

конкретных стихах адресата, более того, такие соответствия превращали бы послание-сатиру в памфлет, что, конечно, не входило в намерения Пушкина. Общая же тональность некоторых из дошедших до нас ранних стихов Дельвига этой общей характеристике не противоречит. Ср. в романсе «К голубку» (1813):

Здесь тихо все, здесь все живет в печали:
И рошица, голубчик, где ты жил,
И ручеек, где чисту воду пил, —
Печальны все, что радость нам являли...¹⁴
и т. д.

Однако самая существенная реминисценция находится в восьмом стихе пушкинского послания:

Чтоб не слететь с горы, скорее вниз ступай!

В автографе вариант:

Покамест не слетел, скорей сойди с горы.

Эта строка, в особенности в варианте автографа, «непонятна». При некотором читательском усилии можно понять, что «гора» — Парнас и что речь идет о поэтическом падении, как в IX сатире Буало (кто не взлетает на Парнас, тот падает на низшую ступень). При всем том строка немотивирована, и это почувствовал Пушкин, придав ей большую завершенность в печатной редакции. Эта немотивированность — результат связи ее с речевой ситуацией послания к Илличевскому:

И с Пинда лбом на низ без памяти лечу.

Добавим к этому, что глагол «слететь», «лететь» в значении «стремительно падать с высоты», «сваливаться», в отношении к лицу имеющий просторечный оттенок, Пушкин употребил еще лишь однажды — в «Домике в Коломне» («С паперти долой Чуть-чуть моя старушка не слетела») ¹⁵. Варьируя этот мотив в послании «К Жуковскому» (1816), он скажет:

Страшусь, неопытный, бесславного паденья...

Эти сопоставления поддерживают предположение, что в послании «К другу стихотворцу» перед нами едва ли не сознательное использование «чужого слова», прямая отсылка к исходному тексту, удерживающая его, пародийное звучание.

Следующие строки — уже известный нам фрагмент о Кюхельбекере — корреспондируют с насмешкой Дельви-

га над «Альманзором», «Теласко» и неизвестной нам «белкой» (по-видимому, басней), чьи поэтические достоинства подобны «крепкому дубу иль елке». К этому времени, вероятно, относится литературная ссора Дельвига с Кюхельбекером, нашедшая отражение в эпиграмме «Поэт надутый Клит», как уже указывалось, в 1814 году попавшей в печать. Пушкин, написавший уже к этому времени «Несчастье Клита» («Внук Тредьяковского Клит гекзаметром песенки пишет...») и, возможно, уже составивший сборник «Жертва Мому», обращался, таким образом, к единомышленнику.

Последующие фрагменты посланий обнаруживают и другие точки соприкосновения, но все они более или менее проблематичны, так как относятся к «общим местам» сатир Буало или лицейской поэзии. «...Не тот поэт, кто рифмы плесть умеет» можно было бы читать как прямой ответ на дельвиговскую строчку («...научи меня, как рифму к рифме шить»), но вместе с тем это один из наиболее ходовых мотивов литературных сатир. Пушкинское «Хорошие стихи не так легко писать, Как Витгенштейну французов побеждать» перекликается со строкой из самой ранней песни Дельвига «Как пронесся слух по Петрополю» (1812), где молодой воин отправляется служить «под знаменами Витгенштейна», но это также не обязательная ассоциация: имя Витгенштейна как защитника столицы было особенно популярно среди лицейстов. Более плодотворными могли бы оказаться поиски реплик на послание в стихах самого Дельвига, но и здесь картина затемняется типовым характером мотивов. Отметим, однако, что Дельвиг в лицейские годы особенно охотно разрабатывает ту тему, которая намечена в концовке пушкинского послания:

Счастлив, кто, ко стихам не чувствуя охоты,
Проводит тихой век без горя и заботы,
Своими одами журналы не тягчит
И над экспромтами недели не сидит.

Эта тема восходит также к Буало¹⁶, в частности к его II сатире, которую перелагали и Дельвиг, и Марин:

Без ремесла сего — я б жизнью наслаждался,
Ни зависти людей, ни злобы не боялся,
Смеялся, пил и ел, и веселился б я,
Как, взяток нахватав, безграмотный судья.
Ночь спал бы хорошо, день встретил без работы,
И сердце бы мое без страсти, без заботы
Умело б положить для гордости конец¹⁷.

В пародийном «Подражании 1-му псалму» Дельвига (1814—1817) появляется, однако, тема «журнальной поэзии», присутствующая только у Пушкина:

Блажен, о юноша! кто, подражая мне,
Не любит рассылать себя по всем журналам...

И далее вводится фигура «Свистова» — след «арзамасских» сатир. «Свистов», «Графов» — граф Хвостов (как «Графов» он упомянут в послании Пушкина):

Когда неистовый влетит к нему Свистов,
Он часто по делам из комнаты выходит;
Ему ж нет времени писать дурных стихов,
Когда за книгой день, с супругой ночь проводит¹⁸.

Здесь намеченная Пушкиным вслед за Буало коллизия разрешается гораццианским идеалом «безвестного поэта», возделывающего «наследственное поле». Дельвиг не напрасно изучал Горация, которым скорректировал Буало.

5

Мы говорили уже, что обобщающий характер сатиры «К другу стихотворцу» позволял юному Пушкину адресовать ее не только действительному другу, но и литературному единомышленнику. Теперь мы можем добавить к этому дополнительные соображения. Подобного рода сатира-послание могла быть адресована *только* другу-единомышленнику, ощущавшему меру условности обсуждаемых проблем и не принимавшему их за личный выпад. Пушкин мог в сатире советовать Дельвигу оставить поэтическое поприще, потому что в повседневной жизни он счел бы такой совет нелепостью, — и Дельвигу это было отлично известно. Иное дело — Кюхельбекер. При всех насмешках над ним никто не оспаривал всерьез его права на поэтическое творчество, но на фоне этих насмешек печатные советы, содержащиеся в послании, могли быть восприняты как памфлет.

Что касается Дельвига, то обратиться к нему послание-сатиру подобного рода давал основание и самый текст, на который, как мы предполагаем, она была ориентирована, — текст, зависящий от Буало и провоцировавший на ответ в духе Буало, текст, пронизанный автоиронией и иронически трактующий и другую лицей-

скую поэтическую продукцию. Иронией, кстати сказать, тронуты почти все поэтические автооценки Дельвига — поэта лицейского времени; к тому, о чем уже говорилось, можно добавить и автоэпиграммы «Переводчику Диона», «Надпись к моему портрету» и уже послелицейское «Утешение бедного поэта». С другой стороны, в уста «друга стихотворца» вложены формулы, которые Пушкин затем отнесет к себе самому. Ср.:

И знай, мой жребий пал, я лиру избираю.

В послании «К Жуковскому»:

Мне жребий вынул Феб, и лира мой удел.

Нам осталось теперь проверить, нет ли следов послания «К другу стихотворцу» в том списке сочинений для несостоявшегося первого сборника стихотворений, который был записан Пушкиным на обороте листа «Пирующих студентов».

Наряду с двумя посланиями Кюхельбекеру здесь значатся и два послания «Дельвигу».

Одно из них — несомненно «К Дельвигу» («Послушай, муз невинных...», 1815). Второе, по расшифровке М. А. Цявловского, — «Стихотворение, до нас не дошедшее или, вероятнее, лишь предполагавшееся»¹⁹. Б. В. Томашевский предполагал, что это послание «К Дельвигу» («Блажен, кто с юных лет увидел пред собою...»), которое датируется «или концом 1816, или началом 1817 г.»²⁰. Однако «конец 1816 г.» — предположительная дата первой редакции. Сам Пушкин датировал эти стихи 1817 годом.

В Академическом издании верхняя граница их датировки — апрель 1817 года, так как они не содержат «прощальных» мотивов, характерных для стихов, написанных перед выпуском.

Но если эти стихи написаны, допустим, в апреле, то хронологические границы списка должны быть расширены и, стало быть, возможно отождествить с некоторыми обозначениями и «прощальные» стихи. К такому справедливому выводу пришла Н. Н. Петрунина, предлагая изменить датировку списка²¹. Однако тогда возникают новые вопросы: остается целый ряд важных стихотворений 1817 года, не введенных Пушкиным в список. Здесь нет возможности подробно разбирать этот вопрос (мы придерживаемся традиционной даты: «1816—начало 1817 года»); нам важно отметить лишь, что по-

слание «К другу стихотворцу», по нашему мнению, могло фигурировать в нем под названием «К Дельвигу». Такая расшифровка возвращает нас к первоначально установленной дате списка и объясняет заодно отсутствие в нем среди посланий печатного дебюта Пушкина. Впрочем, это лишь гипотеза, как и все построение, предлагаемое ныне вниманию читателя.

Впервые: Русская литература. 1992. № 4. Для настоящего издания переработано.

- ¹ Вестник Европы. 1814. № 8. С. 324; ср.: Цявловский М. А. Летопись жизни и творчества А. С. Пушкина. 2-е изд., испр. и доп. Л., 1991. С. 73.
- ² Бартенев П. И. О Пушкине. М., 1992. С. 80.
- ³ Грот Я. К. Пушкин, его лицейские товарищи и наставники. 2-е изд., доп. СПб., 1899. С. 11.
- ⁴ Пушкин. Сочинения, издания имп. Академии наук/Приготовил и примечаниями снабдил Леонид Майков. СПб., 1900. Т. 1. С. 31 (2-я паг.).
- ⁵ См. прим. Ю. Г. Оксмана к «Плану первого неосуществленного издания стихотворений»: «Некоторые из произведений, отмеченные в этом списке, до нас не дошли («Бонопарт», «Ринальдо»); посланиями «Трубецкому» и «Кюхельбекеру» следует считать «Городок» и „К другу стихотворцу...”». (В кн.: Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 6 т. М.; Л., 1933. Т. 5. Кн. II. С. 734—735.)
- ⁶ Томашевский Б. В. Пушкин. М.; Л., 1956. Кн. I. С. 49, 72.
- ⁷ ПД, ф. 244, оп. 27, № 54
- ⁸ Цявловский М. А. Летопись жизни и творчества А. С. Пушкина. 2-е изд., испр. и доп. Л., 1991. С. 70. Последняя по времени попытка обосновать адресацию послания Пушкина Кюхельбекеру принадлежит Р. Г. Назарьяну (см.: Назарьян Р. Г. Вильгельм Кюхельбекер как адресат послания Пушкина «К другу стихотворцу» и автор оды «На взятие Парижа». Опыт гипотетического исследования//Временник Пушкинской комиссии: Сборник научных трудов. Вып. 25. СПб., 1993. С. 93—106). Автор склонен трактовать послание Пушкина буквально, как стремление отвлечь адресата от поэтического творчества, что кажется нам принципиально неверным; эта общая установка подчиняет себе всю частную аргументацию исследователя. Неубедительна и его попытка переприписать Кюхельбекеру оду Дельвига «На взятие Парижа»; Р. Г. Назарьян не принимает во внимание, что В. П. Гаевский, собирая корпус стихов Дельвига, опирался на свидетельства лицейцев I выпуска (М. Л. Яковлева и др.) и его статьи, при всех их возможных неточностях, имеют значение первоисточника.
- ⁹ Грот К. Я. Пушкинский лицей: (1811—1817): Бумаги I-го курса, собранные академиком Я. К. Гротом. СПб., 1911. С. 253, 263—264, 471.
- ¹⁰ Теребенина Р. Е. Поступления в лицейское собрание Пушкинского фонда: Листок из «Лицейской антологии, собранной трудами пресловутого —ийший», новые автографы А. А. Дельвига//Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. 1972. Т. XXXI. Вып. 2. Март — апрель. С. 183—184.
- ¹¹ Oeuvres complètes de Boileau Despreaus... Paris.; 1835. P. 202.

- ¹² Дельвиг А. А. Соч. Л., 1986. С. 94—95.
¹³ Пушкин. Т. 11. С. 274, 519.
¹⁴ Дельвиг А. А. Соч. С. 85, 98.
¹⁵ Словарь языка Пушкина. М., 1961. Т. IV: С—Я. С. 182—183; 1957. Т. II: З—Н. С. 474—475.
¹⁶ Томашевский Б. В. Пушкин и Буало//Пушкин в мировой литературе. [Л.], 1926. С. 25.
¹⁷ Поэты-сатирики XVIII — начала XIX века. Л., 1959. С. 191—192.
¹⁸ Дельвиг А. А. Соч. С. 107.
¹⁹ Рукою Пушкина: Несобранные и неопубликованные тексты. М.; Л., 1935. С. 227.
²⁰ Томашевский Б. В. Пушкин. Кн. I. С. 115.
²¹ Петрунина Н. Н. Из истории первого собрания стихотворений Пушкина//Русская литература. 1990. № 3. С. 140—141.

«Князь, наперсник Муз» в пушкинском «Городке»

Если мы предложим любителям пушкинской поэзии назвать три самые известные лицейские стихотворения Пушкина, можно не сомневаться, что одним из них будет «Городок» (1814—1815). Это послание, легкое и живое, замечательно не только своими поэтическими достоинствами. Оно — своеобразный документ, позволяющий войти в круг чтения юного Пушкина и судить о его литературных пристрастиях в возрасте пятнадцати — шестнадцати лет; и потому «Городок» постоянно цитируют, когда заходит речь о становлении Пушкина-поэта и Пушкина-читателя.

«Городок» был написан под впечатлением знаменитого послания К. Н. Батюшкова «Мои пенаты», где старший поэт давал мгновенные портреты-характеристики своих учителей в поэтическом искусстве — живых и мертвых. То же по следам Батюшкова делает и Пушкин. Он называет Вольтера, Мольера, Лагарпа, Лафонтена, Расина; античных классиков — Гомера, Вергилия, Горация; русских поэтов и драматургов, уже ставших классиками, — Озерова, Фонвизина, Княжнина и здравствовавших еще Державина, Карамзина и Дмитриева. Но далее поименное перечисление оканчивается.

Оканчивается оно там, где Пушкин заводит речь о потаенной сафьянной тетради, куда переписаны сочинения, «презревшие печать».

Потаенные сочинения требовали и утаенных имен.

Конечно, здесь лишь остроумный литературный прием. Имена «врагов Парнасских уз» были даны описательно, иносказательно, но вполне прозрачно. Их легко угадывали современники; они не остались тайной и для потомков.

*Хвала вам, чады славы,
Враги Парнасских уз!
О князь, наперсник Муз,
Люблю твои забавы;
Люблю твой колкий стих
В посланиях твоих,
В сатире — знание света
И слога чистоту,
И в резвости куплета
Игриву остроту.*

Л. Н. Майков, выдающийся русский филолог, комментировавший сочинения Пушкина, вероятно, первым назвал адресата этих строк¹. Им был князь Дмитрий Петрович Горчаков, пятидесятишестилетний поэт, автор широко известных в свое время сатир, расхоронившихся в рукописях. Современники приписывали ему «Гавриилиаду», и Пушкин не стремился развеять это заблуждение, благо старый вольтерьянец скончался в 1824 году и не мог быть призван к ответу за кощунственное сочинение. Горчаков одним из первых стал писать по-русски «ноэли», и в этом смысле был предшественником Пушкина. Не будучи лично знакомым с Горчаковым, Пушкин видел его на лицейском экзамене 8 января 1815 года, когда читал свои «Воспоминания в Царском Селе»². Может быть, он имел и какие-то изустные сведения о Горчакове от его дальнего родственника и своего лицейского товарища Александра Горчакова.

Л. Н. Майков считался замечательным знатоком пушкинской и предпушкинской эпохи, и никто из последующих пушкинистов не усомнился в правильности его определения, хотя основания для сомнений имелись... Впрочем, об этом чуть позже.

Следующим неназванным поэтом был Батюшков:

*И ты, насмешник смелый,
В ней место получил,
Чей в аде свист веселый
Поэтов раздражил,
Как в юношески леты
В волнах туманной Леты
Их гуртом потопил<...>*

«Видение на берегах Леты». Прославленная сатира

Батюшкова на архаиков-шишковистов, будущих членов «Беседы любителей русского слова», наделавшая столько шума в петербургских литературных кругах, предвосхитившая пародии и эпиграммы «Арзамаса».

И ты, замысловатый
Буянова певец,
В картинах толь богатый
И вкуса образец<...>

«Певец Буянова» — дядя Василий Львович, передовой боец на форпостах будущего «Арзамаса», автор «Опасного соседа».

И ты, шутник, бесценный...

Не будем цитировать хрестоматийно известные строчки, посвященные «Трумфу» Крылова, одному из самых блестящих и самых бесцензурных сатирических произведений начала девятнадцатого столетия. Опустим их — не только потому, что их можно прочесть в любом собрании сочинений Пушкина, но и потому, что занимающая нас сейчас проблема уже обозначилась.

Итак, Крылову предшествуют три любимых сатирика Пушкина: Горчаков, Батюшков, Василий Пушкин. Сочетание весьма странное.

Батюшков, Василий Пушкин — будущие «арзамасы», сторонники литературной реформы Карамзина, как и сам автор «Городка». Д. П. Горчаков — член «Беседы любителей русского слова», противник карамзинистов, направлявший в них свои критические стрелы. Позиция его была хорошо известна, как и его связи: друг и родня печально знаменитого графа Хвостова, соратник Н. П. Николева, кумира архаистов прежнего времени, литературный недруг Фонвизина. В «Беседе» он занимал почетное место среди официальных литераторов и потому вряд ли мог считаться «врагом Парнасских уз». Да и другие оценки его в «Городке» звучат преувеличенно: *острота, колкость* действительно были присущи этому даровитому поэту, — но *резвость, чистота слога, изгибность*? И почему Пушкин ни разу больше не назвал Горчакова в числе поэтов, достойных особого внимания?

Полно, о нем ли идет речь в «Городке»?

Присмотримся внимательнее к строкам о «князе, наперснике Муз». В них есть «чужие слова». Первое «чужое слово» очевидно: оно выделено курсивом, означающим цитату. «Хвала вам, чады славы» — строчка из «Певца во стане русских воинов» В. А. Жуковского.

Другие скрыты в тексте глубже. Они обнаружатся, если мы прочтем его параллельно с «Моими пенатами» Батюшкова:

Но вы, любимцы славы,
Наперсники забавы,
Любви и важных муз,
Беспечные счастливыцы,
Философы-ленивцы,
Враги придворных уз<...>

Батюшков обращал эти строки к князю Вяземскому и Жуковскому. Пушкинское обращение к «князю» словно соткано из батюшковской лексики, фразеологических оборотов, даже рифм: *славы — забавы, муз — уз...*

Не Вяземский ли адресат его строк? Он тоже был автором сатирических стихов, расходившихся в рукописях и запретных для печати. Он писал куплеты и, подобно Горчакову, упражнялся в жанре «ноэля», и последний его «ноэль», написанный в 1814 году, где он, кстати, задел и самого Горчакова, имел успех скандала³. Соседство его в «потаенной тетради» рядом с Батюшковым и Василием Пушкиным, единомышленниками, «врагами Парнасских уз» не просто было естественным: оно было почти неизбежным; самое отсутствие Вяземского в этом ряду выглядело бы как демонстрация.

В 1814—1815 годах для лицеиста Пушкина он был одним из поэтических учителей.

Если мы прочтем все характеристики, которые Пушкин давал Вяземскому — поэту и критику, мы, кажется, рассеем последние сомнения.

«Люблю твой колкий стих». В послании «Вяземскому» (1821) Пушкин напишет: «Язвительный поэт, остряк замысловатый, И блеском [колких слов], и шутками богатый...». В стихотворении 1825 года «Из письма к Вяземскому» находим: «Писатель нежный, тонкий, острый...». Эта «колкость» и «острота» «резва» и «игрива», непринужденна, легка. На протяжении нескольких лет оба эпитета были у Пушкина постоянно прикреплены к имени Вяземского:

...я люблю его сердечно
За то, что любит он беспечно
И петь, и пить свое вино,
И над всемирными глушцами
Своими резвыми стихами
Смеяться, право, пресмешно.

Из письма к В. Л. Пушкину
от 22 декабря 1816 года

Ужель ты изменил
Любви и дружбе нежной,
И резвости небрежной?

Кн. П. А. Вяземскому, 1818

Ты право получил, благодаря судьбе.
Смеяться весело над Злобою ревнивой,
Невежество разить анафемой игривой.

Вяземскому, 1821

Но, быть может, еще важнее и индивидуальнее формула «В сатире — знание света», которую мы находим в «Городке». Она имеет особый смысл. «Знание света» не означает в ней «знание светских нравов, подлежащих сатирическому изображению», как можно было бы подумать. Пушкин говорит об ином — о воспитанности, о соблюдении приличий общежития, без чего сатира превращается в грубый пасквиль. Это качество Пушкин находил именно в сатирах Вяземского. В 1830 году он пишет: «к.<нязь> Вяземский может смело сказать, что личность его противников никогда не была им оскорблена» и отнесет это за счет «ума светского и тонкого знания общежития»⁴. А шестью годами ранее он отметит «остроту и светскую вежливость», которой Вяземский сумел наделить даже своих воображаемых противников⁵.

Это был общий принцип «карамзинистской» критики, который разделял и молодой Пушкин.

Думается, сказанного достаточно, чтобы вернуть князю Петру Андреевичу Вяземскому законно принадлежащее ему место в «потаенной тетради» пушкинского «Городка».

Впервые: Русская речь. 1990. № 3.

¹ Сочинения Пушкина, изд. Имп. Академии наук, 2-е изд. СПб., 1900. Т. I. С. 82—83 прим.

² Русские поэты-сатирики XVIII — начала XIX века. Л., 1959. С. 87—88.

³ Вяземский П. А. Сочинения. М., 1982. Т. I. С. 47—51, 380—382.

⁴ Пушкин. Т. II. С. 97.

⁵ Там же. С. 20.

«Стансы к винограду»

Есть два лицейских послания Пушкина, занимающие в его юношеской лирике особое место. Адресат их, Александр Иванович Галич (1783—1848) читал в лицее рос-

сийскую и латинскую словесность. Когда в мае 1814 года за болезнью оставил занятия профессор Н. Ф. Кошанский, заменить его пригласили тридцатилетнего адъюнкта Педагогического института Галича, который и преподавал лицеистам до июня 1815 года, уступив затем место П. Е. Георгиевскому. Мы не знаем досконально содержания курса Галича; можно предположить, однако, что он сочувствовал тем новым литературным веяниям, которые начали уже распространяться в среде лицейских поэтов. Он учился в Германии и вынес оттуда знакомство с эстетическими теориями романтиков, что и сказалось впоследствии в «Опыте науки изящного», изданном им в 1825 году.

Пушкин сохранил о Галиче благодарное воспоминание, и когда через двадцать лет увиделся с ним на совещании участников энциклопедического лексикона, записал в дневнике: «...я встретил доброго Галича и очень ему обрадовался. Он был некогда моим профессором и ободрял меня на поприще, мною избранном. Он заставил меня написать для экзамена 1814 года мои «*Воспоминания в Ц<арском> Селе*»¹. Знаком укрепления этих связей и были два послания к Галичу; второе из них было написано уже тогда, когда Галич покинул лицей.

В обоих стихотворениях проходит тема дружеского пира. Во многом она навеяна литературными образцами, и прежде всего «Моими пенатами» Батюшкова, где она символизирует дружеское общение единомышленников-поэтов, острословов, гедонистов, свободно творящих, свободно живущих и наслаждающихся жизненными радостями. В соответствии с этой традицией адресат послания предстает в приближенном к античному облике мудреца-эпикурейца. Тема, впрочем, шла не только от литературы: в стихах есть приметы лицейского быта. Лицейсты в самом деле собирались у Галича и в тесном дружеском кружке читали свои стихи:

...послания, куплеты,
Баллады, басенки, сонеты...

К Галичу, 1815

И полон становится
Твой малый, тесный дом;
Вот с милым остряком
Наш песельник тащится
По лестнице с гудком...

Послание к Галичу, 1815

В «песельнике» видят обычно М. Л. Яковлева, в «остряке» — А. Д. Илличевского или Дельвига.

По-видимому, такие собрания бывали неоднократно:

И все к тебе нагрнем —
И снова каждый день
Стихами, прозой станем
Мы гнать печали тень...

Одних этих живых зарисовок лицейского литературного быта было бы достаточно, чтобы послание осталось в памяти любителей поэзии. Но Пушкин делает еще одно указание чрезвычайной важности. Он называет стихи, которые читались на вечерах Галича:

Смотри: тебе в награду
Наш Дельвиг, наш поэт
Несет свою балладу...

Мы знаем сейчас, что это была баллада «Поляк», вошедшая в лицейские рукописные сборники. Среди лицейстов она пользовалась популярностью. А. Д. Илличевский упоминал о ней в письме к своему приятелю П. Н. Фуссу от 28 февраля 1816 года ².

И стансы к винограду,
И к лилии куплет.

«Куплет к лилии» был опубликован в том же 1815 году в номере третьем журнала «Российский музеум». Это было стихотворение «Лилея», получившее позднее новое название — «К Дориде».

Обо всем этом можно сейчас прочитать в комментариях к посланию Пушкина и к стихам Дельвига.

Ни в одном из комментариев мы не найдем, однако, никаких упоминаний о «стансах к винограду». Все попытки выяснить, какие стихи Дельвига имел в виду Пушкин, остались безуспешными. Может быть, эти стихи вообще не дошли до нас?

Не будем спешить с выводами; перечтем лучше лицейскую лирику Дельвига и задержимся на стихотворении «Элизиум поэтов», где есть такие строчки:

И Бассарей с кистями винограда
К тебе пришел, шатаясь на ногах.
С улыбкой рек: «Вот бедствиям отрада,
Люби и пей на дружеских пирах».

Ты в руки ковш — он выжал сок шипящий... ³

Эти стихи сохранились в единственном автографе в тетради Дельвига и датируются лишь приблизительно: не позднее 1819 года. Предполагается, однако, что они были написаны еще в лицее.

Когда Пушкин — уже, видимо, в конце 1820-х годов — читал с карандашом в руках тетрадь Дельвига, он испестрил «Элизиум поэтов» своими пометами. Неточности мысли и выражения он находил почти в каждой строфе. Только три из них не вызвали его замечаний, и в их числе были строфы с «виноградом»⁴. Без сомнения, он считал их лучшими в стихотворении, и потому мог обозначить целое как «стансы к винограду». А стало быть, и самое стихотворение уже существовало к июню 1815 года, когда окончились дружеские сходки у Галича.

Такая гипотеза могла бы показаться излишне смелой, если бы она не находила себе подтверждения в самом тексте пушкинского послания.

Дело в том, что тридцатью строками ранее Пушкин перефразировал интересующие нас «стансы» Дельвига. Он нарисовал сценку, в которой бог вина Вакх, чье имя также и Лиэй, и Либер, и Бассарей (все эти имена встречаются в лицейских стихах), награждает беспечного философа за равнодушие к благам фортуны:

Когда сей бог молодой
Вечернею порой
Лафит и грог янтарный
С улыбкой на устах
В стекле ему подносит
И каплю выпить просит,
Качаясь на ногах.

В этой совершенно абстрактной аллегорической картине есть живой жест, деталь, придающая ей почти чувственную конкретность. Она заключается в строке «качаясь на ногах», которую Пушкин заимствовал из «стансов к винограду» — из дельвиговского «Элизиума поэтов».

Все остальное Пушкин отверг.

Его послание и по идеям, и по образности, и по языку было прямо противоположно стихотворению его ближайшего друга. Для автора «Элизиума» гений, следующий своему предназначению, сохраняет «душевную чистоту» и отвергает дары Венеры и Вакха, — в противном случае он закрывает себе путь в святилище поэтов:

Блажен, кто мог с невинностью пробраться
Чрез этот мир, возвышенным пленен.

«Чрез грязный мир», — поправил Пушкин, когда читал черновую тетрадь Дельвига. Он оставлял в неприкосновенности поэтические идеи; он правил только «слог».

Сам же он — в особенности в лицейские годы — не склонен был противопоставлять «возвышенную» поэзию поэтическому эпикурейству, которое было для него символом духовной свободы. Он следовал в этом отношении раннему Батюшкову и заветам «арзамасского братства». Парафраза «Элизиум поэтов» в «Послании к Галичу» была почти полемикой, хотя, конечно, и неосознанной.

А год спустя и для самого Дельвига началась полоса увлечения поэтическим эпикуреизмом.

Впервые: Русская речь. 1989. № 3.

¹ Пушкин. Т. 12. С. 322.

² Дельвиг А. А. Полн. собр. стих. Л., 1959. С. 285.

³ Там же. С. 97.

⁴ Рукописи Пушкина, хранящиеся в Пушкинском доме: Научное описание/Сост. Л. Б. Модзалевский и Б. В. Томашевский//М.; Л., 1937. С. 272—274, № 768.

Бунина или Бакунина!

В лицейском дневнике Пушкина за 1815 год под 28 ноября находится следующая запись:

«Ш — в и г-жа Б — на увенчали недавно кн. Шаховского лавровым венком, на этот случай сочинили очень остроумную пиэсу под названьем: *Венчание Шутовского (Гимн на голос: de Béchamel)*»¹.

Эту остроумную «пиэсу», принадлежащую Д. В. Дашкову, Пушкин далее выписал полностью, но мы цитировать ее здесь не будем, ибо наше внимание должны занять предпосланные ей строки.

События, о которых рассказывает Пушкин, хорошо известны, и мы лишь вкратце напомним их.

23 сентября 1815 года на петербургской сцене состоялась премьера комедии А. А. Шаховского «Урок кокеткам, или Липецкие воды». Автор комедии, даровитый драматург и сатирический поэт, был в это время в центре борьбы, разрывавшей литературные круги Москвы и Петербурга; он был, вероятно, самым талант-

ливым сатириком «Беседы любителей русского слова», объединившейся для охраны тех литературных и идейных устоев, на которые посягали молодые литераторы из окружения Н. М. Карамзина: В. А. Жуковский, П. А. Вяземский, К. Н. Батюшков, Д. В. Дашков, Д. Н. Блудов, В. Л. Пушкин. С последним из них Шаховской постоянно обменивался сатирическими ударами, и борьба шла с переменным успехом; в новой же своей комедии он весьма чувствительно задел и Жуковского. Друзья Жуковского поспешили поднять перчатку: Блудов откликнулся памфлетом «Видение в какой-то ограде», Вяземский обрушил на голову супостата целый дождь эпиграмм.

14 октября 1815 года на квартире С. С. Уварова друзья и литературные соратники устроили пародийно-торжественное заседание: отныне они объявляли себя особым обществом, приняв название «Арзамасское общество безвестных людей», и поклялись преследовать «Беседу» вплоть до полного ее уничтожения. Так начался знаменитый в русской литературе «Арзамас», под знаком которого развивался и юный Пушкин; запись в его дневнике — одно из первых свидетельств его живого интереса к только что образованному обществу, в члены которого через полтора года войдет и он сам.

«Арзамасцы» возмущались «Липецкими водами»; «беседисты» торжествовали. Комедия имела успех скандала. Вечером в день спектакля в частном литературном собрании на голову комедиографа был возложен лавровый венок.

Противники не упустили случая осыпать это венчание сарказмами. Вяземский сплел для триумфатора поэтический венок из эпиграмм. В речах и сатирах варьировался символический образ «макового венка», усыпляющего зрителей.

Тогда-то Дашков и сочинил кантату «Венчание Шувовского», которую вписал в свой юношеский дневник Пушкин. Он не знал еще тогда, кто автор этой пародийной кантаты, как не знал и самого Дашкова. Однако обстоятельства и даже детали столкновения были ему хорошо известны. «Ш—в», например, — это глава «Беседы» адмирал Александр Семенович Шишков, еще в 1803 году выступивший против «карамзинистов» с трактатом «Рассуждение о старом и новом слоге российского языка». Он в самом деле принимал участие в торжественном вечере в честь Шаховского.

В современных изданиях дневника Пушкина сокращение «Ш—в» расшифровывается как «Ш<ишко>в», — и с полным основанием.

Что же касается «г-жи Б—ной» — другого главного участника праздника — то в ней усматривают Анну Петровну Бунину, поэтессу, чье творчество высоко ценилось в «Беседе», да и за ее пределами. В Буниной видели прямую ученицу Шишкова, который весьма одобрял ее лирический талант, и сама Бунина не упускала случая выразить публично благодарность своему литературному покровителю.

Юный Пушкин ассоциировал имена Шишкова и Буниной. Они появлялись вместе в его сатирической лицейской поэме «Тень Фон-Визина» (1815) — Шишков и его «невинная другиня <...> Вралих Петрополя богиня»². Через семь лет в «Послании цензору» Пушкин поставит ее «глупые стихи» в один ряд со стихами Хвостова.

Имя Буниной — первое, что пришло на ум ранним интерпретаторам пушкинского дневника, и в правильности такой расшифровки не усомнился ни один издатель и редактор сочинений Пушкина. В академическом собрании сочинений пропущенные части фамилий заключены, как это принято, в ломаные скобки: «Ш<ишко>в» и «Б<уни>на»; в популярных же изданиях дневника пропуск букв даже не обозначается: «Шишков и г-жа Бунина увенчали недавно князя Шаховского лавровым венком...».

Между тем это чтение неверно.

Неверно оно хотя бы потому, что к моменту «венчания» Шаховского Буниной в Петербурге не было.

Неизлечимо больная раком груди, поэтесса еще 29 июля 1815 года отплыла на корабле в Англию в надежде исцеления. Отъезд ее стал своего рода литературным событием; в журналах печатались приветственные стихи, ей адресованные, а в «Российском музее», который внимательно читал лицеист Пушкин и где он помещал свои стихи, появилась статья кн. П. И. Шаликова «Об отъезде в Англию девицы Буниной и о сочинениях сей стихотворицы»³. Пушкин не мог этого не знать. До него доходили слухи и об «арзамасских» заседаниях с пародийными речами, — и он, может быть, знал и о заседании 25 ноября, где были произнесены две речи о Буниной — Уварова и Жуковского.

И потому Пушкин не мог даже по ошибке назвать Бунину в числе участников праздника 23 сентября. Он имел в виду другое лицо. Мы можем назвать его по мемуарам Ф. Ф. Вигеля, весьма осведомленного в закулисной литературной жизни 1810-х годов.

Вигель рассказывал о вечере в доме петербургского гражданского губернатора М. М. Бакунина, «коего супруга, сестра Павла Ивановича Кутузова, надела венчок на счастливого автора»⁴. Эти сведения были совершенно точны.

Барвара Ивановна Бакунина, урожденная Голенищева-Кутузова, сама писательница, была в ближайшем родстве с одним из злейших врагов Карамзина и карамзинистов. Еще в девяностые годы XVIII века Павел Иванович Голенищев-Кутузов писал на Карамзина памфлеты, осуждающие «слезливость» и якобинский яд, а затем памфлеты сменились прямыми доносами. Молодые карамзинисты испытывали к нему неприязнь, граничившую с ненавистью.

Барвара Ивановна не могла не радоваться временному торжеству партии брата. К тому же она была давним и преданным другом самого автора «Липецких вод» — Шаховского. Через много лет стареющий драматург напишет свои воспоминания в форме писем к ее дочери, которой завещает все свои литературные труды и архив⁵. Именно здесь, в семействе Бакуниных, могла возникнуть мысль наградить лавровым венком друга семьи в момент победы над литературными противниками.

Эта история, широко известная в столице, и получила отражение в пушкинском лицейском дневнике, в записи от 28 ноября 1815 года, которую следует читать: «Ш<ишко>, в и г-жа Б<акуни> на увенчали недавно кн.<язя> Шаховского лавровым венком...».

Стоит заметить, что исследователи, занимавшиеся историей «Арзамаса», вплотную подходили к такому чтению. Так, Ц. С. Вольпе, редактор превосходного двухтомного собрания стихотворений Жуковского в доведенной «Библиотеке поэта», рассказывая об этом эпизоде, приводил свидетельство Вигеля⁶. В примечании он цитировал пушкинскую запись. Существуют экземпляры книги, в которых набрано: «Шишков и г-жа Бакунина...».

В большинстве же экземпляров этого издания стоит «Бунина», и при внимательном разглядывании видно, что это типографское исправление в уже сверстан-

ной строке. Исследователь не решился изменить текст, который считал пушкинским, хотя бы и содержащим ошибку.

Он был бы совершенно прав, если бы дело обстояло именно так. Но это была ошибка не Пушкина, а его издателей, и мы обязаны ее устранить.

Впервые: Русская речь. 1991. № 5.

¹ Пушкин. Т. 12. С. 295.

² Там же. Т. 1. С. 161.

³ Российский музей. 1815. № 9.

⁴ Вигель Ф. Ф. Записки. М., 1892. Ч. 3. С. 172.

⁵ См.: Осьмакова Н. И. Бакунина П. М. // Русские писатели: 1800—1917. М., 1989. Т. 1. С. 144.

⁶ Жуковский В. А. Стихотворения. Л., 1939. Т. 1. С. XXIII.

Загадочная эпиграмма Пушкина

1

В числе лицейских эпиграмм Пушкина, этих проб сатирического пера будущего виртуозного мастера эпитаграмматического жанра, мы находим одну, не поддающуюся сколько-нибудь убедительному толкованию. Она была напечатана Пушкиным в первом номере журнала «Российский музей» за 1815 год, под анаграммой «I...14—16», что в переводе на буквенные обозначения читалось: «А...н—П», т. е. «А (лександр) н(икшу)П»: такой подписью Пушкин пользовался в сентябре — октябре 1814 года¹.

Текст ее гласит:

Арист нам обещал трагедию такую,
Что все от жалости в театре заревут,
Что слезы зрителей рекою потекут.
Мы ждали драму золотую.
И что же? дождались — и, нечего сказать,
Достоинству ее нельзя убавить весу,
Ну, право, удалось Аристу написать
Прежалкую пиесу.

Смысл эпиграммы понятен; но конкретные обстоятельства, вызвавшие ее, от нас ускользают. Нельзя даже поручиться, что юный эпитаграммист имел в виду какое-то определенное лицо и определенный эпизод театральной жизни Петербурга 1814 года. Драма, вызывающая жалость не к герою, а к автору, — такой сатири-

ческий сюжет был весьма обычен. Позднее Пушкин скажет, что «переведенное остроумие — плоскость»², но в лицейские годы он сам отдавал дань широко распространенному обычаю переводить чужое остроумие, — и не без пользы для себя и для литературы: в изящных миниатюрных безделках оттачивался язык, появлялись афористические формулы, становились привычными лаконизм выражения и аттическая соль. Сам Вольтер, не имевший нужды в заемном остроумии, не гнушался переводить эпиграммы, не говоря уже о бесчисленных мастерах «антологического рода поэзии», которыми была столь богата французская словесность XVII—XVIII веков.

Эту традицию нельзя сбрасывать со счетов, — и все же конкретный адрес здесь вероятнее: в противном случае вся эпиграмма и более всего «Арист» становились искусственными до беспомощности. Придумать фигуру поэта, обещавшего поразить зрителей небывалой трагедией, описать ожидание поверивших ему на слово и затем посмеяться над неудачей, — все это не стоило труда. Иное дело, если за всем этим стояла некая реальность.

Кажется, только М. А. Цявловский, написавший обширный комментарий к лицейской лирике Пушкина, попытался осторожно и предположительно назвать адресата пушкинской эпиграммы. Он исходил из того, что эпиграмма написана на трагедию, бывшую в 1814 году новинкой на петербургской сцене, и что лицеисту Пушкину, по-видимому, были известны какие-то театральные толки, предшествовавшие ее появлению в свет, — а, может быть, был известен и сам автор. Поэтому он остановился на трагедии П. А. Корсакова «Амбоар и Оранжеб, или Нашествие моголов», в пяти действиях, в стихах с хорами, поставленной впервые в Петербурге 24 апреля 1814 года. По свидетельству хрониста русского театра Пимена Арапова, трагедия эта не имела большого успеха³. Сейчас, располагая полным репертуаром театральных постановок, мы можем утверждать, что она прожила на петербургской сцене несколько месяцев: ее ставили 22 мая, 17 июля, 17 сентября и после этого не возобновляли⁴.

Пушкин мог обратить внимание на судьбу этой постановки хотя бы потому, что он знал — лично или заочно — автора трагедии. Петр Александрович Корсаков (1790—1844) был братом Николая Корсакова, лицеис-

та, однокашника Пушкина; он служил в это время в театральном управлении, был довольно плодовитым драматургом и переводчиком и поддерживал связи с лицензантами: несколько позднее он станет публиковать стихи Пушкина в своем журнале «Северный наблюдатель». Через много лет Пушкин будет с благодарностью вспоминать дружеские попечения Корсакова. Но в 1814 году он вполне мог написать эпиграмму на «Амбоара и Оренгцеба», — и М. А. Цявловский высказал такую гипотезу в именном указателе к отредактированному им первому тому так называемого «большого академического издания» Пушкина. Под именем «Корсаков П. А.» мы читаем: «Арист»; «Амбоар и Оренгцеб» — «трагедия такая, что все от жалости в театре заревут». Как мы говорили уже, исследователь был осторожен и против имени Корсакова поставил в скобках вопросительный знак, подчеркнув предположительность своей расшифровки⁵. Оснований для сомнения у него было достаточно: о предыстории постановки нам ничего не известно, а стало быть, неизвестно и то, в какой мере ей соответствовала ситуация, обрисованная в пушкинской эпиграмме.

Между тем, если мы внимательно посмотрим уже упоминавшуюся репертуарную сводку Т. М. Ельницкой, мы сможем найти постановку, относящуюся тоже к 1814 году, история которой поразительно совпадает с тем, что написал Пушкин о «драме» «Ариста».

2

21 сентября 1814 года в Петербурге состоялась премьера трагедии В. В. Капниста «Антигона».

Это был дебют на трагической сцене уже стареющего, маститого поэта, знаменитого автора «Ябеды». Трагедию его ждали; Капнист работал над ней давно. Еще в 1809 году он писал Н. И. Гнедичу, что «сделался из комедиописателей плачевным трагиком»⁶. В 1812 году он посылал текст В. А. Озерову, Г. Р. Державину и А. С. Шишкову для прочтения и критики. Как реагировали двое последних, мы не знаем; Озеров же дал критический отзыв. Затем началась война, и театральные дела были отложены надолго, — но весной 1814 года стали говорить о готовящейся постановке. Знаменитая трагическая актриса Екатерина Семенова заинтересовалась

ролью Антигоны и даже, как сообщал Капнист в майских письмах Гнедичу и жене, «выпросила» ее «в бенефис»⁷.

В Петербурге «ждали драму золотую» Ариста-Капниста.

«Все от жалости в театре заревут»... В 1804 году Капнист приветствовал восходящую звезду Озерова. Когда был поставлен «Эдип в Афинах», Капнист напечатал послание «Владиславу Александровичу Озерову», где были строки, почти повторенные в пушкинской эпиграмме:

Ты дал почувствовать отрадным слез потоком,
Который из очей всех зрителей извлек,
Что к сердцу близок нам несчастный человек...⁸.

Об этом послании Пушкин мог и не вспомнить, но он знал, что «классик» Капнист не чужд новым веяниям — эстетике «чувствительности». Трагедия Озерова была для него образцом. «...В трагедии моей, — писал он в предисловии, — много почерпнуто из сочинений г-на Озерова; в сем явном похищении я отнюдь не извиняюсь, ибо принужден к тому был невольным наизусть вытверживанием прекрасных его стихов, которые неприметно втеснились между моих и делали меня воров»⁹. Предисловия, впрочем, Пушкин знать не мог: оно не было напечатано, как и сама трагедия; в 1814 году ее можно было только увидеть и услышать.

Но, может быть, Пушкин даже и не видел трагедии, а откликался на печатные отзывы и театральные толки. Скорее всего, так оно и было: в Лицее шли занятия, и в сентябре — октябре приехать на спектакль в Петербург было практически невозможно.

«Антигона» была поставлена вторично 8 октября и сошла со сцены.

В 39 номере «Сына отечества» за 1814 год (24 сентября) появилась критическая рецензия.

Капнист был огорчен, но сумел победить авторское самолюбие и сам написал три автоэпиграммы на «Антигону» и даже напечатал их в следующем номере того же «Сына отечества». В одной из них он, по существу, говорил о провале постановки:

Хотя б никто не знал из целого партера,
Кем в Антигоне нам
Представлена в урок лирическим певцам
Одна холодная трагическа химера,

То б общий и согласный свист
Всем доказал, что то Капнист¹⁰.

Этот жест самоотвержения не спас поэта от безжалостных критиков. В следующем, уже 41 номере «Сына отечества» появилась за подписью «Н. Н.» эпиграмма на эти эпиграммы:

Арист, прежалкую скомпоновавши драму,
С досады на нее в свет выдал эпиграмму.
Друзья! поплачьте вы об нем:
Сам на себя, бедняжка, поднял руки.
Пустое! это штуки!
Он режется тупым ножом!

Легко заметить прямую связь ядовитого выпада «Н. Н.» с интересующей нас пушкинской эпиграммой. Анонимный сочинитель пользуется тем же прозрачным литературным именем «Арист», созвучным подлинной фамилии автора «Антигоны», и начинает свою эпиграмму формулой, которая заключает пушкинский текст, образуя в ней эпиграмматическую «пуанту», острое, центр.

Мы вправе предположить, что юный поэт с сатирическим складом ума отправляется в своей эпиграмме от текста неизвестного «Н. Н.». Сорок первый номер «Сына отечества» вышел 8 октября; номер «Российского музея» с пушкинской эпиграммой был цензурирован в конце декабря 1814 года. Этот журнал, в отличие от «Сына отечества», издавался в Москве, и если стихи Пушкина подоспели, скажем, к декабрю месяцу, стало быть, они были написаны не позднее ноября. К этому времени эпиграмма «Н. Н.» Пушкину должна была быть известна.

Это предположение кажется наиболее естественным и легким, — однако сразу вызывает целую цепь вопросов.

Прежде всего: если эпиграмма «Н. Н.» была источником пушкинской, то нужно признать, что к этому источнику Пушкин ничего не добавил, а лишь перефразировал его, и притом довольно беспомощно. Он сделал центром своей эпиграммы то, что «Н. Н.» сообщал мимоходом, как нечто общеизвестное — что «Арист» сочинил «прежалкую драму». Но этого мало: он вернулся к тому этапу всей этой театральной эпопеи, которая уже перестала быть актуальной и сменилась новыми эпизодами, привлечшими внимание петербургских любителей театра: автоэпиграммами Капниста. На них-то и реаги-

ровал неизвестный нам «Н. Н.» как на последнюю новинку театральной и литературной жизни.

В этих условиях парафраза Пушкина выглядела ко всему прочему и безнадежно запоздалой.

Все эти сомнения и затруднения, как нам кажется, разрешаются другой гипотезой, на первый взгляд, неожиданной.

Хронология публикации двух эпиграмм не совпадала с хронологией их написания. Первой была написана эпитафия Пушкина — немедленный отклик на постановку «Антигоны». Эпиграмматист, скрывшийся под инициалами «Н. Н.», был вторым. Он знал эпитафию Пушкина еще до печати и не перефразировал ее, а цитировал. Он сообщал читателю, что «Арист», написавший «прежалкую драму», теперь пытается поправить свою пошатнувшуюся репутацию.

Такие «цепочки эпитафий», продолжающих одна другую, были в ходу в лицейской среде. Когда поэтесса Е. Н. Пучкова напечатала в 1816 году в «Русском инвалиде» свое послание на смерть Державина — «Деве ли робкой Арфой незвучной Славному барду Песнь погребальну — Деве ль бряцать?» — лицейские поэты сплели ей целый венок эпитафий. Начал, по-видимому, Пушкин:

Зачем кричишь ты, что ты *дева*
На каждом девственном стихе?
О, вижу я, певица Ева,
Хлопочешь ты о женихе.

Вторая эпитафия — также пушкинская — касалась несколько неожиданного для «девы» печатного органа, со страниц которого она обратилась к читателям:

Пучкова, право, не смешна:
Пером содействует она
Благотворительным газет недельных видам,
Хоть в смех читателям, да в пользу инвалидам ¹¹.

Далее в обсуждение животрепещущей проблемы включился «Олосинька» — Алексей Илличевский, приносящий эпитафию первого выпуска:

— Зачем об инвалидной доле
Моя Пучкова так тужит?
Она сама в прелестном поле
Ведь заслуженный инвалид ¹².

Здесь почти тот же тип связи текстов, какой мы видели в двух эпиграммах на «Ариста»: более поздняя опирается на более раннюю, отправляется от уже найденных формул, продолжая и развивая их. Если мы внимательно перечтем лицейскую сатирическую продукцию, мы убедимся, что такая практика была обычной, и что случай с Пучковой — лишь один из примеров. Несколько эпиграмм было написано на С. А. Тучкова, генерала и плодовитого литератора; в нескольких текстах предстает перед нами в сатирическом облачении лицейский преподаватель С. С. Фролов... Венцом этой эпиграмматической деятельности была целая сатирическая антология «Жертва Мому», составленная в 1814 году и посвященная Кюхельбекеру. Она сохранилась, переписанная пушкинской рукой; лучшие эпиграммы в ней принадлежали Пушкину и Илличевскому¹³.

Среди лицейских эпиграмм на Кюхельбекера мы находим одну, в которой мелькает строчка, читанная нами в эпиграмме неизвестного «Н. Н.»:

Клит бросился в реку. Поплачьте о поэте:
Не пережил он чад, давно утопших в Лете¹⁴.

«Поплачьте о поэте» и «Друзья, поплачьте вы об нем» — варианты единой мысли и единой формулы, едва ли не автореминисценция. Она лишний раз привязывает сочинителя эпиграммы на «Ариста» к лицейскому поэтическому кружку. И здесь имя Илличевского — первое, которое приходит на память. В 1814 году он уже вполне владел поэтической техникой и в особенностях в малых жанрах; он упражнялся в эпиграммах — и не без успеха; он вступал в поэтическое соперничество с Пушкиным, принимал с ним вместе участие в эпиграмматических циклах, переписывал его стихи в составленную им лицейскую антологию и даже иной раз — очень редко — редактировал его эпиграммы.

Но здесь цепь наших гипотез должна окончиться признанием, что мы очень мало знаем о литературной жизни пушкинского времени. Нам неизвестны случаи выступления лицеиста Илличевского в «Сыне отечества»; более того, эпиграмма «Н. Н.» на Ариста-Капниста не фигурирует ни в одном сборнике лицейских стихов. Конечно, Илличевский мог скрывать, что он — автор злой эпиграммы на уважаемого (в том числе и в лицее) поэта, — но может быть, он в самом деле им не был, и

самая история пушкинской эпиграммы на Ариста выглядит несколько иначе, чем представляется нам сейчас.

Впервые: Русская речь. 1992. № 3.

- ¹ Цявловский М. А. Статьи о Пушкине. М., 1962. С. 85—87.
- ² Пушкин. Т. 12. С. 279.
- ³ Арапов П. Летопись русского театра. СПб., 1861. С. 220.
- ⁴ Ельницкая Т. М. Репертуарная сводка//История русского драматического театра. М., 1977. Т. 2. С. 453.
- ⁵ Пушкин. Т. 1. С. 508.
- ⁶ Капнист В. В. Собр. соч.: В 2 т. М.; Л., 1960. Т. 2. С. 455.
- ⁷ Там же. Т. 2. С. 486—487.
- ⁸ Там же. Т. 1. С. 182.
- ⁹ Там же. С. 447.
- ¹⁰ Там же. С. 209.
- ¹¹ Пушкин. Т. 1. С. 203, 297.
- ¹² Грот К. Пушкинский лицей: (1811—1817). СПб., 1911. С. 154.
- ¹³ Рукою Пушкина. М.; Л., 1935. С. 466—476.
- ¹⁴ Русская эпиграмма: XVIII — нач. XX в. Л., 1988. С. 346.

Тень зари

Это странное и красивое сочетание, которое Владислав Ходасевич назвал даже «непостигаемым»¹, встречается у Пушкина только в применении к Наполеону:

То был сей чудный муж, посланник провиденья,
Свершитель роковой безвестного веленья,
Сей всадник, перед кем склонилися цари,
Мятежной вольности наследник и убийца,
Сей хладный кровопийца,
Сей царь, исчезнувший как сон, как тень зари.

Недвижный страж дремал
на царственном пороге... 1824

Рядом с этим наброском стоит другой, того же 1824 года. В нем нет «тени зари», но образ как бы подсказан глагольной семантикой:

Зачем ты послан был и кто тебя послал?
Чего, добра иль зла ты верный был свершитель?
Зачем потух, зачем блистал,
Земли чудесный посетитель?

В обоих отрывках единый ход мысли: «всадник», исчезнувший, «как тень зари», отмечен печатью избранничества. На нем лежит отсвет не то божественного, не то

инфернального происхождения. Он явился — неизвестно откуда и непонятно, по чьему велению.

Образ повторяется в «Герое» (1830):

...пришлец сей бранный,
Пред кем смирились цари,
Сей ратник, вольностью венчанный,
Исчезнувший, как тень зари.

И еще раз — в отрывках X главы «Онегина»:

Сей муж судьбы, сей всадник бранный,
Пред кем унизились цари,
Сей всадник, Папою венчанный,
Исчезнувший, как тень зари...

Глубинная ассоциация, быть может, неосознанная, связывает воедино поэтические темы. В русской поэзии периода Отечественной войны была обычной апокалиптическая трактовка фигуры Наполеона. Державин в «Гимне лиро-эпическом на прогнание французов из отечества» изображал императора как «зверя из бездны», «в плоти седьмглавого Люцифера», отмеченного «звериным числом 666». Еще в Лицее Пушкин пародировал эти места державинского гимна:

«Открылась тайн священных двери!..
Из бездн исходит Луцифер...»

Тень Фонвизина, 1815

Но именно сравнение Наполеона с Люцифером кое-что проясняет в загадочном пушкинском образе.

Люцифер — «Светоносец» — дьявол, падший ангел, воплощение сил зла — и одновременно название утренней звезды. Это смешение возникло в теологической традиции по недоразумению. В книге пророка Исаи (XIV, 12) есть слова, обращенные к фараону: «Как о спаде с небесе денница восходящая заутра», — в современном переводе: «как упал ты с неба, денница, сын зари! разбился о землю, попиравший народы». Эти слова были ошибочно истолкованы как адресованные Сатане, «упавшему с неба» в преисподнюю. Так в средневековой демонологии появился дьявол в облике прекрасного юноши, обозначаемый именем «Денница», «сын зари», «утренняя звезда».

В «Кайне», мистерии Байрона, Люцифер говорит Аде, что звезда, приветствующая утро, влечет взоры смертных в голубом предрассветном сумраке, что она заслу-

живаает поклонения, ибо является вождем небесной рати. В 1814 году Байрон использовал этот образ в «Оде Наполеону Бонапарту»:

Со времени того, кто был неверно назван
«Утренней звездой» («The Morning Star»),
Ни человек, ни злой дух не падал столь далеко.

Отождествление Люцифера с утренней звездой стало фактом поэтического и даже обиходного языка. Через полтора десятилетия Дельвиг шутя напишет издателю альманаха «Денница» М. А. Максимовичу, что он приветствует выход книжки и желает обнять «самого Люцифера»².

В 1813 году³ Державин прямо применил этот образ к Наполеону:

Надменный запада Денница...

На победу при Лейпциге

Устанавливалась, таким образом, ассоциативная связь между мистико-историсофской концепцией Наполеона и художественным образом, прикреплявшимся к его имени. Концепцию Пушкин отверг, — но образ прекрасного и могучего ангела-соблазнителя, отмеченного inferнальным началом и получившего уже художественное воплощение как носитель безграничного властолюбия и индивидуализма, — так он предстал в «Каине» Байрона, — этот образ бросил свои рефлексии на стилистическую формулу. «Тень зари» в пушкинских стихах о Наполеоне не имеет историсофского значения, — но сохраняет память о своем происхождении.

Впервые в сокращ.: Русская речь. 1987. № 6.

¹ Ходасевич В. Поэтическое хозяйство Пушкина. Л., 1924. С. 25.

² Дельвиг А. А. Сочинения. Л., 1986. С. 341.

³ Сын отечества. 1813. № 46.

Пророчество Андрея Шенье

В знаменитой элегии Пушкина «Андрей Шенье» предсмертный монолог поэта в темнице оканчивается пророчеством, обращенным к Робеспьеру:

Падешь, тиран! Негодованье
Воспрянет наконец. Отечества рыданье
Разбудит утомленный рок.
Теперь иду... пора... но ты иди за мною;
Я жду тебя.

Это то самое место элегии, которое сразу же пришло Пушкину на память, когда умер Александр I, — в ноябре 1825 года, через несколько месяцев после создания стихотворения, — и поэт написал П. А. Плетневу (4—6 декабря 1825 г.): «Душа! я пророк, ей Богу, пророк! Я Андрея Ш.<ень> велю напечатать церковными буквами во имя от.<ца> и сы<на> etc.»¹. Но в самой элегии это было пророчество задним числом. Казнь Шенье совершилась 25 июля 1794 года, за два дня до падения якобинцев; Пушкин ввел этот мотив в элегию («Постой, постой; день только, день один: И казней нет, и всем свобода...») и сделал специальное примечание: «Он был казнен 8 термидора, т. е. накануне низвержения Робеспьера». Пушкин привел в примечаниях и подлинные последние слова Шенье: «На месте казни он ударил себя в голову и сказал: «*Pourtant j'avais quelque chose là*»². («все-таки у меня кое-что там было»). Это предание, приведенное в биографическом очерке А. де Латуша, предпосланном изданию Шенье 1819 года, было широко известно: его пересказывал и П. А. Вяземский во фрагменте стихотворения «Библиотека», посвященном Шенье. Любопытно, что через десять лет М. Ю. Лермонтов в поэме «Сашка» будет сожалеть именно о том, что перед смертью Шенье даже словом не отомстил своим гонителям:

...творческую грудь
Не стих язвительный, ни смех холодный
Не посетил — и ты погиб бесплодно...³

«Пророчество Шенье» не опиралось, таким образом, на реальные факты биографии французского поэта и принадлежит полностью творческому воображению Пушкина. Однако оно имеет свою литературную генеалогию, может быть, даже не осознанную Пушкиным.

В романтической литературе тема французской революции 1789 года постепенно связывалась с появлением образов визионеров, прорицателей, иногда таинственных, несущих на себе печать принадлежности к некоему иному миру. Характерно, в частности, оживление легенды Лагарпа о «пророчестве Казота», якобы за

шесть лет до революции на вечере в аристократическом обществе предсказавшего присутствовавшим (в том числе и себе самому) трагическую судьбу. Фигуры Агасфера, Калиостро, Сен-Жермена почти неизбежно присутствуют в русских новеллах и повестях о событиях 1789 года: в «Последнем Колонне» В. К. Кюхельбекера, повести «Кто он?» Н. А. Мельгунова, «Густаве Гацфельде» В. А. Ушакова, «Искусителе» М. Н. Загоскина. Сен-Жермен в «Пиковой даме» Пушкина имеет то же происхождение. Эта своеобразная традиция могла не становиться концептуальным моментом сюжетного построения и присутствовать как реликт, — так, как это происходит в «Андрее Шенье».

Особенность этого мотива в пушкинской элегии в том, что жертва произвола предсказывает «тирану» гибель, таинственно связанную с ее собственной гибелью. Шенье как бы увлекает за собой Робеспьера, чтобы в урочный срок предстать с ним перед вышним судом:

...иди за мною;
Я жду тебя.

Эта ситуация была хорошо известна Пушкину: она была закреплена легендой о Жаке Моле, великом магистре ордена тамплиеров, сожженном на костре в 1314 году и перед смертью предсказавшем смерть своим папачам — папе и королю.

* * *

В начале XIX века «предсказание Моле» попало в поле зрения широкого круга литераторов. В 1805 году на французской сцене появляются «Тамплиеры» — трагедия Франсуа Жюста Мари Ренуара (Rauouard, 1761—1836), драматурга и историка, некогда жирондиста, прошедшего тюрьму Конвента и освобожденного термидорианским переворотом. Трагедия пользовалась шумным успехом; в ней искали — и находили — современное политическое содержание. Она ставила проблему беззакония власти, опирающегося на теорию государственного интереса, — проблему, особенно интересовавшую Пушкина в период работы над «Борисом Годуновым» и изучения «Анналов» Тацита. В литературном же отношении «Тамплиеры» считались образцом исторической трагедии. Их высоко оценивал, между прочим, Мари Жозеф Шенье, брат казненного поэта, и г-жа де Сталь, обращавшая внимание в особенности на по-

следнюю сцену с рассказом о казни тамплиеров⁴. В этом рассказе и появляется пророчество Моле; оно произнесено в последнем монологе великого магистра, уже стоявшего на костре:

L'arrêt qui nous condamne est un arrêt injuste;
Mais il est dans le ciel un tribunal auguste
Que le faible opprimé jamais implore en vain,
Et j'ose t'y citer, ô pontife romain!
Encor quarante jours!.. je t'y vois comparaître.

(Приговор, осудивший нас, несправедлив;
Но на небесах есть высший суд,
К которому никогда слабый угнетенный не взывает напрасно,
И я осмеливаюсь звать тебя к нему, о римский первосвященник!
Еще сорок дней!.. и я увижу, как ты перед ним появишься.)

Фразеологически все это довольно далеко от пушкинского текста. Гораздо ближе к нему следующая часть монолога, где Моле обращается к королю. Именно здесь появляется несущая у Пушкина особую семантическую нагрузку формула «Я жду тебя». Заметим, что этот фрагмент — центральный в сцене; он подготовлен описанием смятения народа, услышавшего пророчество:

Chacun en frémissant écoutait le grand-maître,
Mais quel étonnement, quel trouble, quel effroi!
Quand il dit: «O Philippe, ô mon maître, ô mon roi!
Je te pardonne en vain, ta vie est condamnée;
Au tribunal de Dieu je t'attends dans l'année».

(Все трепеща слушали великого магистра,
Но каково было изумление, волнение, ужас,
Когда он сказал: «О Филипп, о мой господин, мой король!
Тщетно я прощаю тебя, твоя жизнь осуждена;
Через год я жду тебя к трибуналу Бога.)

Стоит подчеркнуть, что последние слова Моле — не проклятие, а именно пророчество, внушенное свыше: сам он простил короля.

К этому месту трагедии Ренуар сделал обширное историческое примечание, где приводил выдержки из латинских сочинений бельгийского гуманиста Юста Липсия (1547—1606), немецкого иезуита Иеремии Дрекслеуса (1581—1638) и других. Оно весьма интересно, так как содержит указания на источники легенды, и мы приведем его целиком:

«Историки удержали народное предание, что, великий магистр вызвал на суд Всевышнего папу через сорок дней, а короля через год. Может быть, факт смерти па-

пы и короля, которая последовала вскоре за казнью великого магистра, стал причиной распространившихся в народе слухов, которые затем были усвоены даже знаменитыми писателями, среди которых я могу процитировать Юста Липсия, изъяснившегося следующим образом: «В высшей степени достоверно то, что произошло с папой Клементом V, который на суде в Вьенне приговорил тамплиеров — сообщество, преданное религии и долгое время благое и полезное, и сторонников их без разбора казнил огнем и железом; будучи же многими из них вызван к высшему суду, через малое после того время скончался, словно бы вызванный к явке в назначенный срок верховным судьей. В то же время (что еще удивительнее) и по тому же случаю умер Филипп, король Франции, по чьему соизволению означенный приговор был произнесен, а имущество в его пользу конфисковано; если случайность — удивляемся, если Божья воля — благоговеем».

В «Достопамятных событиях...» читаем, что некий неаполитанский тамплиер, сожженный в Бордо, так призывал папу и короля на суд Бога:

«Жесточайший тиран Клемент, после того, как мне более некому среди смертных жаловаться на то, что ты несправедливо осудил меня на тяжкую смерть, взываю к нелицеприятному Христову суду, который избавил меня; к его трибуналу зову тебя вместе с королем Филиппом, чтобы вы предстали перед ним оба через год и один день; там открою я свои побуждения и состоится суд правый», — и спустя некоторое время Клемент и король умерли».

Иезуит Дрекселиус восклицает по этому поводу: «*Quis neget geniale aliquid et divinum hic intervenisse supremo, numine consciscente?*» (L. II, de Tribun. Christ. C. 3). («Кто бы стал отрицать, что в этом есть нечто вдохновенное свыше и божественное, происшедшее по соизволению Всевышнего?».)

Эти народные слухи, воспринятые историками, показывают, что общее мнение отнюдь не одобряло осуждения тамплиеров»⁵.

Легенда о пророчестве Моле имела своеобразную судьбу. Она стала одной из составных частей историко-софских построений, связанных с событиями французской революции. Сочувственный интерес к драме ордена тамплиеров пробудился еще в XVIII веке; позднейшая историсофия стала искать мистические связи меж-

ду гибелью тамплиеров и французской монархии; замечали, что Бастилия стояла на месте тюрьмы Моле, а уничтоженная статуя Генриха IV — на месте его казни. Эти связи устанавливались уже в сочинениях предреволюционных лет, например, в «Гробнице Жака Моле» (1796, 2-е изд. 1797) Ш.-Л. Каде де Гассинкура (1769—1821), известного химика, фармацевта и литератора; здесь говорилось и о пророчестве Моле: «Взойдя на костер, Моле предсказал день и час, когда погибнут король и папа; Боссюэ и Гюг де Пайенн соглашались в том, что предсказание сбылось»⁶. В русской литературе брошюра Каде де Гассинкура была воскрешена в период революции 1905 года; на нее опирался Максимилиан Волошин, создавая свой этюд «Пророки и мстители (Предвестия великой революции)», вошедший затем в его «Лики творчества»⁷.

Мы не знаем, что из этой литературы попало в поле зрения Пушкина к 1825 году. Нам известно, однако, что в его так называемом «Письме к издателю «Московского вестника»» (1828) упомянуты как новейшие, так и более ранние постановки наиболее заметных французских трагедий на исторические темы, которые поэт читал на протяжении 1820-х годов, — трагедии Жуи, Пиша, Арно⁸. «Тамплиеров» он не назвал; между тем возобновленная на французской сцене трагедия Ренуара продолжала привлекать внимание публики и в 1820-е годы. В марте 1824 года литератор круга П. А. Катенина Н. И. Бахтин, находившийся в это время в Париже, с похвалой пишет о ней Катенину; адресат же его, высланный в это время из Петербурга в свое имение Шаево за политическую и театральную фронду, отвечает ему интереснейшим письмом, из которого следует, что трагедия ему давно и хорошо известна⁹. Отзыв Катенина тем более важен, что Пушкин близко общался с ним на протяжении 1817—1820 годов, в период своего острого увлечения театром. К «Тамплиерам» Катенин относился сдержанно, и претензии его почти дословно совпадают с теми, которые адресует французским трагикам Пушкин в «Письме к издателю „Московского вестника“». Он видит в ней не трагедию собственно, а «разговоры о политике», где «истории тени нет», как нет и психологической правды; впрочем, он находит в ней и «бесподобные» стихи. Может быть, на этот раз неутомимый спорщик победил свою непреборимую страсть к противоречию и согласился с мнением г-жи де

Сталь, ценившей, как мы помним, в особенности концовку. «В этой благородной трагедии, — писала она, — находится одно из самых возвышенных выражений, какие только можно слышать со сцены. В последнем действии рассказывается, как тамплиеры на костре пели псалмы; к ним послан гонец, чтобы объявить им милость, которую король решил им даровать, — ”но было уже поздно: песнопения смолкли”»¹⁰. Именно это место трагедии и привлекало русских литераторов. Вероятно, его имел в виду Денис Давыдов, когда писал о себе, что в пылу великих сражений он «пел <...> как на костре тамплиер Моле, объятый пламенем»¹¹.

В начале 1820-х годов появляется и русский перевод этой сцены — Орест Сомов, вернувшийся из Парижа, печатает в журнале «Благонамеренный» отрывок «Смерть рыцарей Храма» с примечанием: «Из трагедии Ренуара «Les Templiers», действ.<ие> V, явл.<ение> посл<еднее>»:

Является Магистр: он всех их упреждает,
Чело его лучом спокойствия сияет;
Надежды полный взор возводит к небесам,
Он молится Творцу... и мнилось видеть нам,
Что он судьбы из уст Предвечного внимает.
Вдруг страшным голосом он зрителям вещает:

«Неправедным судом нам казнь дана сия...
Но там, на небесах, есть вышний Судия,
К которому вотще невинный не взывает.
Он все деяния, все мысли наши знает.
Тебя, о Климент, жду пред Судию сего:
Чрез сорок дней — и ты предстанешь пред Него!»
Все с ужасом слова Магистровы внимали;
Но как вам изъяснить, что все мы ощущали,
Как описать вам страх, который всех объял,
Когда болезненным он голосом сказал:
«О царь мой! о Филипп! вотще тебя прощаю;
Ты осужден!.. тебя чрез год я ожидаю...»¹².

Именно эта ситуация, как нам представляется, определила круг побочных ассоциаций, наложившихся на биографию Андрея Шенье. В словах «иди за мною», «я жду тебя» позволительно заподозрить прямую фразеологическую перекличку. Текст Пушкина даже ближе к переводу Сомова, чем к подлиннику Ренуара: у Сомова повторяются синонимические глаголы «жду», «ожидая». Строки пушкинской элегии «Постой, стой; день только, день один», — драматизирующий мотив «опоздавшего освобождения» — как бы рецепирует один из центральных мотивов последней сцены «Тамплиеров»: весть

милосердия приходит поздно: «песнопения смолкли». Наконец, трактат г-жи де Сталь, очень внимательно прочитанный Пушкиным, прямо подсказывал аналогию между казнью Моле и якобинским террором: упрекая Ренуара в неправдоподобии сценического, времени (осуждение и казнь тамплиеров, в соответствии с классическим законом единства времени, происходит в один день), г-жа де Сталь пишет: «Революционные суды осуществлялись быстро, — но при всем их свирепом желании, не столь стремительно, как во французской трагедии»¹³, Проблема соотношения сценического и реального времени была одной из центральных для Пушкина в период работы над «Борисом Годуновым», и если он обратил внимание на это рассуждение, то, конечно же, не из-за содержащейся в нем необязательной аналогии, — однако сейчас нас интересуют не столько центральные, отрефлектированные им эстетические вопросы, сколько то, что нечувствительно откладывалось на периферии его художественного сознания.

Впервые: The Puškin Journal, 1, N. 1 (1993).

¹ Пушкин. Т. 13. С. 249.

² Там же. Т. 2. С. 403.

³ См. свод этих материалов: Французская элегия XVIII—XIX веков в переводах поэтов пушкинской поры. М., 1989. С. 566—567, 574.

⁴ Анализ трагедии см.: Реизов Б. Г. Между классицизмом и романтизмом: Спор о драме в период первой Империи. Л., 1962. С. 32—39.

⁵ Les Templiers, tragédie, par M. Raynouard... Paris, an XIII (1805). P. 97—98.

⁶ Cadet de Gassicourt Ch. Le Tombeau de Jacques Molai... Paris, 1796. P. 7.

⁷ См.: Волошин М. А. Лики творчества. М., 1988. С. 189—208.

⁸ Томашевский Б. В. Пушкин и Франция. Л., 1960. С. 70—71.

⁹ Письма П. А. Катенина к Н. И. Бахтину: Материалы для истории русской литературы 20-х и 30-х годов XIX века. СПб., 1911. С. 61—62.

¹⁰ M-me de Staël. De l'Allemagne. Nouvelle éd. Paris, 1879. P. 197.

¹¹ Давыдов Д. Стихотворения. Л., 1984. С. 130.

¹² Благонамеренный. 1821. № 14. С. 73—74.

¹³ M-me de Staël. De l'Allemagne. P. 196.

Послание Пушкина к Филимонову

Стихотворение, о котором пойдет далее речь, не принадлежит к числу значительных и известных; равным образом и адресат его — поэт Владимир Сергеевич Филимонов (1787—1858) не является звездой первой

величины на поэтическом горизонте пушкинской эпохи. В свое время он, впрочем, пользовался некоторой известностью, — как по своим стихам, так и по некоторым эпизодам своей биографии, отмеченным своеобразным простодушным озорством, иной раз приобретающим почти скандальный характер, а подчас и политическим фронтдерством; занимая довольно высокие административные посты, Филимонов в то же время вызывал постоянное подозрение как полиции нравов, так и политической полиции: в 1831 году он был под секретным следствием по делу Сунгурова и поплатился ссылкой в Нарву.

Личность его, а затем и журнальная деятельность — с 1829 года он издавал довольно странную газету «Бабочка» — вызывали у Пушкина и его кружка скорее ироническое отношение; тем не менее, в 1828 году и Пушкин, и Вяземский близко общаются с этим оригиналом. Филимонов был москвич, и еще в довоенное, «допожарное» время приятельствовал с Батюшковым, Гнедичем, Вяземским. Жуковский поощрял его литературные опыты. Филимонов был образован и обладал несомненным, хотя и не выдающимся поэтическим дарованием; но, может быть, превыше всех искусств ценил «искусство жить»: он был горацианец, гедонист и философ-эпикурец. В 1828 году, уже переехав в Петербург, он выпустил в свет две первые части лирико-иронической поэмы или романа в стихах «Дурацкий колпак»; в ней была и автобиография, и сатира, и философско-моралистические отступления, и «исповеди» в руссоистском, а иной раз стернианском духе; поэму отличала подчеркнутая «домашность», процветавшая в особенности среди даровитых московских поэтов-дилетантов. Критика отзывалась о «Дурацком колпаке» одобрительно; отмечали ум, неподдельную веселость и удачные стихи¹; в числе ценителей романа были Вяземский и Пушкин. 13 апреля 1828 года Пушкин, Вяземский, Жуковский, А. А. Перовский и другие праздновали у Филимонова выход в свет «Дурацкого колпака»².

Еще до этого вечера Филимонов отправил Пушкину экземпляр книги со следующей надписью:

А. С. ПУШКИНУ

Вы в мире славою гремите;
Поэт! В лавровом вы венке.
Певцу, неизвестному, простите:
Я к вам являюсь — в колпаке.

С. П. Б.
Марта 22.
1828³

: Ответом на этот подарок и стихотворную надпись и было интересующее нас сейчас послание Пушкина.

Мы знаем об этом по записи в записной книжке известного впоследствии библиографа и издателя Пушкина Г. Н. Геннади, который был близким знаком с Филимоновым в 1850-х годах; он видел у Филимонова и автограф пушкинского стихотворения, до нас не дошедший. «Оно написано, — свидетельствовал Геннади, — на лоскутке бумаги, только с 2 перемарками, четко, хотя небрежно. Филимонов послал к нему свой «Дурацкий колпак» утром, Пушкин в постели написал это послание — после напечатанное»⁴. Таким образом, его можно датировать точнее, нежели это делалось до сего времени: не 22 марта — началом апреля, а 22 марта 1828 года. Приводим это небольшое послание целиком:

В. С. ФИЛИМОНОВУ
при получении поэмы его
«Дурацкий колпак»

Вам музы, милые старушки,
Колпак связали в добрый час,
И, прицепив к нему гремушки,
Сам Феб надел его на вас.
Хотелось в том же мне уборе
Пред вами нынче щегольнуть
И в откровенном разговоре,
Как вы, на многое взглянуть;
Но старый мой колпак изношен,
Хоть и любил его поэт;
Он поневоле мной заброшен:
Не в моде нынче красный цвет.
Итак, в знак мирного привета,
Снимая шляпу, бью челом,
Узнав философа-поэта
Под осторожным колпаком.

В этом послании есть элементы некоего диалогизма, пользуясь терминологией М. М. Бахтина, «чужие слова», которые обнаруживаются при сопоставлении с четверостишием Филимонова и, как увидим, другими его стихами. Хотя послание Филимонову писалось почти экспромтом, Пушкин, вероятно, успел пробежать присланную ему маленькую книжку; он, конечно, прочитал и адресованные ему стихи и, нужно думать, посвящение, открывавшее первую часть. «Дурацкий колпак» посвящен женщине, имя которой остается неизвестным нам, но, вероятно, было известно Вяземскому и Пушкину, — слухи о вторичной женитьбе Филимонова при живой

жене ходили по Петербургу. Может быть, к ней были обращены строчки:

Вы мне давно колпак связали:
Моих угодно вам стихов.
Вы жизнь мою узнать желали,
Я рассказать ее готов:
И я связал *колпак* — из *слов*.
Склоните дружески вниманье
На *стихотворное вязанье*.
Не жду лаврового венца...
Не знаю нравиться науки;
По крайней мере, хоть от скуки
Вы помнить будете певца...⁵

Филимонов подчеркивал свою ординарность и свой поэтический дилетантизм. Эпиграф к поэме гласил: «Мое ничтожество отдает себе должное» (*Ma nullité se rend justice*).

Пушкин начинает с того, что оспаривает эти декларации авторского самоуничижения. Первые строчки его послания содержат возражение и прямо ориентированы на посвящение к поэме, откуда в его стихи приходит мотив «связанного колпака». По-видимому, эти строки нужно читать с особой интонацией — с логическим ударением на «музы» и «сам Феб»: не безыменный адресат, но сами богини поэзии «связали» поэту символический колпак, который является атрибутом не шутовства, но философской мудрости и скептического вольнодумства. «Колпак» Филимонова сродни «фригийскому колпаку» юного Пушкина. Но здесь же появляется и иная ассоциация.

То, что написал Филимонов в качестве посвящения Пушкину, — микропародия, объясняющая пушкинскую строчку, казалось бы, не нуждающуюся в объяснении: «...старый мой колпак заброшен, Хоть и любил его поэт». Дело в том, что филимоновское четверостишие иронически травестирует концовку басни графа Д. И. Хвостова «Живописец и наземная куча» — эстетическую декларацию, содержащую призыв к «жрецам парнасских дев» «облагораживать» воспеваемые предметы. Концовка этой басни читалась:

Вы призваны греметь народам правду вслух;
Умейте смертного возвысить мысли, дух.
Поэта в лавровом пишите мне венке,
Отнюдь не в колпаке⁶.

Концовка имела совершенно конкретный смысл. В

ней шла речь о портрете Державина работы А. А. Васильевского, выставленном в Академии художеств в 1815 году; этот известный портрет, оригинал которого сейчас находится в Государственном музее А. С. Пушкина в Петербурге, изображает Державина в домашнем колпаке (правда, не «красном», а белом). Филимонов отдавал Пушкину «лавр» «гремящего» поэта, скромно оставляя себе титул «безвестного певца», имеющего право носить «колпак».

Строчкой «хоть и любил его поэт» Пушкин подхватывал «державинскую» тему: «поэт» здесь — вероятнее всего, именно Державин. Тем самым лирический сюжет получает новый поворот: титул подлинного поэта, наследника поэтического колпака Державина, возвращался Филимонову; Пушкин же, силою обстоятельств вынужденный оставить свой фригийский колпак, низводился до степени простого ценителя дарований.

Здесь есть и дополнительное значение, еще в 1933 году отмеченное Д. Д. Благим: «красный колпак» — ритуальная принадлежность председателя «арзамасских» заседаний; он надевался на голову новопринимаемого члена; провинившегося наказывали белым колпаком. Эта символика «Арзамаса» была совершенно сознательно ориентирована на ритуалы Французской революции; дух вольномыслия выступает в ней достаточно явственно⁷. О красном колпаке как атрибуте дружеских пирушек Пушкин упоминал в поздних лицейских стихах и в послании к «Зеленой лампе»:

Друзья, немного снисхожденья!
Оставьте красный мне колпак,
Пока его за прегрешенья
Не променял я на шишак.

Товарищам, 1817

Где в колпаке за круглый стол
Садилось милое равенство...

<Из письма к Я. Н. Толстому>, 1822

Реально или метафорически, но колпак фигурирует здесь как устойчивый знак свободных дружеских бесед — конечно, вольнодумных; «милое равенство» — отзвук французской революционной фразеологии. Эта тема вновь возникает в письмах Пушкина из Михайловского; в 1825 году он каламбурно обыгрывает ее в переписке с Вяземским. 6 сентября Вяземский писал ему, что Карамзин хотел «отыскать» для его работы над

«Борисом Годуновым» *«железный колпак»* — исторические сведения о юродивом «Николке». Это сообщение заключало большое письмо (26 августа — 6 сентября), где речь шла о судьбе самого Пушкина — вольнодумца и оппозиционера в обществе, не приемлющем ни того ни другого и не имеющем общественного мнения. В ответном письме от 13 и 15 сентября Пушкин подхватывает каламбурную метафору, насыщая ее политическим содержанием: «Благодарю от души Карамзина за Железный Колпак, что он мне посылает; в замену отошлю ему по почте свой цветной, который полно мне таскать». Строки письма тронуты легкой иронией и, конечно, намекают на данное Пушкиным Карамзину обещание два года ничего не писать против правительства. Та же тема «колпака» продолжается в известном письме Пушкина Вяземскому около 7 ноября 1825 года: «...Жуковский говорит, что царь меня простит за трагедию — навряд, мой милый. Хоть она и в хорошем духе писана, да никак не мог упрятать всех моих ушей под колпак юродивого. Торчат!»⁸.

За два с половиной года случилось многое: 14 декабря 1825 года, казнь и ссылка заговорщиков, освобождение Пушкина и даже покровительство нового императора. Тайный надзор за ним, впрочем, снят не был.

Необходимость «прятать уши под колпак юродивого» не исчезла окончательно и в марте 1828 года, когда Пушкин получил свежееотпечатанный экземпляр «Дурацкого колпака»:

Хотелось в том же мне уборе
Пред вами нынче щегольнуть
И в откровенном разговоре,
Как вы, на многое взглянуть...

Но... тс!

«Старый колпак», который так любил «поэт» (Пушкин? Державин?), заброшен «поневоле»:

Не в моде нынче красный цвет.

Может быть, единственный раз в стихах 1828 года он высказывался столь откровенно и неосторожно.

«Каков бы ни был мой образ мыслей, политический и религиозный, я храню его про самого себя и не намерен безумно противоречить общепринятому порядку и необходимости», — писал он в официальном письме на имя Жуковского еще до своего освобождения, 7 марта 1826 года⁹.

Итак, в знак мирного привета,
Снимая шляпу, бью челом...

Партикулярная «шляпа» противопоставилась и «лавровому венку», и «осторожному колпаку» «философа-поэта», который должен был понять этот намек. Намек имел общественный смысл, выводивший стихотворение за пределы простого дружеского послания.

Литературное же значение его было, быть может, не менее существенно.

Семью месяцами позже Пушкин напишет «Ответ Катенину» — очень важное стихотворение, смысл которого был прояснен в свое время в классической работе Ю. Н. Тынянова.

«Ответ Катенину» во многих отношениях похож на послание Филимонову, — похож как зеркальное отражение.

Пушкин вторично отвечал на поэтический комплимент — посвящение ему, предпосланное стихотворной повести Катенина «Старая быль». Повесть же содержала прямые намеки на него, Пушкина; намеки на поэтический сервиллизм по отношению к новой власти. Посвящение внешне как будто нейтрализовало их: в нем Пушкин объявлялся безусловным главой современной поэзии, достойным волшебного кубка, из которого могут пить только истинные жрецы Феба.

Это была поэзия аллегорических образов, аллюзий, «*aggrège pensèe*». Отвечая, Пушкин прибегает к уже знакомой нам по посланию к Филимонову формуле иронического самоуничижения:

Напрасно, пламенный поэт,
Свой чудный кубок мне подносишь
И выпить за здоровье просишь:
He пью, любезный мой сосед!..

Случайно или нет, но Пушкин опять отсылает своего корреспондента, а с ним и читателя, к Державину, цитируя в последней строке его стихотворение «Философы пьяный и трезвый».

...Товарищ милый, но лукавый,
Твой кубок полон не вином,
Но упоительной отравой:
Он заманит меня потом
Тебе во след опять за славой...

«Тебе вослед...». Звание «подлинного поэта» возвращается Катенину. Так было и в послании Филимонову.

...Я сам служивый: мне домой
Пора убраться на покой.
Останься ты в строях Парнаса,
Пред делом кубок наливай
И лавр Корнеля или Тасса
Один с похмелья пожинай.

Сравнение себя и адресата в пользу последнего, жест «самоустранения». Структура послания Филимонову повторена почти буквально.

Наполнена же она совсем иным содержанием.

Вспомним анализ ее, данный Тыняновым.

«Жившему ряд лет в изгнании Катенину Пушкин говорил:

Он заманит меня потом
Тебе во след опять за славою.

(Следует отметить характерное «опять» — воспоминание Пушкина о своей ссылке).

Такого же рода политические аллюзии мы видели и в послании Филимонову.

«Еще ироничнее в виду тогдашней литературной перспективы, — продолжает Тынянов, — желание „убраться на покой” и пожелание остаться ему, Катенину, загнанному литературными врагами, в делах Парнасса взамен Пушкина.

И наконец, обиднее всего был совет уже тогда много пившему Катенину —

Пред делом кубок наливай.

Конец язвительный: пожелание пожинать одному с похмелья лавр *нищего* Корнеля и *сумасшедшего* Тасса. (Вне семантической *двупланности* стихотворения имени Корнеля и Тасса могли бы сойти только за комплимент)»¹⁰.

Последнее вряд ли справедливо. Нищета и безумие не могли быть для Пушкина предметом шуток. Ирония, доходящая до сарказма, заключается в том, что Катенин «с похмелья» и «один», без единомышленников, увенчивает сам себя лаврами своих любимых великих поэтов.

Но нас сейчас интересует не столько «Ответ Катенину» сам по себе, сколько неожиданная близость его к маленькому и, казалось бы, не слишком значительному комплиментарному посланию того же 1828 года. По художественному замыслу, развитию темы, принципам

варьирования образных элементов исходного текста, даже по характеру литературных отсылок и реминисценций послание к Филимонову прямо предвосхитило знаменитое полемическое стихотворение Пушкина, став своего рода его генеральной репетицией.

Впервые: Пушкин. Исследования и материалы. Т. XII. Л., 1986. Для наст. изд. переработано.

- ¹ См.: Филимонов В. С. «Я не в Аркадии — в Москве рожден...»: Поэмы. Стихотворения. Басни. Переводы. Материалы к биографии В. С. Филимонова/Сост. Л. Г. Ленюшкина, Д. Г. Терентьева//М., 1988. Сводку данных о взаимоотношениях Пушкина с Филимоновым и указания на литературу см.: Черейский Л. А. Пушкин и его окружение. Л., 1975. С. 443.
- ² Лит. наследство. Т. 58. М., 1952. С. 75—76.
- ³ Пушкин и его современники. Вып. IX—X. Пг., 1910. С. 110 (№ 405).
- ⁴ Вацуро В. Э., Гиллельсон М. И. Сквозь умственные плотины. М., 1972. С. 195—196.
- ⁵ Филимонов В. С. Цит. соч. С. 22.
- ⁶ Русская басня XVIII—XIX вв. Л., 1977. С. 264. Ср.: Хвостов Д. И. Живописец и навозная куча//Хвостов Д. И. Полн. собр. соч. СПб., 1817. Ч. 3. С. 129.
- ⁷ Благой Д. Д. Социально-политическое лицо «Арзамаса»//Арзамас и арзамасские протоколы. Л., 1933. С. 10—11. Ср.: Там же. С. 27, 95, 97, 100.
- ⁸ Пушкин. Т. 13. С. 224, 226, 240.
- ⁹ Там же. С. 266.
- ¹⁰ Тынянов Ю. Архаисты и новаторы. [Л.], 1929. С. 174—175.

Бомарше в «Моцарте и Сальери»

Среди писателей предреволюционной Франции фигура Пьера Огюстена Карона де Бомарше, кажется, была для Пушкина одной из наиболее привлекательных. Во всяком случае, в послании «К вельможе», в «Моцарте и Сальери» мы ощущаем явные следы симпатии не только к блестящему дарованию, но, и к самой личности французского комедиографа в ее многообразных обличьях — писателя, политика, авантюриста, окруженного ореолом легенды, то безусловно восторженной, то клеветнической. Всего примечательнее, быть может, отзыв 1834 года в статье «О ничтожестве литературы русской»: «Бомарше влечет на сцену, раздевает и терзает все, что еще почитается неприкосновенным. Старая монархия хохочет и рукоплещет»¹. Политическая роль комедий Бо-

марше для Пушкина очевидна, как, впрочем, и для его современников: в том же 1834 году Сенковский писал почти теми же словами: «Бомарше и Грибоедов с одинаковыми дарованиями и равною колкостью сатиры вывели на сцену политические понятия и привычки обществ, в которых они жили, меряя гордым взглядом народную нравственность своих отечеств»². В сознании Пушкина Бомарше стоит в преддверии нового, буржуазного в существе своем мира — наряду с Вольтером и энциклопедистами, но не смешиваясь с ними. Он один свободен от «заискивания» перед сильными мира сего, и на него — насмешника и разрушителя — не распространяется адресованное Пушкиным Вольтеру обвинение в посягательстве на святыню. Буржуа по происхождению и социальной роли, воинствующий буржуа в своих комедиях, безродный проходимец, торговец от литературы в глазах Екатерины II и Наполеона, он при всем том остается для Пушкина едва ли не единственным «демократическим» писателем, не отмеченным клеймом «буржуазности» в своем личном и социальном поведении³.

На протяжении 1830 года Бомарше становится постоянным спутником Пушкина.

По-видимому, весной 1830 года он слушает рассказы о Бомарше князя Н. Б. Юсупова; в альбоме князя он видит обращенное к нему послание Бомарше; и рассказы, и послание отразятся в его собственном стихотворении «К вельможе», датированном 23 апреля 1830 года.

26 октября он заканчивает работу над «Моцартом и Сальери».

«Моцарт и Сальери» хранит следы непосредственного знакомства Пушкина с посвящением и предисловием к «Тарару». Слова «откупори шампанского бутылку Иль перечти „Женитьбу Фигаро”» — парафраза из другого предисловия Бомарше — «Сдержанного письма о провале и о критике „Севильского цирюльника”»⁴. Реплики Бомарше, которые приводит Сальери, оказываются почти документальными. И здесь мы закономерно подходим к одной из центральных сцен трагедии, где с именем Бомарше связывается впервые возникающая тема отравления и произносятся слова: «гений и злодейство Две вещи несовместные». Акценты, поставленные в этой сцене, далеко не безразличны для всей трагедии в целом.

Еще А. Н. Веселовский, а затем в специальной заметке Н. О. Лернер⁵ установили, что реплика Сальери о Бомарше-отравителе имеет совершенно определенный литературный источник. Источник этот, впрочем не указанный ими точно, — письмо Вольтера к графу д'Аржанталю от 31 января 1774 года, где Вольтер опровергает клеветнический слух о том, что Бомарше отравил свою жену. «Я продолжаю быть уверен, — писал Вольтер, — что Бомарше никогда никого не отравлял и что столь смешной человек не может принадлежать к семейству Локусты» («Je persiste à croire que Beaumarchais n'a jamais empoisonné personne, et qu'un homme si drôle ne peut être de la famille de Locuste») ⁶.

Письмо Вольтера действительно дает нам исходный текст для реплики Сальери, однако оно не может быть прямым источником — по целому ряду причин.

Прежде всего, подлинный его текст в пушкинское время был практически неизвестен. С конца XVIII века русский и французский читатель знакомился с Вольтером по семидесятитомному, так называемому кельскому изданию (édition de Kehl, 1785—1789) или по позднейшим с него перепечаткам. Редактором этого издания был сам Бомарше, по совершенно понятным причинам обративший внимание именно на это письмо. Он снабдил его примечанием, иронически дезавуирующим легенду, но этим не ограничился. В словах «un homme si drôle» он уловил, по-видимому, иронически-пренебрежительный оттенок и заменил их нейтральным «un homme si gai» («столь веселый человек»). Этот текст и перепечатывался в изданиях Вольтера вплоть до недавнего времени.

Между тем в словах Сальери меняется конструкция фразы («он слишком был смешон»), но сохраняются смысловые оттенки подлинного вольтеровского письма. Здесь можно предполагать наличие посредника. Им оказывается широко известный биографический очерк о Бомарше в «Лицее» Лагарпа, на протяжении нескольких десятилетий предпосылаемый сочинениям Бомарше. Формула Вольтера приводится здесь неточно, но с сохранением первоначального эпитета «drôle» — и в том же виде мы находим ее в биографии Бомарше, написанной Кузеном д'Аваллоном и вышедшей анонимно в 1802 году. По-видимому, к Кузену д'Аваллону она попала из того же Лагарпа.

Нет никаких сомнений, что Пушкин, знавший Ла-

гарпа с лицейских лет, цитирует именно его редакцию: «Ce Beaumarchais n'est point un empoisonneur: il est trop drôle» («Этот Бомарше не отравитель: он слишком смешон») ⁷. Это существенно, так как Лагарп не оставил слов Вольтера без комментария, из которого становится ясен принципиальный смысл его цитации. «Я бы добавил и то, чего Вольтер не мог знать так, как я, — писал Лагарп, — он (Бомарше. — В. В.) слишком добр (il est trop bon), слишком чувствителен, слишком открыт, слишком доброжелателен, чтобы сделать злое дело». Это корректная, но совершенно недвусмысленная полемика с вольтеровским словечком «смешон», которое Лагарп воспринимал, видимо, так же, как и сам Бомарше. В другом же месте своего очерка Лагарп приводит анекдот о мимолетной зависти, которую Вольтер испытывал к литературной славе Бомарше. Анекдот этот также попал в книгу Кузена д'Аваллона.

Вольтер был очарован чтением мемуаров Бомарше против Гезмана, рассказывает Лагарп, «до такой степени, что в какой-то момент почувствовал беспокойство от того, что, они принесут слишком большую славу их автору. Он не скрыл этого легкого движения, которое не могло быть ни серьезным, ни обдуманым; он обратил его в шутку, и в письме к одному из друзей, где он расточал похвалы Мемуарам и тому, сколько в них вложено ума, он добавлял: «Полагаю, однако, что его нужно было еще больше, чтобы создать «Заиру и „Меропу”» ⁸.

Пересказав анекдот, Лагарп добавил от себя: «Заира и Меропа в примечании к каким-то запискам! Это шутка, я знаю; но она показывает, насколько серьезно Вольтер был задет и достоинствами Мемуаров, и шумом, который они произвели».

Мы можем предполагать с большой степенью вероятности, что вся эта история, известная Пушкину по очерку Лагарпа, составляет как бы второй, литературно-психологический план сцены в «Моцарте и Сальери». То, что Сальери определяет Бомарше словами Вольтера, в которых за апологией сквозит недоброжелательство, в высшей степени показательно. Еще более показательно, что уже в этой сцене намечается тема «зависти», причем психологическая коллизия оказывается исторически документированной.

В какой мере представление Пушкина о личности Вольтера могло наложить отпечаток на характер Саль-

ери в его трагедии? Здесь нельзя утверждать ничего, определенно. Следует иметь в виду, однако, что легенда о «зависти» Вольтера к своим удачливым соперникам имела в России некоторое распространение и могла быть известна Пушкину из разных источников. Еще в 1815 году П. П. Татаринов сообщил Н. И. Бахтину о каком-то услышанном им анекдоте о Вольтере, доказывающем, «что зависть ослепить может и великого человека до того, что, он сам на себя оружие подает»⁹. Речь шла о критике Вольтером стиха из «Ифигении» Расина (эта проблема «Вольтер — Расин» вскоре станет предметом специального интереса в «Зеленой лампе»). Уже после смерти Пушкина появляется в русском переводе анекдот о ссоре Вольтера с Гиббоном, также якобы вызванной завистью Вольтера¹⁰; о взаимоотношениях Гиббона с энциклопедистами Пушкин знал, по-видимому, из целого ряда источников. А. А. Ахматова обратила внимание еще на один возможный источник сведений Пушкина о литературной жизни Франции вольтеровского времени: письма Экушара Лебрена к Ш. Палиссо, напечатанные в четырехтомном издании сочинений Лебрена; среди них мы находим любопытное письмо от 7 марта 1764 года, написанное в связи с выходом «Дунсиады». «Что касается Вольтера, — пишет Лебрен, — то здесь дело чрезвычайно тонкое. Вы можете быть уверены, что он не выступит против вас; вы связали его похвалами, которые он сделает абсурдными, если станет писать против «Дунсиады»; но тем не менее имейте в виду, что, в глубине души он будет крайне ревновать к успеху поэмы и будет очень уязвлен тем, что вы осуществили план, который не раз приходил ему в голову»¹¹.

В этом общем контексте особое значение приобретает лаконичная запись Пушкина в конспекте статьи «О французской словесности» (1822?): «...Вольтер — Буало убивает фр.<анцузскую> слов.<есность>, его странные суждения, зависть Вольтера...»¹².

Поскольку этот конспект в значительной своей части опирается на материалы лагарповского «Лицея», мы можем с известной степенью вероятности указать место, на котором основывались слова о «зависти». В шестом томе своего курса Лагарп говорит о посмертной репутации Буало и приводит два стиха Вольтера из «Послания к Буало», на которых основывалось мнение о недоброжелательном отношении Вольтера к Буало, — мнение, согласно Лагарпу, предвзятое и ошибочное. Эти

стихи («Boileau, correct auteur de quelques bons écrits, Zoïle de Quinault et flatteur de Louis»). Лагарп осуждает как пренебрежительные и несправедливые, но видит в них лишь случайную вспышку юмора стареющего сатирика, не выражающую его истинного мнения и не перечеркивающую того уважения, какое Вольтер выказывал к Буало на протяжении шестидесяти лет¹³. По существу, перед нами тот же случай, что и с Бомарше; самый ход рассуждений Лагарпа, его извинения и оправдания Вольтера — все это очень сходно. Это место и привлекло, видимо, внимание Пушкина еще в 1822 году, получив психологическую мотивировку, — «зависть», ставшую через восемь лет предметом специального художественного интереса Пушкина.

Если тем не менее связь Сальери и Вольтера в «Моцарте и Сальери» остается проблематичной, то совершенно несомненно, что Бомарше в глазах Пушкина — «моцартианская» натура, и отношение к нему является своего рода пробным камнем как для Моцарта, так и для Сальери. Если вспомнить тот ореол артистического гедонизма, которым окружен облик Бомарше в послании «К вельможе», это станет очевидно. Отличительная черта художественной природы для Пушкина в это время — способность эстетически преломлять необычайно широкий круг явлений действительности; именно это свойство «прямого поэта» будет декларативно отмечено им через два года в послании к Гнедичу. Пушкин создает целую галерею этих «прямых поэтов», не пишущих стихов, — от Самозванца до Дон-Гуана — «поэта» любви¹⁴. В «Моцарте и Сальери» это одна из главных тем, и естественно, что «нормализатор» Сальери, натура «нехудожественная», не «поэт», бросает рефлекс недоброжелательства, условно говоря, «зависти», на своего покойного друга, логикой ассоциации как бы отождествляя его с Моцартом.

Подобное восприятие личности Бомарше очень характерно для Пушкина 1830 года — периода борьбы против жестких эстетических схем, навязываемых ему современной критикой разных лагерей. С другой стороны, представление о нем оказывается шире. Этот «моцартианец» находился в самой гуще жесточайших социальных и литературных боев, и полемическая активность составляла неотъемлемую черту его облика. В 1830 году Пушкин проходит как будто по тем же путям, что и Бомарше, вынужденный защищать своего «Севильско-

го цирюльника» от нападок журналистов, и в высшей степени примечательно, что он начинает учитывать опыт Бомарше-полемиста. В «Сдержанном письме о провале и о критике „Севильского цирюльника”» — полемическом предисловии к изданию пьесы, в том самом предисловии, которое перефразировал Пушкин словами «откупори шампанского бутылку...», сразу же вслед за этим советом читаем: «Если же состояние ваше таково, что вам непременно надо забыться, то сядьте поглубже в кресло, разверните энциклопедическую буйонскую газету, издающуюся с дозволения и одобрения (avec épiscopat, approbation et privilège), и часика два подремлите».

Бомарше находит полемическую формулу и издевательски развивает ее далее: «Один из них (журналистов. — В. В.), обосновавшийся с дозволения и одобрения в Буйоне (établi dans Bouillon avec approbation et privilège), уже оказал мне энциклопедическую честь, уверив своих подписчиков, что в моей пьесе нет ни плана, ни единства, ни характеров, что она несколько не занимательна и не смешна»¹⁵.

Формула «с одобрения и дозволения» систематически повторяется в тех местах предисловия, где цитируется наиболее нелепые суждения оппонентов Бомарше.

Пушкин подхватывает этот полемический прием — в 1830 году в цикле болдинских полемических статей, писанных как раз в период наибольшего увлечения Бомарше. В «Опровержении на критики», в «Опыте отражения некоторых нелитературных обвинений» он прибегает к подобной же манере иронически-серьезного воспроизведения журнальных нападок; комический эффект, так же как и у Бомарше, создается за счет контраста между ответственностью заявления и ничтожностью его содержания. И совершенно так же, как у Бомарше, оказывается многократно повторенной формула «официальная газета».

«В одной газете официально сказано было, что я мечанин во дворянстве». «Однажды (официально) напечатал кто-то, что такой-то французский стихотворец... человек подлый и безнравственный»¹⁶.

Это «официально» — одна из наиболее емких и идеологически острых формул у Пушкина; она обозначает: «Северная пчела» пользуется поддержкой правительства для печатной диффамации противников.

Изобретение Бомарше-полемиста возрождается в новой функции. Вместе с ним вводится и целая сумма стилизованных средств, создающих алогические контрасты, окрашенные «иронией холодной и осторожной», какую Пушкин находил у французских публицистов века Вольтера.

Связанный с веком Просвещения живыми нитями, Пушкин был в то же время и его исследователем и его критиком. Пушкинская концепция XVIII столетия еще долго будет служить предметом изучения. Многообразная и дифференцированная картина, возникавшая в сознании Пушкина — мыслителя и художника, по-видимому, менялась с течением времени, выдвигая на передний план то одну, то другую фигуру, приковывавшую к себе его внимание. На границе тридцатых годов ему «блеснул» «веселый Бомарше», столь близкий его творческому гению, — и оставил за собою неизгладимый след.

Впервые: Пушкин. Исследования и материалы. Л., 1974. Т. 7.

¹ Пушкин. Т. 11. С. 272.

² Сенковский О. И. «Горе от ума», комедия в четырех действиях, в стихах, сочинение Александра Сергеевича Грибоедова. Москва, в тип. Августа Семена, 1833, в 8°, стр. 178//Библиотека для чтения. 1834. Т. 1. Отд. IV. С. 44.

³ Большинство данных о Пушкине и Бомарше суммировано в статье Б. В. Томашевского «Пушкин и французская литература»//Томашевский Б. В. Пушкин и Франция. Л., 1960. С. 143—144. Частные наблюдения (в том числе о реминисценциях) см. также: Losinsky G. Pouchkine, lecteur de Beaumarchais./Revue de littérature comparée. 1937. N. 1 (janvier-mars). P. 233—234; Гляссе А. Об источнике одной лицейской эпиграммы Пушкина//Временник Пушкинской комиссии. 1970. Л., 1972. С. 77—79; Вацуро В. Э., Гиллельсон М. И. Сквозь «умственные плотины». М., 1972. С. 106; Алексеев М. П. Пушкин: Сравнительно-исторические исследования. Л., 1972. С. 104. Некоторые дополнительные данные содержатся в наших заметках «Пушкин и Бомарше» (Пушкин. Исследования и материалы. Л., 1974. Т. 7. С. 204—214); частью этой работы является настоящий этюд. Уже после него вышла статья Н. В. Беляка и М. Н. Виролайнен «Там есть один мотив...»: «Тарар» Бомарше в «Моцарте и Сальери» Пушкина//Временник Пушкинской комиссии. Л., 1989. Вып. 23. С. 32—46; понимание роли фигуры Бомарше в «Моцарте и Сальери» здесь во многом отлично от нашего. Наиболее подробное освещение темы «Пушкин и Бомарше» см.: Вольперт Л. И. Пушкин и психологическая традиция во французской литературе. Таллин, 1980. С. 166—196.

⁴ Eugene Onegin. A novel in verse by A. Pushkin. Translated from the Russian, with a commentary, by V. Nabokov. N.—Y., 1964. Vol. 3. P. 222—223.

⁵ Веселовский А. Н. Бомарше и его судьба: Опыт характеристики//Вестник Европы. 1887. № 2. С. 568—569; Лернер Н. Рассказы о Пушкине. Л., 1929. С. 216.

- ⁶ Voltaire. Correspondence. Ed. by Th. Bestermann. Genève, 1963. Vol. LXXXVII. P. 53.
- ⁷ Lycée, ou Cours de littérature ancienne et moderne, par J. F. Laharpe. Nouvelle édition, augmentée et complète, t. XI. Paris, 1817. P. 83; Oeuvres complètes de Beaumarchais, précédées d'une notice sur sa vie et ses ouvrages par La Harpe, t. 1. Paris, MDCCCXXVI. P. X. Ср.: [Ch. Y. Cousin d'Avallon]. Vie privée, politique et littéraire de Beaumarchais. Suivi d'anecdotes, bons mots, réparties, satires, épigrammes et autres pièces propres à faire connaître le caractère et esprit de cet homme célèbre et singulier. Paris, an X (1802).
- ⁸ Lycée... Т. XI. P. 104—105; Oeuvres complètes de Beaumarchais. Т. I. P. XXI—XXII.
- ⁹ РНБ. Ф. 682 (Н. Н. Селифонтова). К. 4. VI Ж. Л. нenum.
- ¹⁰ Первое свидание Гиббона с Вольтером: (1776)//Отечественные записки. 1840. Т. X. Отд. VII. С. 59.
- ¹¹ Oeuvres de Ponce Denis (Escouchard). Le Brun... Paris, 1811. Т. IV. P. 127. Ср.: Герштейн Э. Г., Вацуро В. Э. Заметки А. А. Ахматовой о Пушкине//Временник Пушкинской комиссии. 1970. Л., 1972. С. 33, 35.
- ¹² Пушкин. Т. 12. С. 191—192.
- ¹³ Lycée... Т. VI. Paris, 1817. P. 317—318.
- ¹⁴ Ср.: Серман И. З. Пушкин и русская историческая драма 1830-х годов//Пушкин. Исследования и материалы. Л., 1969. Т. VI. С. 149.
- ¹⁵ Oeuvres complètes de Beaumarchais/Перевод Н. М. Любимова. Т. I. P. 268, 271.
- ¹⁶ Пушкин. Т. 11. С. 160, 168.

«Могильный голос» Вольтера в пушкинском послании

Посланник молодой увенчанной жены,
Явился ты в Ферней — и циник поседамый,
Умов и моды вождь пронырливый и смелый,
Свое владычество на Севере любя,
Могильным голосом приветствовал тебя.

Это строки из пушкинского послания «К вельможе», обращенные к князю Николаю Борисовичу Юсупову, некогда посетившему Вольтера в его всемирно известной резиденции.

23 мая 1830 года, по свежим следам чтения пушкинских стихов, П. А. Вяземский пишет жене: «Я очень доволен посланием к Юсупову, но не *могильным голосом* Вольтера. Это слишком балладно для классического старика»¹.

Когда Вяземский писал эти слова, он, вероятно, не помнил, что эпитет «могильный» в применении к голосу

уже однажды был предметом критического обсуждения. Полемика разыгралась за десять лет до его письма вокруг строчек в «Руслане и Людмиле»:

Могильным голосом урод
Бормочет мне любви признание

«К стыду моему, должен признаться, — писал тогда А. Ф. Воейков, — что я не постигаю, что такое *могильный, гробовой* голос. Не голос ли это какого-нибудь неизвестного нам музыкального орудия?»²

«...Вы, видно, многого еще не постигаете, — иронически парировал А. А. Перовский, — могильный голос значит: голос, который кажется выходящим из могилы, по-нем.<ецки> Grabesstimme, по-франц.<узски> voix sépulcrale»³.

Для Воейкова выражение звучало как слишком смелая поэтическая метафора, для Перовского — как языковая метафора, привычная в европейском словоупотреблении.

Вяземский не оспаривал ее законности, — она смущала его только в применении к Вольтеру. «Слишком балладно». Образ фернейского патриарха — воплощение рационализма XVIII столетия — должен был быть трактован с рационалистической ясностью и на него не должна была упасть ни одна тень «балладного» романтизма.

«Могильный голос» Вяземский читал как метафору литературного происхождения, растворяющуюся в цепи побочных, сопутствующих значений: «загробный», «посторонний», «таинственный», «нереальный»...

Он не принял во внимание, что Вольтер действительно обладал глухим и громким голосом, на что обращали внимание посетители Фернея.

Г-жа де Жанлис рассказывала: «У него был могильный голос (*une voix sépulcrale*), придававший его речи странную тональность, тем более, что он имел обыкновение говорить чрезвычайно громко, хотя и не был глухим. Когда разговор не шел ни о религии, ни о его врагах, беседа его была проста, естественна и — при его уме — весьма приятна»⁴.

Из этих воспоминаний, вызвавших при своем появлении большой интерес в русском обществе, — сменившийся, впрочем, некоторым разочарованием, — Пушкин, видимо, и взял свой эпитет, — не как метафору, а как реалию. Не исключено, что и князь Юсупов, без сомне-

ния, перелиставший воспоминания Жанлис и помнивший свое собственное впечатление, обратил внимание Пушкина на эту характеристику

Как бы то ни было, она принадлежала не «балладе», а мемуарному свидетельству.

Впервые: Русская речь. 1986. № 4.

¹ Звенья. Т. 6. М.; Л., 1936. С. 256.

² Сын отечества. 1820. № 37. С. 150.

³ Там же. № 42. С. 82.

⁴ Mémoires. Т. II. Paris, 1825. P. 329; ср.: Державин К. Н. Вольтер. М., 1946. С. 444.

Устная новелла Пушкина

В рукописном отделе Российской государственной библиотеки (бывшей Библиотеки им. В. И. Ленина), в фонде Веневитиновых хранится тетрадь, принадлежавшая Владимиру Александровичу Соллогубу, одному из лучших русских прозаиков 1840-х годов. Тетрадь служила Соллогубу как черновая для его беллетристических опытов; но одновременно он вписывал в нее и услышанные им от разных лиц рассказы и исторические анекдоты в частности, о времени Павла I. Один из этих рассказов начинается именем Пушкина.

Соллогуб общался с Пушкиным недолго, но близко. «Он поощрял мои первые литературные опыты, — читаем мы в его поздних мемуарах, — давал мне советы, читал свои стихи и был чрезвычайно ко мне благосклонен, несмотря на разность наших лет. Почти каждый день ходили мы гулять по толкучему рынку, покупали там сайки, потом, возвращаясь по Невскому проспекту, предлагали эти сайки светским разряженным шеголям, которые бегали от нас с ужасом. Вечером мы встречались у Карамзиных, у Вяземских, у князя Одоевского и на светских балах. Не могу простить себе, что не записывал каждый день, что от него слышал»¹. Эти встречи происходили поздней осенью или в начале зимы 1836 года, когда был исчерпан конфликт Пушкина и Соллогуба, возникший из недоразумения, но едва не приведший к поединку. Примирение произошло в мае; до осени Соллогуб пробыл в служебной командировке и вернулся в

Петербург лишь в октябре. Тогда-то он и услышал пушкинскую новеллу, которую вписал в тетрадь почти через десять лет, в середине 1840-х годов:

«Пушкин рассказывал, что, когда он служил в Министерстве ин.<остранных> дел, ему случилось дежурить с одним весьма старым чиновником. Желая извлечь из него хоть что-нибудь, Пушкин расспрашивал его про службу и слышал от него следующее.

Однажды он дежурил в этой самой комнате, у этого самого стола. Это было за несколько дней перед смертью Павла. Было уже полночь. Вдруг дверь с шумом растворилась. Вбежал сторож впопыхах, объявляя, что за ним идет государь. Павел вошел² и в большом волнении начал ходить по комнате; потом приказал чиновнику взять лист бумаги и начал диктовать с большим жаром. Чиновник начал с заголовка: «Указ е.<го> и.<мператорского> в<еличества>» — и капнул чернилами. Поспешно схватил он другой лист и снова начал писать заголовок, а государь все ходил по комнате и продолжал диктовать³. Чиновник до того растерялся, что не мог вспомнить начала приказа и боялся начать с середины, сидел ни жив ни мертв перед бумагой. Павел вдруг остановился и потребовал указ для подписания. Дрожащий⁴ чиновник подал ему лист, на котором был написан заголовок и больше ничего.

— Что ж государь? — спросил Пушкин.

— Да ничего-с. Изволил только ударить меня в рожу и вышел.

— А что же диктовал вам государь? — спросил снова Пушкин.

— Хоть убейте, не могу сказать. Я до того был испуган — что ни одного слова припомнить не могу»⁵.

Как мы уже говорили, Пушкин рассказал этот анекдот в 1836 году; слышал же он его значительно раньше, когда ему случилось дежурить в Коллегии иностранных дел. Это было в первые годы после его выхода из Лицея. 15 июня 1817 года он был приведен к присяге и зачислен на службу, и до своего отъезда из Петербурга в мае 1820 года мог нести дежурство неоднократно, — исключая, конечно, время отлучек, — например, с 8 июля по конец августа 1817 года, — или болезни⁶. Анекдот, таким образом, имеет как бы две даты и связан одновременно с двумя стадиями исторического и литературного сознания Пушкина.

В 1810-е годы его остро интересуется история цареубий-

ства 11 марта 1801-года, но более всего в ее социально-политическом качестве. Так эта проблема предстает в «Вольности» и позднее, уже на юге, в «Заметках по русской истории XVIII века». Нет сомнения, что в эти годы Пушкин не раз слышал анекдоты о Павле и его времени — от Карамзина, от Н. И. Греча, включившего их в свои поздние записки; на юге — от графа А. Ф. Ланжерона, от Д. Н. Бологовского, участника заговора и других⁷. Все вероятные источники осведомленности Пушкина, разумеется, учесть невозможно, как невозможно представить себе тематический и сюжетный репертуар рассказов, бывших в его поле зрения. Один из них, однако, может привлечь наше внимание: это несомненно известный Пушкину рассказ его лицейского товарища В. К. Кюхельбекера о своем отце Карле фон Кюхельбекере, бывшем при Павле директором и устройтелем Павловска. Его записал со слов самого Вильгельма Кюхельбекера Н. А. Маркевич, ученик его по Благородному пансиону при Главном педагогическом институте. «Разговаривая со мною о катастрофе Павла, — вспоминал Маркевич, — он мне сказал, что в последние дни жизни императора отец его вошел в случайную милость царскую и чуть не сделался таким же временщиком, как Кутайсов. Павел не мог уже обходиться без него; в самый вечер перед последней ночью, увидя между дворцом и садом несколько ленточников, он послал его узнать, что значит это собрание. «Пользуются хорошою погодою, — сказал Кюхельбекер-отец, возвратясь к царю, — прогуливаются».

Ночью Павла не стало. Когда Кюхельбекеру захотелось поцеловать руку покойного царя, его не допустили часовые. Тело лежало в комнате, куда вела двойная дверь; известно, как толсты иные стены в Михайловском замке. Четыре часовых стояло в дверях: пара с одной стороны дверей, другая — с другой. Увидя графа Палена, проходящего, Кюхельбекер бросился к нему просить, чтоб его пропустили к покойнику; ни слова не отвечая, Пален дал знать рукою, чтоб часовые впустили его, а сам прошел мимо. Внутренние часовые не видели этого знака и скрестили ружья; Кюхельбекер хотел воротиться, но впусившие его солдаты скрестили тоже ружья и не выпустили его, и он более двух часов простоял в амбразуре дверей в виду тела своего благодетеля, между четырьмя скрещенными штыками.

Не случись эта катастрофа, еще месяц, другой, и

граф Кюхельбекер не был бы преподавателем русского языка в Санкт-Петербургском университетском пансионе»⁸. Анекдот этот несколько напоминает пушкинский: действие в нем также разворачивается накануне гибели Павла, и, как и у Пушкина, случайность играет в нем принципиальную, а в литературном отношении и сюжетообразующую роль. Наконец, оба рассказа принадлежат почти одному времени (1817—1820) и выходят из одной среды.

Тем не менее ни один из этих исторических анекдотов не отражается ни в художественном творчестве, ни в письмах и записях раннего Пушкина, дошедших до нас. Интерес к жанру придет позже, вместе с эволюцией исторических представлений Пушкина.

Интерес же к теме его не покидает. В 1826 или 1827 году он задумывает трагедию «Павел I», о которой рассказывает на вечере у Н. А. Полевого 19 февраля 1827 года⁹. В его дневнике 1833—1835 годов и заметках «Table talk» есть более десяти записей о Павле.

Этих упоминаний мало, чтобы построить целостную картину отношения Пушкина к Павлу и его царствованию, — но их достаточно, чтобы наметить контур некоторой эволюции¹⁰.

В первые послелицейские годы Павел для него — «тиран», «увенчанный злодей», российский Калигула. Правда, и убийцы его вызывают у юного поэта чувство отталкивания: «янычары», подобные зверям. Фраза в дневнике «романтический наш император» указывает не столько на изменение общей оценки, сколько на смещение угла зрения. Внимание Пушкина обращено теперь и на психологию личности, в которой странно смешиваются противоположные свойства и склонности: гуманные побуждения с бессмысленной жестокостью, своеобразная «рыцарственность», кодекс сословной чести, чувство справедливости с неограниченным деспотизмом и самодурством, здравый смысл с психическими аномалиями. Романтическая идея возрождения рыцарства в его идеальном, «средневековом» смысле лежала в основании консервативной утопии, которую пытался осуществить Павел и которая принимала столь гротескные формы в реальной действительности¹¹.

В тридцатые годы Пушкин внимательно присматривается к парадоксам социальной жизни и индивидуальной психологии, избегая однолинейных, тривиальных оценок.

Тогда-то и всплывает в его памяти забытый анекдот, как бы вписывающийся в это новое направление интересов, и становится рядом с другими, которые Пушкин собирает в эти годы: от Загряжской, в салоне Фикельмонов, в самом Аничковом дворце, черпая их из уст живых свидетелей павловского царствования. Помимо всего прочего, это была «история домашним образом», вырастающая из самого быта, сохраняющая его живые черты, интонации и запахи.

Не зная исходного рассказа, мы не можем судить, как он преобразился в передаче Пушкина и затем под пером Соллогуба. В поздних мемуарах Соллогуб цитировал по памяти пушкинские письма с почти текстуальной точностью. В его рукописи есть следы работы над текстом, — но она минимальна; невыправленные погрешности против практической стилистики как будто говорят об экспромтном характере записи. Сам прекрасный рассказчик, Соллогуб очень ценил и чужое слово и, как мы знаем от него самого, не мог простить себе, что не записывал разговоры с Пушкиным по свежим следам. В его передаче улавливаются общие принципы пушкинского построения новеллы: стремительно развивающийся сюжет, освобожденный от побочных описаний и еще подчеркнутый протокольным лаконизмом малораспространенных предложений, и остропсихологическая ситуация, занимающая как бы периферию рассказа, — парализованный страхом чиновник действует силой канцелярского автоматизма, предписывающего начинать переписывание с заголовка; способность к рациональной волевой деятельности у него подавлена полностью и восприятие диктуемого текста заторможено: наконец, чувство страха и ожидание наказания увеличивается у него с каждым пропущенным словом, безостановочно следующим одно за другим. По динамически возрастающему напряжению эта ситуация напоминает другой психологический этюд Пушкина — переданную Нащокиным историю любовного приключения со светской женщиной (как предполагается, с графиней Д. Ф. Фикельмон). В нашем рассказе напряжение разрешается резким спадом, производящим впечатление комического облегчения по контрасту с ожидаемым: расправа, сравнительно легкая, последовала мгновенно и исчерпала инцидент — император «ничего-с»: «изволил <...> ударить <...> в рожу и вышел». Столкновение стилистических рядов — канцелярски-высокого и вульгарно-просторечного — уси-

ливаает разрешающий комизм концовки. При этом она оказывается совершенно «в духе Павла», вернее, того его облика, который закреплен многочисленными рассказами о его импульсивном поведении: под влиянием минуты принят важный указ, под влиянием минуты и по случайному поводу указ этот уходит в небытие.

Здесь мы подходим к глубинному смыслу анекдота, скрытому за пародийностью внешнего, содержания. Этим смыслом он не мог наполниться в 1810-е годы. Проблема исторической случайности стала занимать Пушкина только в Михайловском. 13 и 14 декабря 1825 года он пишет «Графа Нулина»; происхождение поэмы он объясняет в специальной заметке, которая может служить своеобразным введением к его анекдоту о Павле.

«В конце 1825 года находился я в деревне. Перечитывая Лукрецию, довольно слабую поэму Шекспира, я подумал: что если б Лукреции пришла в голову мысль дать пощечину Тарквинию? быть может, это охладило б его предприимчивость и он со стыдом принужден был отступить? — Лукреция б не зарезалась, Публикола не взбесился бы, Брут не изгнал бы царей, и мир и история мира были бы не те.

Итак, республикою, консулами, диктаторами, Катонами, Кесарем мы обязаны соблазнительному происшествию, подобному тому, которое случилось недавно в моем соседстве, в Новоржевском уезде.

Мысль пародировать историю и Шекспира мне представилась, и я не мог воспротивиться двойному искушению и в два утра написал эту повесть»¹².

Анекдот о Павле словно травестирует вторично эту травестию истории и Шекспира.

Что если б императору *не* пришла в голову мысль дать пощечину провинившемуся чиновнику, не охладить тем свою «предприимчивость» и не «отступить»?

Последние дни его царствования были чреваты переменами, которых ждали с минуты на минуту; непредсказуемая воля самодержца могла на какое-то время изменить течение внутренней и внешней политики страны, коснуться престолонаследия, разрушить случайными арестами уже зревший заговор¹³. Эта обстановка, прекрасно памятная современникам, конечно, была известна и Пушкину; она объясняет не только интерес его к содержанию указа, продиктованного спешно, ночью, в пустом здании Коллегии иностранных дел, но и определяет место, которое принадлежит указу в сюжет-

ной структуре. Два контекста — созданный самой повествовательной сферой и более широкий, реально-исторический — увеличивают напряженность ожидания значительного события и поднимают концовку на уровень не только стилистического, но и исторического гротеска.

Но в гротескности этой сквозит глубокая философская мысль.

В статье об «Истории русского народа» Н. А. Полевого Пушкин определит случай как «мощное, мгновенное орудие Провидения», которого не может предвидеть человеческий ум¹⁴.

Случай разрушит замкнутый, непротиворечивый, безукоризненно логичный мир причин и следствий, который строит для себя Сальери и Германн в «Пиковой даме».

В 1836 году Пушкин рассказал Соллогубу анекдот о случае, о несостоявшейся русской истории новейшего времени, — и эта новелла — один из немногочисленных дошедших до нас образцов его устного творчества — отразила в миниатюре его литературные и исторические интересы тридцатых годов.

Впервые: Временник Пушкинской комиссии. 1972. Л., 1974. Для наст. изд. переработано.

¹ Соллогуб В. А. Повести. Воспоминания. Л. 1988. С. 467.

² Далее зачеркнуто: «вслед за ним».

³ Далее зачеркнуто: «Павел».

⁴ «Дрожащий» вставлено.

⁵ РГБ (бывш. ГБЛ). Внев. 65.12. лл. 57—55 об. (заполнение шло в обратном порядке). Тетрадь датируется серединой 1840-х годов (одна из последующих записей имеет дату «1846»). По нашей публикации 1974 г. текст новеллы Пушкина был перепечатан в кн.: Русский литературный анекдот конца XVIII — начала XIX века/Вступит. статья Е. Курганова. Сост. и прим. Е. Курганова и Н. Охотина//М., 1990.

⁶ См.: Цявловский М. А. Летопись жизни и творчества А. С. Пушкина. Т. 1. М., 1951. С. 127 и след.

⁷ См.: Фейнберг И. Незавершенные работы Пушкина. 4-е изд. М., 1964. С. 401—413.

⁸ Писатели-декабристы в воспоминаниях современников: В 2 т. М., 1980. Т. 2. С. 295—296.

⁹ См.: Рукою Пушкина: Несобранные и неопубликованные тексты. М.; Л., 1935. С. 276—278; Цявловская Т. Г. Пушкин в дневнике Франтишка Малевского//Лит. наследство. Т. 58. М., 1952. С. 266.

¹⁰ Об этой эволюции см.: Эйдельман Н. Пушкин: История и современность в художественном сознании поэта. М., 1984. С. 181—223.

¹¹ См. о ней: Эйдельман Н. Я. Грань веков. М., 1982. С. 56—85.

¹² Пушкин. Т. 11. С. 188.

¹³ Шильдер Н. К. Император Павел Первый. СПб., 1901. С. 466 и след.

¹⁴ Пушкин. Т. 11. С. 127.

Простодушие гения

В незаконченном наброске Пушкина «Мы проводили вечер на даче...» есть такая сцена.

Барон Д** рассказывает «известный анекдот» о вопросе госпожи де Сталь Наполеону: «кого почитает он первую женщиною в свете?» и «забавном» ответе императора: «ту, которая народила более детей». Общество начинает обсуждать эпизод; Сталь упрекают, что она напрашивалась на комплимент; в ответе Наполеона видят «славную эпиграмму». «А мне так кажется, сказал Сорохтин, дремавший в Гамбсовых креслах, мне так кажется, что ни M-me de Staël не думала о мадригале, ни Наполеон об эпиграмме. Одна сделала во<прос> из единого любопытства, очень понятного; а Наполеон буквально выразил настоящее свое мнение. Но вы не верите простодушию гениев.

Гости начали спорить, а Сорохтин задремал опять»¹.

В пушкинском наброске есть несколько очень важных для его автора тем, которые мы находим и в других его произведениях. Сейчас нам важна одна из них — тема «простодушия гения», которая развернута, в частности, в «Моцарте и Сальери» и которая здесь вырастает из брошенной мимоходом реплики Сорохтина.

Способ, каким она вводится в рассказ, любопытен и связан со всей стилистикой наброска. Дело в том, что весь пушкинский текст опирается на бытовые реалии и на устные анекдоты — и уже в приведенной нами крошечной сцене заключен не один анекдот, а два.

Первый анекдот был, действительно, очень популярен. Он существовал в разных редакциях и восходил к самому Наполеону². По-русски его рассказал Вяземский. В статье о записках Жанлис в «Московском телеграфе» он писал: «Г-жа Сталь старалась привлечь к себе юного героя и однажды на многолюдном празднике у Талейрана обратилась к нему с вопросом: кого почитает он первую женщиною в свете из живых и мертвых? — Ту, которая более всех родила детей, — отвечал он ей наотрез. Озадаченная несколько подобною нечаянностью, старалась она придти в себя и, продолжая разговор, сказала ему, что он известен за человека, который мало любит женщин. Извините меня, сударыня, — возразил он снова, — я очень люблю свою жену»³.

Важный акцент: Наполеон здесь не шутит и не гово-

рит своей собеседнице колкостей: он откровенно выражает свое мнение. Такова мысль Вяземского — и он развивает ее во втором анекдоте, который в пушкинском рассказе свернут в реплику. Между 1819 и 1821 годом Вяземский помечает в своей записной книжке:

«Глупые и умные взапуски осмеивают мнение Румянцева о простодушии (bonhomie) Наполеона. И конечно, в поре силы нечего было ему лукавить; одним лукавством не совершил бы он геркулесских подвигов, тут нужны были страсти, а страсти всегда откровенны».

В следующей записи он распространил свое рассуждение:

«Ник.<олай>· Ник.<олаевич> <Новосильцов> рассказывал, что раз за столом у государя Румянцов, по возвращении своем из Парижа, в подтверждение своего мнения приводил, что однажды, разговаривая с Наполеоном, сказал он ему: „Как государь, вам, творцу такого величия, не подумать, что сколько вы ни всемогущи, но закон природы падет и на вас: избрали ли вы достойного наследника, преемника такой славы... — Поверите ли вы, граф, — отвечал Наполеон, ударяя себя по лбу, — что мне это и в мысль не приходило. Благодарю, вы меня надоумили”. — Оставляю на произвол решить, кто из них трех солгал»⁴.

В поздние годы, перерабатывая свои записи для «Старой записной книжки», Вяземский объединил две заметки следующим рассуждением: «В частных сношениях Наполеона с приближенными и подчиненными ему людьми была некоторая простота, как оказывается из многих рассказов и отзывов. К тому же по горячности своей он был нередко нескромен и проговаривался»⁵.

Нет сомнения, что слова Пушкина о «простодушии» Наполеона опираются на этот рассказ Вяземского, хотя, быть может, не только на него. Дело в том, что первый отрывок, где как раз и содержалась эта формула — «простодушие», «bonhomie» — Вяземский напечатал в «Северных цветах на 1829 год», в которых Пушкин принял ближайшее участие.

Устный анекдот переплавился в повествовательной ткани. В нее попало не только словечко «простодушие» (в черновике оно повторено дважды: Наполеон, пишет Пушкин, «простодушно» выразил свое мнение), — но и упоминание о спорах, разгоревшихся по поводу суждения Румянцева, — даже намек на среду, из которой оно вышло. Известно, что в Сорохтине почти портретно изо-

бражен Александр Иванович Тургенев, друг Вяземского, давний знакомец, а в последние годы и близкий друг Пушкина. В течение многих лет Александр Тургенев был своим человеком в доме канцлера графа Николая Петровича Румянцева; почти до смерти Румянцева в 1826 году он был постоянным участником его домашних обедов, на которые собирались Карамзин, Дашков, Блудов, Жуковский, — и где старый дипломат, возможно, не раз высказывал мнение, донесенное до нас записками Вяземского.

Впервые: Русская речь. 1987. № 6.

¹ Пушкин. Т. С. 420.

² См.: Манфред А. З. Наполеон Бонапарт. М., 1972. С. 198—199.

³ Московский телеграф. 1826. Т. VIII. № 5. С. 44.

⁴ Вяземский П. А. Записные книжки: (1813—1848). М., 1963. С. 59.

⁵ Вяземский П. А. Старая записная книжка. Л., 1929. С. 71.

«Неприятель на носу»

В 1815 году лицеист Пушкин записал в свой дневник забавный анекдот о Денисе Давыдове. Начало этого рассказа утрачено: до нас дошли только отрывки дневника.

«<...> большой грузинский нос, — читаем мы в сохранившемся фрагменте, — а партизан почти и вовсе был без носу. Д<авыдов> является к Б<еннигс>ену: князь Б<аграти>он, говорит, прислал меня доложить вашему высокопревосходительству, что неприятель у нас на носу... „На каком носу, Д<енис> В<асильевич>? — отвечает генерал. — Ежели на вашем, так он уже близко, если же на носу князя Б<аграти>она, то мы успеем еще отобедать...”¹.

Двадцатью годами позднее этот рассказ Пушкин включил в «Table Talk» в несколько измененном виде: «Денис Давыдов явился однажды в авангард к кн.<язю> Багратиону и сказал: „Главкомандующий приказал доложить в<ашем>у с<иятельству>у, что неприятель у нас на носу, и просит вас немедленно отступить”. Багратион отвечал: „Неприятель у нас на носу? на чем? если на вашем, так он близко; а коли на моем, так мы успеем еще отобедать”².

Нет сомнения, что рассказ идет от самого Давыдова.

Он очень в духе излюбленных им исторических анекдотов, с остроумными каламбурными концовками; он комически обыгрывает характерную черту его собственного облика — маленький нос, — над чем иной раз посмеивался сам Давыдов. Наконец, в нем действует Багратион — любимый начальник и старший друг знаменитого поэта.

Вместе с тем история эта записана дважды и в различных редакциях, и остается не вполне ясным, почему так произошло: потому ли, что Пушкину она была рассказана дважды и по-разному, или потому, что Пушкин сам в поздние годы обработал ее, превратив в миниатюрную новеллу.

Мы не знаем исходного рассказа, который записал и, быть может, обработал Пушкин. Нам известно лишь, что в лицейские годы Пушкин не был знаком с Давыдовым и, возможно, только видел его в 1811 году, когда мальчиком приехал в Петербург вместе с дядюшкой своим В. Л. Пушкиным. К 1835 году он был с Давыдовым не только знаком, но и дружен и многократно слышал его рассказы. Можно предполагать поэтому, что он уточнил и скорректировал анекдот, который впервые услышал в 1815 году из вторых уст.

Такому, наиболее естественному, предположению противоречит, однако, еще одна запись этого анекдота, опубликованная еще при жизни Пушкина и не попавшая в поле зрения исследователей. Она появилась в 1826 году в альманахе «Сириус».

Издатель этого альманаха М. А. Бестужев-Рюмин, ставший затем противником пушкинского литературного кружка и преследовавший Пушкина, Дельвига, Плетнева вульгарными насмешками в своей газете «Северный Меркурий», — Бестужев-Рюмин, печально прославившийся своими контрафакциями и высмеянный Пушкиным в памфлете «Альманашник», — по-видимому, пользовался какое-то время покровительством Дениса Давыдова. Во всяком случае, он получил от него, стихи для двух своих альманахов «Сириус» и «Северная звезда», напечатал их с возможной бережностью и прозрачно намекнул в «Северной звезде» на эту литературную связь³. В «Сириусе» же он напечатал под своими инициалами («Б. Р.») «Анекдоты, мысли и замечания», в которые включил уже знакомый нам рассказ:

«Особенное хладнокровие и в самых опасных случаях принадлежало к числу прочих достойных свойств, ук-

решавших воинские доблести генерала О*. В одну достопамятную войну корпус его, был расположен неподалеку от корпуса генерала **, полководца, известного мужеством и опытностью своею. Надобно заметить, что сей последний имел порядочной величины нос, а адъютант его, ротмистр Д* весьма небольшой. Однажды, когда генерал О* готовился обедать, докладывают ему, что приехал с каким-то важным известием адъютант генерала **. Ротмистр Д* входит и доносит генералу О*, что он прислан от генерала ** с известием, что неприятель на носу. Генерал О*, которому, может быть, не понравилось то, что адъютант Д* изъяснялся хотя техническим, но не весьма приличным выражением, или желая для ободрения бывших тут офицеров подшутить над беспокойством сего последнего, замеченным им из движения его, с улыбкою отвечал: „Надобно знать, на каком еще носу: если на таком, каков ваш, г<осподин> адъютант, то конечно, надобно будет мне поспешить обедом; если же на таком, каков у генерала **, в таком случае мы будем иметь еще достаточно времени приготовиться”»⁴.

Этот вялый пересказ, сделанный эпигоном, интересен тем, что удерживает детали исходного рассказа. То, что слышал Рюмин, — конечно, от самого Давыдова, близко к пушкинской версии 1815 года. Действующих лиц три, а не два, как в поздней редакции; основной герой повествования — «генерал О*» (Беннигсен?); Багратиону отводится пассивная роль. Наконец, «успеем отобедать» сказано не в переносном, а в буквальном смысле. Все это присутствует и в лицейской редакции, — возможно, что и здесь разговор происходит во время обеда или в ожидании его. Есть все основания думать, что этот рассказ, ранний по происхождению, в наибольшей мере приближен к эмпирическому быту.

На фоне его очень ясно обрисовывается художественная природа анекдота в «Table-Talk». Здесь только два действующих лица; третье было бы сюжетно избыточным. Изменена и система отношений между собеседниками: исключен дополнительный, ненужный для устного анекдота сюжетный мотив взаимоотношений Беннигсена и «генерала О*» с Давыдовым и Багратионом. Сюжет развивается стремительно и без побочных линий: он организован остроюй, за которой должны просматриваться черты характера Багратиона: отчаянного храбреца, не терявшего хладнокровия в решитель-

ную минуту, блестящего остроумца и, может быть, немного сибарита. Человек этих свойств не может послать своего адъютанта к Беннигсену с паническим предупреждением о близости неприятеля; реальный факт мог соответствовать логике военных действий, но он противоречил логике характера. Напротив, он должен был сам получать такие уведомления и реагировать на них по-своему. И равным образом адъютант его, Давыдов не должен был выслушивать от главнокомандующего полуиронические отповеди с легким оттенком пренебрежения к беспокойству Багратиона, а вместе с тем и к внешнему облику его и его посланца. Бестужев попытался мотивировать создавшуюся ситуацию, не слишком выгодную для репутации Багратиона, — Пушкин ее изменил. Вложенная в уста Багратиона шутка не несла с собой ни тени иронии — это был разговор единомышленников, забавно разнящихся между собою размерами носа.

Здесь, казалось бы, напрашивается окончательный вывод: в «Table-Talk» Пушкин подчинил исторический материал художественным законам новеллы. Но, по-видимому, дело обстоит иначе.

В «Старой записной книжке» Вяземского мы находим еще одну запись анекдота о носе:

«Денис Давыдов во время сражения докладывает князю Багратиону по поручению начальствующего отдельным отрядом, что неприятель на носу. «Теперь, — говорит князь Багратион, — нужно знать, на каком носу: если на твоём, то откладывать нечего, и должно идти на помощь; если на моём, то спешить еще не к чему»⁵.

Эта версия не зависит от пушкинского рассказа: она разнится с ним в существенных деталях. Но сюжетное построение в нем то же, что и у Пушкина.

Вяземский был одним из ближайших друзей Дениса Давыдова, и нет сомнения, что он слышал анекдот прямо от него.

Итак, Давыдов сам был автором новеллы, которая за двадцать с лишним лет приобрела законченную стройную форму, хотя и утратила нечто от исторической точности. Так попала она в пушкинский «Table-Talk».

Впервые: Русская речь. 1987. № 6.

¹ Пушкин. Т. 12. С. 295.

² Там же. С. 158.

³ См.: Давыдов Д. Стихотворения. Л., 1984. С. 186.

⁴ Сириус. 1826. Ч. 1. С. 197—198.

⁵ Вяземский П. А. Полн. собр. соч. 1883. Т. VIII. С. 117.

Булгарин и граф Хвостов

Когда в 1835 году вышли в свет «Посмертные записки титулярного советника Чухина» давнего пушкинского врага Ф. В. Булгарина, Пушкин собирался откликнуться уничтожающей маленькой рецензией, которую, впрочем, не напечатал. Она не стала фактом журнальной полемики, но осталась нам как образец полемического искусства.

Пушкин не имел в виду разбирать роман по существу. Он сослался на предисловие к «Ивану Выжигину», где Булгарин негодовал на критиков, не признающих в нем писательского таланта. «С нашей стороны — замечал Пушкин, — мы знаем людей, которые признают талант в г. Булгарине, но и тут не удивляемся». Отзыв заключался словами: «Новый роман г-на Булгарина ни мало не уступает его прежним»¹.

Эта ядовитая двусмысленность имела за собой литературную традицию, восходящую к временам «Арзамаса» и даже более ранним.

М. А. Дмитриев, племянник И. И. Дмитриева, рассказывал, что дядя его упрекал Карамзина, отвечавшего вежливыми похвалами на присылаемые ему сочинения известного метромана графа Д. И. Хвостова. «„А как же ты пишешь? — спросил Карамзин. — Я пишу очень просто. Он пришлет ко мне оду или басню, я отвечаю ему: «Ваша ода или басня ни в чем не уступает старшим сестрам своим!» — Он и доволен, а между тем это правда”. — Оба очень этому смеялись!»².

Этот анекдот не выдумка. Сохранилось письмо Дмитриева Хвостову от 31 августа 1815 года, где употреблена именно эта формула: «Новейшее произведение вашей музы во всех отношениях не уступает прежним»³.

Пушкин, несомненно, еще в молодости знал этот полемический прием; Дмитриев не делал из него секрета. Вяземский писал А. И. Тургеневу в 1821 году: «Иван Иванович на получаемые от Хвостова стихи при письмах говорит, что ему совестно называть их по имени, и потому отвечает: «Благодарю за письмо и приложение»⁴.

Через много лет в борьбе с литературными противниками Пушкин применил формулу иронического эвфемизма, взяв ее из арсенала «арзамасского» полемического языка. То, что она была связана с творчеством графомана, — такова была устойчивая репутация Хвостова, — придавало ей совершенно особый смысл, который, без сомнения, уловили бы литературные друзья Пушкина, участники бурных баталий 1810-х годов.

Впервые: Русская речь. 1987. № 3.

¹ Пушкин. Т. 8. С. 420.

² Дмитриев М. А. Мелочи из запаса моей памяти. М., 1869. С. 122.

³ Русская старина. 1892. № 7. С. 100.

⁴ Остафьевский архив. Т. II. СПб., 1899. С. 195.

Тощий кот на кровле

Современному читателю трудно представить себе ту степень популярности, какой пользовались в пушкинскую эпоху стихи, басни и сказки И.И. Дмитриева. В культурном обиходе образованного общества они выполняли ту же роль, что и басни Крылова, и еще в тридцатые годы не уступали им в известности. Они рассыпались на формулы, парафразы, речения, анонимные, но безошибочно узнаваемые. Жаль, что никто не собрал и не систематизировал этого материала, — он показал бы с большой наглядностью, как поэтический язык Дмитриева обогащал общелитературный фразеологический фонд.

Для пушкинского времени речения из Дмитриева — почти всегда цитата, отсылка к некоему дополнительному контексту. Нередко они становились опорными формулами текста. Их брали из произведений, ставших хрестоматийными: из «Чужого толка», из «Модной жены», — и из тех стихов, которые потом были забыты, но в свое время пользовались успехом, быть может, для нас неожиданным.

В лицейском дневнике Пушкина за 1815 год есть запись: «...Пели куплеты на голос: *бери себе повесу*»¹. Куплеты, далее приведенные в дневнике, — шуточный «перепев» «Карикатуры» Дмитриева, в первой редакции называвшейся «Отставной вахмистр. Баллада».

Эта пародийная баллада об отставном вахмистре, вернувшемся домой «трях, трях, а инде рысью На старом рыжаке», после двадцатилетнего отсутствия, история полусмешная, полудраматическая, была известна каждому любителю словесности. Пушкин упоминал ее с похвалой в «Станционном смотрителе». Она нравилась Карамзину, напечатавшему ее в 1792 году в «Московском журнале»; он писал автору: «Твой *Вахмистр* в Москве гораздо, счастливее, нежели в Петербурге. У нас его хвалят, и очень хвалят. Чудно для меня, что он не полюбился Г. Ро—чу! Верно, он читал его в худой час. Вахмистр есть и будет всегда превосходною пиесою в своем роде»². Как явствует из письма, петербургские литераторы приняли «пиесу» холоднее: «Гавриил Романович» — Державин — доволен не был, равно как и молодые издатели «Зрителя» — Клушин и Крылов.

Тем не менее, о «Карикатуре» помнили еще в тридцатые годы девятнадцатого века; Дмитриев, весьма строгий в отборе своих сочинений для переиздания, включал ее во все издания своих «Басен и сказок», по временам внося исправления в текст. Михаил Дмитриев, племянник баснописца, сообщал: «У меня есть картинка, написанная пером самим Дмитриевым в его молодости: она изображает *Патрикеева* (прототипа «Вахмистра». — В. В.), подъезжающего на старом рыжаке к селу Ивашевке. Там не забыт и тощий кот, мяучащий на кровле»³.

«Тощий кот» был символическим выражением мерзости запустения в заброшенном жилище вахмистра:

Весь двор заглох в крапиве!
Не видно никого!
Лубки прибиты к окнам,
И на дверях запор;
Все тихо! лишь на кровле
Мяучит тощий кот.

С «Карикатурой» произошло то же, что с баснями и сказками Дмитриева: она рассыпалась на эпизоды, сцены, речения в функции цитаты. Так, в «Станционном смотрителе» Самсон Вырин живописно отирал слезы свои полою, «как усердный Терентьич в прекрасной балладе Дмитриева»⁴. Никаких дальнейших пояснений Пушкин не делает: он рассчитывает — и, видимо, с основаниями, — что читатели безошибочно поймут, о чем идет речь.

Реминисценции из «Карикатуры» у Пушкина чаще всего — сознательное цитирование.

В начале 1820-х годов он перечитывает «Опыты» Батюшкова и против строк «Послания г. В-му»

«Тогда я с Сильфами взлечу на небеса»

ставит на полях: «вот сунуло куда!»⁵.

Ироническая реплика читается по-разному в зависимости от того, оригинальна она или цитатна. В последнем случае источник цитаты как бы берет на себя основной груз полемической резкости, и на передний план выступает игровое начало — неожиданность применения. Так произошло и на этот раз. Пушкин воспользовался строчкой из «Карикатуры», — но не в окончательной, а в первоначальной редакции:

Не древний мы крыжатики,
Вот сунуло куда!⁶

А через десять лет цитату из «Карикатуры» в полемических целях использовал Гоголь. Его рецензия на альманах «Мое новоселье» В. Крыловского, напечатанная в первом томе пушкинского «Современника» в 1836 году, начиналась словами:

«Это альманах! Какое странное чувство находит, когда глядим на него: кажется, как будто на крыше опустелого дома, где когда-то было весело и шумно, видим перед собою тощего мяукающего кота»⁷.

Это — отсылка к тем строфам «Карикатуры», которые мы уже цитировали, — и образ организует всю рецензию. «Альманах! Когда-то Дельвиг издавал благоуханный свой альманах! В нем цвели имена Жуковского, князя Вяземского, Баратынского, Языкова, Плетнева, Туманского, Козлова. Теперь все новое, никого не узнаешь: другие люди, другие лица»⁸. Эти «лица» — Курута, Варгасов, Крыловский, Грен и «буквы» С., Ш. и Щ. и создают, по мысли Гоголя, ту мерзость запустения, которая заставляет вспомнить о заросшем крапивой жилище дмитриевского вахмистра.

По-видимому, Пушкина развлекла эта шутка; во всяком случае, в «Письме к издателю», напечатанном в «Современнике», якобы от лица провинциального читателя, он, оспорив гоголевское обозрение журнальной литературы, привел это «забавное сравнение» в пример шуточного разбора, допустимого в критической практике. Вероятно, он узнал и источник гоголевской шутки, хотя ни словом о том не обмолвился. Нет све-

дений и о том, как реагировал на рецензию сам И. И. Дмитриев, неоднократно выражавший свое удовлетворение первым томом «Современника».

Впервые: Русская речь. 1986. № 4.

¹ Пушкин. Т. 12. С. 298.

² Письма Н. М. Карамзина к И. И. Дмитриеву. СПб., 1866. С. 28.

³ Дмитриев М. А. Мелочи из запаса моей памяти. М., 1869. С. 125.

⁴ Пушкин. Т. 8. С. 105.

⁵ Там же. Т. 12. С. 274.

⁶ Дмитриев И. И. Полн. собр. стих. Л., 1967. С. 412.

⁷ Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. Т. 8. [М.; Л.], 1952. С. 197.

⁸ Там же.

Приписываемое Пушкину

Всякий, кому приходилось держать в руках научные собрания сочинений классиков, без сомнения, обращал внимание на особый раздел, которым заключается том чаще всего статей или стихотворений. Это — раздел «Приписываемое» или «Dubia» (сомнительные). Это произведения, авторство которых не доказано с полной определенностью, — например, автографом или прямыми указаниями автора или ближайших к нему лиц, — но подтверждается достаточным числом косвенных данных. На протяжении всей истории издания и изучения классиков этот «пограничный» отдел не исчезал, но менялся в своем составе, ибо нельзя полностью примирить стремление к полноте и стремление к достоверности, и ни один издатель не может пренебречь косвенными свидетельствами. Методика же их анализа уже выросла в особую вспомогательную научную дисциплину, требующую от филолога скрупулезного изучения не только творчества писателя, но и его литературной среды.

Все это ближайшим образом относится к изданию Пушкина и к той частной проблеме, о которой далее пойдет речь.

1

Еще в середине прошлого века в нескольких рукописных сборниках, довольно авторитетных по своему происхождению и содержавших неизданные в то время

пушкинские стихи (сборник В. П. Гаевского, П. Я. Дашкова, копии 1850—1860-х годов в несохранившейся тетради Н. А. Долгорукова, М. Н. Лонгинова — С. Д. Полторацкого и других), появилось с именем Пушкина и датой «1814» стихотворение под названием «Цель нашей жизни». Оно было впервые опубликовано в 1876 году. Об этом стихотворении знал еще П. В. Анненков, издавший в 1855—1857 годах первое научное собрание сочинений Пушкина; знал, но отверг его, как и несколько других, ходивших по рукам с именем Пушкина. Н. В. Гербель, издавая в Берлине «Стихотворения А. С. Пушкина, не вошедшие в последнее собрание его сочинений», также исключил эти стихи. «Анненковым положительно доказано, — писал он, — что стихотворения «Цель нашей жизни», «Гараль и Гальвина», «Не помнишь ли ты, ваше благородье» и «Песнь черкеса» («Седлайся вновь, конь верный мой...») также не принадлежат Пушкину...»¹.

Суждение Гербеля было, однако, оспорено, — причем оппонентом весьма авторитетным. Им был старик П. А. Вяземский, внимательно следивший за новыми публикациями Пушкина. Просматривая второе издание гербелевского сборника, он пометил на полях: «Решительно Пушкина. Он мне их читал»².

Вяземский, по-видимому, был не единственным, кто возражал Гербелю, и тот если и не изменил своего мнения полностью, то был в нем поколеблен. В 1876 году он опубликовал в «Русском архиве» «Цель нашей жизни» вместе с балладой «Гараль и Гальвина», сославшись на противоречивые свидетельства об авторстве этих стихов и предоставляя «критике» окончательное решение этого вопроса³.

Уже первым читателям «Цели нашей жизни» было понятно, что это стихи подражательные, ученические, написанные как поэтическая иллюстрация на заданную тему. Движение мысли сочинителя элементарно и прозрачно; оно подчинено законам школьной риторики. Первые четыре строфы, с анафорическими зачинами и нарастанием, представляют собою серию ораторских вопросов-обращений, долженствующих обличить «любимца Божества», забывшего о своем высоком предназначении. Примеры «постыдных целей» — кровопролитные войны (с явным намеком на Наполеона, который «с весельем адским нес народам смерть и брань»), роскошь сибарита и алчность богача:

На то ль во глубине сибирских снежных гор
И золото, и серебро рождаются покрыты,
Чтоб ими услаждал таинственный свой взор
Скупец, богатствами не сытый?

Здесь ритор останавливается, чтобы воззвать к «сыну небес» и обратить его на праведный путь. Под пером его возникают идиллические картины, иллюстрирующие идеи предустановленной гармонии, антропоцентризма и телеологии:

Воззри: то солнца луч румянит небеса,
То в легких облаках плывет луна золотая,
Рождается в полях весенняя краса,
 Алеет роза молодая.
Таится под травой прохлада ручейка,
И в кистях виноград на холмах золотится,
И тихо зыблемый дыханьем ветерка,
 По нивам желтый клас струится.
Все для тебя! Срывай блаженством жизни цвет,
Дарами высшего спокойно наслаждайся;
Сей мир не есть юдоль злосчастья и бед,
 Счастливым будь, не заблуждаясь.

Понимание гармонии мира — залог счастья. Отсюда следует моралистический вывод: вера в благость Божества и строгое соблюдение своего общественного назначения, согласного с ним, — и есть, собственно, «цель жизни человеческой», выполнение которой — залог будущего блаженства:

Всех благ источника вовек не забывай,
Чти правду и закон, содействуй благу света, —
Тогда без трепета оставишь тленья край
 И в мгле померкнешь для рассвета!

Эти стихи и напечатал Гербель в «Русском архиве» в 1876 году, но, несмотря на его призывы, критика не спешила установить их авторство, — пока, наконец, через семьдесят пять лет, к ним не обратился известный исследователь и источниковед В. В. Данилов, попытавшийся обосновать гипотезу о принадлежности их Пушкину⁴.

2

В. В. Данилов занимался в 1940-е годы изучением и описанием лицейских документов, и обратил внимание на то, что не могли заметить его предшественники. «О цели жизни человеческой» — это была тема, заданная в 1814 году лицеистам первого выпуска профессором Н. Ф.

Кошанским для самостоятельной разработки. В лицейских бумагах сохранилось сочинение М. А. Корфа⁵ и стихотворение В. К. Кюхельбекера «Бессмертие есть цель жизни человеческой»⁶. Наконец, давно уже было известно письмо А. Д. Илличевского к приятелю его П. Н. Фуссу от 25 февраля 1815 года, где Илличевский рассказывал о публичном экзамене в Лицее: «Хотелось мне прочесть стихотворение «Весенний вечер», но приказано — прозаическое рассуждение «О цели человеческой жизни», которого теперь нет у меня!»⁷. Итак, Илличевский также выполнил задание Кошанского.

Разыскания Данилова с неопровержимостью установили важный факт: стихотворение вышло из лицейской среды и относится к 1814 году. Дата в сборниках была абсолютно точной.

Указание на возможное авторство Пушкина получало в свою пользу сильный довод.

Число лицейских поэтов было ограничено. Начиная действовать метод исключения.

Данилов исключил Кюхельбекера, написавшего на эту тему другое стихотворение, Илличевского — автора «рассуждения» в прозе, а также Дельвига, которому принадлежало стихотворение на близкую тему. Вероятность авторства Пушкина возрастала все более. Прямое свидетельство Вяземского, приведенное Даниловым, также было для него серьезным аргументом. Наконец, исследователь произвел и стилистический анализ стихотворения, обнаружив в нем поэтические формулы и языковые особенности, встречающиеся в лицейских стихах Пушкина.

Такой, например, была возвратная форма глагола «изрыть», которую мы находим в «Цели нашей жизни» («для рыб изрылись вод пучины») и в одновременно написанной «Эвлеге» Пушкина («Пещеры в нем изрылась глубина»). «Струящиеся» хлебные колосья в приведенном нами отрывке принадлежали к той же системе метафорического языка, что и строка «И завес рощицы струится» в пушкинском «Послании к Юдину» (1815). В связи со строкой «Алеет роза молодая» исследователь вспомнил стих «Розы юные алеют...» в «Гробе Анакреона» (1815), а рядом стоящая строка «...солнца луч румянит небеса» находила близкое соответствие в «Фавне и пастушке» (1816): «И тихая денница Румянит небеса». Данилов обратил внимание и на четверостишие о скупце и подземных богатствах «сибирских снежных

гор»: здесь естественно приходили на память стихи «Во глубине сибирских руд» и центральная тема «Скупого рыцаря».

В. В. Данилов учитывал при этом, что в целом язык ученического сочинения столь же внеиндивидуален, как и его идеи, и что оно включает услышанные и прочитанные формулы. Так, многое в нем навеяно фразеологией лекций Кошанского и А. П. Куницына, — и учебными текстами, вплоть до латинской грамматики Кошанского: «Земля с прочими элементами: огнем, воздухом и водою создана для людей», чей разум «проникает в самое небо». Эта наивная телеология отразилась в стихах «природа вся тебе приносит дань, И суша, и моря, и огонь тебе послушны». К лекциям же Куницына по теории естественного права и общественного договора исследователь возводил заключительные строки «Цели нашей жизни», — и мысль их, и формулы были повторены и в других сочинениях лицеистов, а в «Ирине» А. Д. Илличевского почти буквально: «Трудом и ревностью *содействуй благу света*» (курсив мой. — В. В.). Наконец, у стихотворения были и чисто литературные модели — прежде всего сочинения Державина. Эти два наблюдения нам следует запомнить: они нам вскоре понадобятся.

Работа Данилова была компетентным, тонким и внимательным анализом спорного текста. Конечный вывод его — о принадлежности стихотворения Пушкину — правда, убедил не всех. На III Пушкинской конференции, где Данилов прочел свой доклад, он вызвал возражения, а при публикации его статьи в «Трудах» конференции редколлегия сделала примечание, что гипотеза «не является бесспорной и требует дальнейшего обсуждения»⁸. Однако она нашла и в высшей степени авторитетных сторонников среди пушкинистов, и Б. В. Томашевский включил «Цель нашей жизни» в десяти томное, так называемое «малое академическое» издание под своей редакцией, разумеется, как «приписываемое». Затем эти стихи ушли из поля зрения исследователей. Нужды нового академического издания Пушкина, готовящегося ныне, заставляют вновь обратить на него внимание.

3

Прежде чем заняться самим стихотворением, нам следует подвергнуть анализу некоторые внешние осно-

вания его атрибутирования. Здесь сразу же приходится отвести свидетельство Вяземского. Из всех перечисленных Гербелем стихотворений — «Цель нашей жизни», «Гараль и Гальвина», «Не помнишь ли ты, ваше благородье», «Песнь черкеса», — слова Вяземского «Решительно Пушкина. Он мне их читал» могут относиться лишь к третьему, к «Рефутации г-на Беранжера», написанной, по-видимому, в 1827 году. Трудно представить себе, чтобы Пушкин стал читать Вяземскому свои полудетские стихи (даже если признать, что это его стихи), — и уж совсем невозможно допустить чтение явно слабых чужих стихов. Ибо «Песнь черкеса», в списках постоянно встречаемая с именем Пушкина, — это стихи В. Н. Григорьева, напечатанные в 1826 году и получившие затем большую и вовсе не заслуженную популярность⁹. Итак, в отношении «Цели нашей жизни» ссылка исследователя на Вяземского лишается силы.

Второе, что вызывает сомнения, — произведенное Даниловым ограничение круга возможных авторов. Совершенно убедительно исключение из них Кюхельбекера, значительно менее — Дельвига, и вовсе неубедительно — Илличевского. То, что он был автором прозаического рассуждения, отнюдь не могло помешать ему написать на ту же тему стихи; скорее напротив. Дидактическая поэзия не была ему чужда в лицейские годы, — более того, он чувствовал к ней тяготение, и все его сколько-нибудь крупные стихотворные сочинения, известные нам, принадлежат к дидактическим или описательным жанрам, а позднее он охотнее всего писал басни и апологи. Он вовсе не случайно выбрал для перевода и «Ирин» Э. фон Клейста — идиллию с обнаженно дидактическим началом. И столь же закономерно В. В. Данилов именно в «Ирине», того же 1814 года, нашел строку, совпадающую текстуально со строкой из «Цели нашей жизни».

Если мы обратимся к полному тексту «Ирина», мы найдем значительно больше точек соприкосновения.

Идиллия Клейста начинается с разговора рыбаков — старика отца и сына, приученного отцом замечать красоты природы, — «дивиться чудесам прелестным естества, Дивиться мудрости и славе Божества», — дополняет Клейста его русский переводчик, подчеркивая как раз ту идею, которая лежит в основе «Цели нашей жизни». И далее — вслед за оригиналом — он начинает свои описания. Как мы помним, именно так строился соот-

ветствующий фрагмент «Цели...». Любопытно сравнить здесь перевод с оригиналом Клейста: отличия очень симптоматичны.

Клейст пишет: «Как приятно там, на берегу, в роще шепчет боязливая листва стройных осин, и как прелестно струятся (flie ßt) зелеными волнами посевы, и шелестят, мягко колеблемые ветерком».

Илличевский опускает «осины». Ему нужен пейзаж обобщенный, без конкретных деталей, типовой — такой же, как неизвестному автору «Цели...». Но он сохраняет упоминание о «жатве»:

А тамо ветерок прохладный и игривый
Колеблет и гнетет колосья тучной нивы
И жатва золотом струится как волной...

Именно так писал неизвестный автор псевдопушкинских стихов: «И тихо зыблемый дыханьем ветерка По нивам желтый клас струится». Если же мы обратимся к другому переводу Илличевского — «Весенний вечер» (1815) — из III песни «Весны изгнанника» Мишо, — то отыщем в нем предшествующую строку: «И тихим ветерка гонимая дыханьем...»¹⁰.

Это очень похоже на автореминисценции, — с одним, впрочем, уточнением. Первый поэт начальных лет Лицея и здесь подражает. Он подражает Державину, как это делал и автор «Цели...».

У Державина в «Изображении Фелицы»: «Шумя, младых бы класов волны Переливались ветерком».

В «Источнике» еще ближе:

Гора, в день стадом покровенну,
Себя в тебе, любуясь, зрит,
В твоих водах изображенну
Дуброву ветерок струит,
Волнует жатву золотую.

Поэтому-то «солнца луч румянит небеса» в «Цели нашей жизни» и то же выражение в пушкинском «Фавне и пастушке» не связаны прямо друг с другом, как казалось Данилову. «Румяный» — любимый эпитет Державина. «Твой чертог едва заря Румянит сквозь завес червлёных»; «Румяна вечера заря» («Вельможа»); «румяный луч зари» («Водопад»); «Весенняя утренняя заря <...> Румяный взор свой осклабляет» («Благодарность Фелице»); «Блестает Румяною зарей в ночи» («На смерть графини Румянцевой») ... У Илличевского в

«Ирине» тоже появляется «на самом западе румяная заря».

И едва ли не к Державину восходят отчасти те образы, которые содержатся в другой строфе из «Цели нашей жизни», остановившей внимание Данилова, — о скупце, услаждающем свой взор богатствами недр Сибири. «Сибирски горы серебра» упоминал Державин в послании «К первому соседу»; что же касается «Скупого рыцаря», то в нем присутствовала скрытая ассоциация с державинским посланием «К Скопихину»¹¹. Но еще важнее, что вся эта строфа имеет совершенно особый источник, который снова ведет нас к Илличевскому. Она является парафразой из той самой III песни «Весны изгнанника», отрывок из которой он перевел. «И золото, царь металлов, скрывает под землей свой блеск, слишком опасный для человеческого спокойствия»¹².

Но нам пора вернуться к переводу «Ирина».

Как и в «Цели нашей жизни», картины природы здесь иллюстрируют идею предустановленной гармонии. «Как все прекрасно! и сколь веселыми и счастливыми делает нас Природа!»

«Ты прав! ты прав, — вещал Ирин, прервавши сына:
Одна природа нас счастливыми творит,
Коль свято честности уставы наблюдаем,
Страстям противимся, пороки побеждаем,
Коль правда нашими устами говорит»¹³.

Здесь оба стихотворения достигают предельной точки сближения. Она возникает там, где появляется излюбленная мысль Илличевского, сформулированная и в его лицейском прозаическом сочинении «Скорое исполнение должностей доставляет чистейшее удовольствие» (1814): «Счастлив только тот, кто окружен зрелищем блаженства и изобилия; таков муж благодетельный. Где он ни находится, везде творит счастливых»¹⁴. А далее — в рекомендациях Ирина как сделаться «благодетельным» — появляется уже очевидная реминисценция и, смеем думать, автореминисценция, которую заметил Данилов, но объяснил общностью источника:

Трудом и ревностью содействуй благу света!

Мы можем на этом закончить наш анализ, оставив в стороне сопоставления более частные. Лицейское стихотворение «Цель нашей жизни», с учебным назначени-

ем, относящееся к 1814 году и ходившее в списках под именем Пушкина, не имеет, на наш взгляд, прав на присутствие в изданиях пушкинских сочинений даже как приписываемое ему, — ибо мы можем с большими основаниями выдвинуть кандидатуру иного автора. Этот автор — Алексей Дамианович Илличевский, в круг сочинений которого «Цель нашей жизни» входит как естественная и органическая часть.

Впервые: Новое литературное обозрение. 1992. № 1.

- ¹ Стихотворения А. С. Пушкина, не вошедшие в последнее собрание его сочинений. 2-е изд. Берлин, 1870. С. IX.
- ² Старина и новизна. Кн. VIII. М., 1904. С. 33.
- ³ Русский архив. 1876. № 10. С. 206—208.
- ⁴ Данилов В. В. Стихотворение «Цель нашей жизни», приписываемое Пушкину//Пушкин. Исследования и материалы: Труды Третьей Всесоюзной Пушкинской конференции. М.; Л., 1953. С. 298—313.
- ⁵ Из материалов пушкинского Лицея/Публикация Н. Н. Петруниной//Пушкин. Исследования и материалы. Т. XIII. Л., 1989. С. 335—337.
- ⁶ Кюхельбекер В. К. Избранные произведения: В 2 т. М.; Л., 1967. Т. 1. С. 65—69.
- ⁷ Грот К. Я. Пушкинский лицей: (1811—1817): Бумаги первого курса, собранные академиком Я. К. Гротом. СПб., 1911. С. 48.
- ⁸ Пушкин. Исследования и материалы: Труды Третьей Всесоюзной Пушкинской конференции. С. 312.
- ⁹ Календарь муз на 1826 год, изданный А. Измайловым и П. Яковлевым. СПб., 1826. С. 11.; перепечатано (с подп.: В. Г.): Сын отечества и Северный архив. 1834. № 11. С. 139. Автограф стихотворения — РНБ (ГПБ), ф. 225 (В. Н. Григорьева), № 11 и в рукописном сборнике Григорьева «Прегрешения моей молодости» (Ф. 225, № 9). О популярности епо см., напр.: Макаров Н. Мои семидесятилетние воспоминания... СПб., 1881. Ч. II. С. 132—138.
- ¹⁰ Грот К. Я. Пушкинский лицей... С. 184.
- ¹¹ [Алексеев М. П.] [Примечание к заметке И. И. Грибушина «К „Скупому рыцарю“»]//Временник Пушкинской комиссии. 1973. Л., 1975. С. 84—85.
- ¹² Le printemps d'un proscrit, suivi de l'enlèvement de Proserpine, sixième éd., revue et corrigée; par M. Michaud. Paris, 1811. P. 84.
- ¹³ Грот К. Я. Пушкинский лицей... С. 136.
- ¹⁴ Там же.



ПУШКИНСКАЯ ПОРА



Встреча

(Из комментариев к мемуарам о Карамзине)

Среди довольно обширной мемуарной литературы о Карамзине есть один небольшой очерк, который мы могли бы назвать литературным портретом. Автор его — Фаддей Булгарин, стяжавший себе в истории русской литературы столь незавидную славу. Очерк этот, под названием «Встреча с Карамзиным», ценили, однако, даже самые рьяные противники Булгарина за живость и занимательные подробности; поклонники же Карамзина уверяли, что его портрет написан Булгариным «так, как нигде и никем еще не был написан», и что эта «встреча» является для них «одною из приятнейших в литературном мире»¹. Даже И. И. Дмитриев, ближайший из друзей Карамзина, «досадовавший» на Булгарина за его нападки на историка, считал, что она «описана верно и прекрасно»². Эти воспоминания перепечатаны теперь в однотомнике «Сочинений» Ф. Булгарина и доступны широкому читателю³, который может верить впечатления современников собственными наблюдениями и, без сомнения, оценит и увлекательность повествования, и драгоценные черточки быта, и детали, которых не найдет у других мемуаристов. Вообще, как бы ни относиться к самому Булгарину, его «Встреча с Карамзиным» принадлежит к лучшим из современных рассказов об историографе. Биографы Карамзина постоянно пользовались им, и когда М. П. Погодин вклю-

чил его уже в 1860-х годах в свой знаменитый труд «Николай Михайлович Карамзин по его сочинениям, письмам и отзывам современников», по причине верности изображения, К. С. Сербинович, хорошо знавший Карамзина в его последние годы и даже исполнявший при нем обязанности секретаря, заметил на полях рукописи: «Я также нахожу вообще описание *очень верным*, не отвечая только за верность приводимых здесь разговоров»⁴.

Сербинович писал сдержанно, ибо он знал нечто, Погодину неизвестное, но не счел нужным входить в объяснения.



Сербинович учитывал, что по прошествии нескольких десятилетий мемуары читаются уже иначе, чем в момент своего появления. Они утрачивают актуальность, которая вызвала их к жизни и направила авторское перо. Вместе с тем он знал и о некоей «сверхзадаче», которая наложила отпечаток на страницы очерка. В нем было важно не только то, что сказано, но и то, что не сказано, а также намеки и акценты, рассчитанные на посвященных. И наконец, в них была важна фигура автора. Она двойится: тот, кто действует, и тот, кто вспоминает и записывает, — уже разные лица; между ними пролегли годы и события, иной раз резко менявшие угол зрения и отношение к прошлому.

«Встреча с Карамзиным» имеет точную дату: зима 1819 года. Как мы увидим далее, эта дата очень существенна. То был год, когда тридцатилетний польский литератор Фаддей (Тадеуш) Булгарин появился в Петербурге после десятилетнего отсутствия, чтобы уже остаться здесь навсегда. За его плечами была богатая и почти авантюрная биография, на которую он сделал глухой намек, упомянув о своих «странствованиях по Европе». Он был сыном польского шляхтича, причастного к восстанию Тадеуша Костюшки (в честь которого и был назван); после разгрома восстания отец был сослан, семья лишилась средств, но победитель Костюшки генерал Ферзен взял под свое покровительство любившегося ему шестилетнего проказливого мальчика. Его воспитывают в Сухопутном кадетском шляхетном корпусе, и семнадцатилетним корнетом уланского полка он воюет против наполеоновских войск в Пруссии и Финляндии. Проходит шесть лет — и 8-й польский уланский

полк, где служит Тадеуш Булгарин, в составе 2-го пехотного корпуса маршала Удино под знаменами императора отправляется в поход на Россию. Новый поворот судьбы — и бывший капитан наполеоновской армии, лишившийся средств к существованию, становится литератором: в Вильне его принимают в литературное товарищество «шубравцев». К «шубравцам» и ближайшему их окружению восходят и его литературные связи — с Осипом Сенковским, будущим знаменитым «бароном Брамбеусом», с выдающимся историком Иоахимом Лелевелем.

Весной 1819 года он приезжает в Петербург и уже в июне обращается за разрешением издавать в столице ежемесячный литературно-критический журнал для женщин на польском языке. Он собирается выпускать его «вместе с несколькими соотечественниками»⁵: он не знает еще никого из русских писателей. Н. И. Греч, познакомившийся с ним через несколько месяцев, вспоминал, что он каким-то образом попал «во французский круг у генерала Базена, Сенновера и пр., читал им свои сочинения, которые кто-то переводил ему на французский язык»⁶.

Таков был в мемуарах Булгарин «действующий».

* * *

Сцена меняется — и перед нами Булгарин «вспоминающий».

Он не любил самого Карамзина и невысоко ставил его «Историю». Исторические занятия были не чужды ему самому, и с 1822 года он начинает издавать журнал «Северный архив», где систематически публикует исторические статьи и документы. Когда вышли в свет первые восемь томов «Истории Государства Российского», а затем и знаменитый девятый том — об «ужасах» Грозного, он примкнул к хору его критиков. Он обратился к Иоахиму Лелевелю, прося его написать критический разбор. Лелевель написал статью, не удовлетворившую Булгарина академичностью тона: ему хотелось хлесткой полемики, сенсации, скандала, привлекавшего подписчиков. Он льстил, интриговал и сам, и через третьих лиц, чтобы заставить критика «разругать» «Историю»; он уверял Лелевеля, что весьма влиятельные особы одобряют его критику и что пора поставить на место этого превознесенного всеми Карамзина, у которого нет ничего, «кроме трескучих фраз»⁷. Наконец, он выступил

сам, впрочем, соблюдая уважительный тон; он укорил Карамзина в пристрастном принижении заслуг Бориса Годунова. Карамзин, верный своему старинному правилу не вступать в полемику о своих сочинениях, не отвечал Лелевелю, не ответил и Булгарину, однако был задет. Он опасался, помимо всего прочего, что Булгарин — лишь «легкое, передовое войско», за которым может двинуться мрачная и небезопасная по тем временам охранительная сила, уже вступавшаяся за Ивана Грозного⁸.

Когда Карамзин умер, Булгарин, уже известный журналист, издатель «Северной пчелы», решил собрать свои старые записи и напечатать воспоминания. Может быть, здесь был и тайный умысел — показать, что он никогда не был недоброжелателем историографа. Но он ничего не забыл и ни от чего не отказался.

Существует интереснейшая неопубликованная запись в дневнике уже известного нам К. С. Сербиновича, знакомого с Булгариним домашним образом. Под 2 мая 1827 года читаем: «За столом, который начался устрицами, говорено о разном — о Польше и ее *rokoszach* <мятежах> — о Карамзине — Булгарин поддерживает свои критики — я опровергаю их — спор — после обеда спор продолжался — Греч уснул на диване — но я с Булгар<иным> разговаривал долго; он показывает свои записи, где его разговоры с Карамзиным — отдает справедливость: его любви к просвещению, — и его искусству вести разговор. „Хочу представить его в виде доброго немецкого пастора, окруженного семейством и друзьями”»⁹.

Именно так он и написал свои мемуары.

Он мог сделать это не кривя душой: эти качества — просвещенность, доброту, благотворительность — он ценил в Карамзине и проповедовал в публике. Культурного же значения труда Карамзина он не коснулся вовсе, сделав лишь намек на свои с ним разногласия об историческом слоге.

Булгарин писал быстро. Летом 1827 года очерк был готов и передан Дельвигу, издававшему альманах «Сверные цветы».

* * *

«Встреча с Карамзиным» начинается с описания салона у некоего французского дворянина, содержателя аристократического пансиона, где по вечерам собирались литераторы-дилетанты читать свои сочинения на

французском языке. Именно сюда попал молодой Булгарин, только что приехавший в Петербург.

По некоторым косвенным данным мы можем угадать в его описании дом барона Альфреда Жана Этьена Шабо, одного из преемников аббата Николая, образовавшего свой знаменитый католический пансион в Петербурге еще в екатерининское царствование. Репутацию пансиона Шабо усиленно поддерживала газета «*Conservateur impartial*»; И. И. Давыдов, будущий профессор Московского университета, острил, что «Беспристрастный хранитель», как переводилось ее название, говорит в этом случае как пристрастный служитель («*serviteur partial*»). Ф. Ф. Вигель, мемуарист осведомленный, но также пристрастный, вспоминал, что «учение там было плохое, по-прежнему аристократическое: после французской литературы, только уже новейшей, главными предметами были танцы и фехтование». Карамзин был, однако, снисходительнее: он был знаком с бароном и своего племянника Бориса, сына брата Александра Михайловича, поместил именно в этот пансион. Зимой 1818—1819 года он несколько раз посетил его, остался доволен и писал брату, что не знает лучшего. Дом Шабо находился в 3-й Адмиралтейской части на Фонтанке, близ Обухова моста (ныне участок дома № 117 по наб. Фонтанки), минутах в сорока ходьбы от дома Муравьевой (ныне — Фонтанка, 25), где жил Карамзин¹⁰.

Из числа посетителей салона Булгарин упомянул лишь себя самого да «г-на Сен-Мора», с которым, по-видимому, приятельствовал. Когда в начале февраля 1820 года он нанес свой первый визит издателю «Сына отечества» Н. И. Гречу, — визит, положивший начало их долговременному сотрудничеству, — он сделал это по просьбе Сен-Мора, которого аттестовал в разговоре как «человека необыкновенно умного, ученого и благородного, который намерен читать лекции о французской литературе»¹¹.

Этот «г-н Сен-Мор», Эмиль Дюпре де Сен-Мор был французским литератором, ультрароялистом, издавшим в Париже шумевшую книгу сатирических стихов «Вчера и сегодня». Он приехал в Петербург летом 1819 года и в короткое время перезнакомился с лучшими русскими литераторами: Крыловым, Дмитриевым, Гнедичем; он увлекся русской литературой и в 1823 году издал в Париже свою известную «Русскую антологию». Русского языка он не знал, но российские поэты сделали для не-

го подстрочники своих стихов; он умудрился даже полчить от С. Л. Пушкина подстрочник фрагментов из «Руслана и Людмилы». Когда в марте — апреле 1820 и потом в 1821 году он объявил курс своих лекций по французской литературе, на него записались многие из великосветского общества, а из литераторов — А. И. Тургенев и Карамзин с женой. Одна из лекций, прочитанная 5 марта, была посвящена Мольеру; она была напечатана в 1820 году в русском переводе в «Сыне отечества».

Зимой же 1819—1820 годов Сен-Мор «занимал петербургскую публику своими *Литературными вечерами*, читая на оных лучшие произведения французской словесности с своими замечаниями»¹², и совершенно естественным было его появление в петербургском французском аристократическом салоне на литературном вечере. В этот раз, как рассказывал Булгарин, «один известный русский чтец» должен был «декламировать сцены из мольеровской комедии» и ожидалось прибытие «нескольких отличных русских литераторов».

Имя этого чтеца мы можем назвать точно: Александр Алексеевич Плещеев, сын старинных друзей Карамзина, которым были посвящены «Письма русского путешественника»; меломан и поэт, писавший по-французски, композитор, актер, владевший в совершенстве искусством сценического чтения. В 1819 году он служил в театральной дирекции, заведывая русской оперой и французским театром, а в 1820-м вдовствующая императрица Мария Федоровна сделала его своим личным чтецом. Он был участником «Арзамаса» и коротким приятелем Александра Тургенева и в особенности Жуковского; без сомнения, он был знаком и с Шабо: в свое время он окончил пансион Николя, а в начале 1820-х годов жил в его доме. Быть может, следом чтения, о котором рассказал Булгарин, были куплеты к нему Сен-Мора, процитированные Александром Тургеневым в письме к Вяземскому от 7 января 1820 года: «Выпьем за успех Мольера, которому его игра придала столь высокую цену»¹³. Вечер происходил, стало быть, где-то в декабре 1819 года.

В этом году Карамзин вернулся в город из Царского Села 21 октября. Уже начались холода, и озеро замерзло, а в декабре морозы доходили до 30°. С началом зимы он выезжал из дому редко, но здесь был случай особый: чтение Плещеева, которого он знал еще

подростком. Он явился, немного опоздав, когда чтение уже началось.

* * *

«...Началось чтение мольеровской пьесы, — рассказывал Булгарин. — Вдруг дверь в зале потихоньку открывается, и входит человек, высокого роста, немолодых лет и прекрасной наружности. Он так тихо вошел, что нимало не расстроил чтения, и, пробираясь за рядом кресел, присел в самом конце полукруга. Орденская звезда блестела на темном фраке и еще более возвышала его скромность. Другой вошел бы с шумом и шарканьем, чтоб обратить на себя внимание и получить почетное место. Незнакомец никого не беспокоил. Я смотрел на него с любопытством и участием. Черты его лица казались мне знакомыми, но я не мог вспомнить, где и когда я видел его. Лицо его было продолговатое; чело высокое, открытое, нос правильный, римский. Рот и губы имели какую-то особенную приятность и, так сказать, дышали добродушием. Глаза небольшие, несколько сжатые, но прекрасного разреза, блестели умом и живостью. Вполовину поседелые волосы зачесаны были с боков на верх головы. Физиономия его выражала явственно душевную простоту и глубокую проницательность ума. Отличительные черты его лица были две большие морщины при окончании щек, по обеим сторонам рта. Я, по невольному влечению, искал его взгляда, который, казалось, говорил душе что-то сладостное, утешительное.

На его одушевленной физиономии живо отражались все впечатления, производимые чтением. Ни одно, острое слово, ни одна счастливая мысль, ни одна удачная черта характера не ускользнули от его внимания. Неудовольствие изображалось на лице, как облако в чистой воде, когда чтец дошел до некоторых плоскостей, встречающихся в комедиях Мольера, жертвовавшего иногда вкусу своего современного партера. Я не сводил глаз с незнакомца и размерял по его ощущениям свои собственные.

Дошла очередь до моей статьи. Она была написана мною вследствие моего спора с французами о немецкой трагедии и заключала в себе обозрение и краткий разбор шиллеровских драматических творений. Прежде я хладнокровно представлял мои безделки на суд снисходительных любителей словесности, но на этот раз сердце

мое забилось сильнее: я чувствовал, что в незнакомце имею знающего и опытного судию. Во время чтения г. Сен-Мора я с боязнию поглядывал на незнакомца и старался вычитать мой приговор на его лице. Счастье мне благоприятствовало: я с радостью приметил, что незнакомец был доволен.

Кончилось чтение, слушатели встали с мест своих, и начался разговор. С нетерпением подбежал я к хозяину, чтобы спросить об имени занимательного незнакомца. «*Это Карамзин!*» — отвечал хозяин и поспешил к нему благодарить за посещение.

Карамзин! воскликнул я так громко, что он обернулся и посмотрел на меня».

...Этого человека историограф никогда не видел ни в свете, ни среди литераторов, хотя тот и другие были ему более или менее знакомы. Перед ним стоял мужчина «лет тридцати, тучный, широкоплечий, толстоносый губан, порядочно одетый»¹⁴. По его произношению и разговору было очевидно, что он не француз.

Сен-Мор представил его Карамзину. «„Я согласен с вами насчет трагедии, — сказал он мне после первого приветствия. — Классики требуют слишком точного соблюдения трех единств; романтики отвергают все условия искусства. Вы справедливо говорите, что надлежало бы выбрать средину между двумя крайностями. Три единства слишком стесняют круг действия: соединение отдаленных эпох в драме развлекает внимание и ослабляет занимательность целого. Пусть появится другой Расин во Франции — и он сделает переворот в мнениях, ибо людей должно убеждать не теориями изящного, а примерами”». При сих словах Карамзин приятно улыбнулся и примолвил: „Я говорю не насчет вашей теории: говорить правду все-таки надобно. Следствия приходят после”».

Четырьмя годами позднее Булгарин напечатает в своем альманахе «Русская Талия» статью «Междудействие, или Разговор в театре о драматическом искусстве», где повторит некоторые общие идеи и даже формулы несохранившейся статьи, читанной им в 1819 году. Тремя единствами, напишет он, французы «стеснили круг действия своей драматургии». О романтическом театре и Шиллере в «Междудействии», впрочем, речи не было; вся вторая половина его была посвящена обоснованию необходимости русского национального театра. Статье возражали; Булгарин объявил, что часть статьи,

касающаяся французского театра, заимствована полностью из знаменитых «Чтений о драматической литературе и искусстве» Августа Шлегеля — манифеста немецких романтических теоретиков; остальная часть — о русском драматическом искусстве — принадлежит ему¹⁵. Карамзин булгаринских мемуаров оказался втянутым в спор «классиков» и «романтиков», и занял в нем умеренную позицию — такую же, как и сам Булгарин, с мыслями которого он согласился.

Так Булгарин отвечал своим критикам.

Разговор их был недолог, — кое-что мемуарист опустил. «Карамзин сделал мне несколько вопросов насчет моего пребывания за границею...», — итак, он успел сообщить что-то новому знакомому о своей бурной биографии?

Он просил позволения посетить Карамзина и был приглашен к вечерним чаепитиям, начинавшимся в 9 часов — время отдыха и визитов в доме Карамзина. Через несколько дней он уже поднимался на верхний этаж дома Муравьевой близ Аничкова моста.

Его впустили без доклада. «В первой комнате, за круглым чайным столиком, на котором стоял самовар, помещалось целое семейство Карамзина; сам он сидел в некотором отдалении, в полукруге посетителей. Карамзин встретил меня в половине комнаты, дружески пожал руку, произнес громко мою фамилию, представляя другим собеседникам, и просил садиться. В его приемах, обращении и во всех движениях соединялось глубокое познание светских приличий с каким-то необыкновенным добродушием и простотою патриархальных времен».

Здесь в воспоминания Булгарина входит тема цивилизации.

Социологи и философы XVIII—XIX веков считали одним из самых важных признаков цивилизованности искусство общения и беседы. Когда госпожа де Сталь в 1811 году посетила Россию, она была разочарована, не найдя в светском обществе развитой культуры беседы. Это был для нее знак малой образованности и непривычки к интеллектуальному разговору.

Об этом потом напишет Пушкин в своем «Рославле».

Под пером Булгарина дом Карамзина предстает как маленький мир европейской цивилизованности. В нем все равны, и никому не отдано преимущество, а хозяин,

как искусный дирижер, сплавляет в единое целое различные части, сближая между собой и «русских перво-классных чиновников», и «литераторов», и «иностранных». «Он знал в совершенстве *искусство беседовать*, — пишет Булгарин, словно отвечая г-же де Сталь, — которое вовсе различно с *искусством рассказывать...*». И еще одно свойство присуще этому миру: он самобытен, а не подражателен; он сознает свою национальную принадлежность и гордится ею, не растворяя ее в общем потоке европеизированной культуры. Это было совершенно справедливо в отношении Карамзина, — но и здесь мемуарист преследует свою особую цель и начинает сгущать краски.

«Карамзин охотно говорил по-русски, и говорил прекрасно. Иностранные языки он употреблял только с иностранцами».

Старик Вяземский, как и Сербинович, читавший в 1860-х годах книгу Погодина с этими мемуарами, пометил на полях рукописи: «В разговоре Карамзин, как и Пушкин, Жуковский и многие, употреблял французские слова, когда они удобно выражали мысль».

«В его речах, — продолжал Булгарин, — не было изысканных выражений и ссылок на авторов, столь утомительных в разговоре; но речения его сами по себе имели полноту и круглость; он никогда не изъяснялся отрывисто. Соблюдая вообще хладнокровие в разговорах, он воспламенялся только когда речь заходила о России, об истории и об его старинных друзьях. Тогда физиономия его одушевлялась особенною выразительностью, и взоры искрели».

«Тут Булгарин авторствует», — иронически замечает Вяземский¹⁶.

Булгарин «авторствовал» с умыслом. Он писал тогда, когда противники его уже открыто напоминали ему его службу во французской армии. Он намерен был показать им, что не уступит никому в приверженности национальным русским началам.

И он подробно пересказывает свой разговор с Карамзиным, в котором сравнивал Францию с финифтью, а Россию — со слитком золота.

«Один из собеседников распространился в похвалах веселости и уму французского народа. Карамзин сказал: „Вы правы, но в русском народе веселость и ум — также врожденные качества. Немудрено веселиться под светлым небом Франции, под тенью каштанов, среди ви-

ноградников, поблизости больших городов; но у нас, среди трескучих морозов, в дымных избах или в тяжком труде краткого лета, крестьянин всегда весел, всегда поет или шутит. У нас без школ поселяне выучиваются самоучкою грамоте, и разряд наших сельских поэтов и романистов едва ли не многочисленнее класса привилегированных литераторов. Много ли можно считать тех счастливцев, которых сочинения сохраняются столь долго, как русские песни и сказки?» <...> Разговор обратился на русские песни и сказки, и Карамзин, объясняя красоты некоторых из песен и занимательность сказок, примолвил: „Я давно уже имел намерение собрать и издать лучшие русские песни, если возможно, расположив хронологическим порядком, и присоединить к ним исторические и эстетические замечания. Другие занятия отвлекли меня от сего предприятия, но я не отказался от него. Я не доволен всеми нашими собраниями, в которых нет ни выбора, ни порядка!“».

Эта запись точна; в конце 1820 года Карамзин почти буквально то же говорит Сербиновичу о «старинных русских песнях»: «Давно сам намеревался собрать лучшие и напечатать». И об этом же он упоминает в разговоре с фольклористом И. П. Сахаровым¹⁷. Достоинство внимания, что это намерение владеет историком в 1819—1820 годах, тогда в «Сыне отечества», «Благонамеренном» и «Вестнике Европы» одна за другой печатаются статьи Н. А. Цертелева, посвященные «старинным русским сказкам и песням». Цертелев собирал фольклорные тексты и настаивал на издании именно песен. Одна из его статей прямо называлась «Об издании старинных русских стихотворений»; он сообщал, что им собрано уже 300 образцов, и пытался обосновать принципы отбора и публикации: он сетовал на малое внимание к народной лирике, отсутствие желания издавать ее и недостаточность старого издания Прача¹⁸.

В конце 1820 года Карамзин затребовал из Публичной библиотеки именно это издание. Сохранился текст его расписки, данной А. Н. Оленину. Подлинник ее до нас не дошел: он находился в утраченной ныне коллекции рукописей Лейпцигской библиотеки:

«1820 года декабря 29 я нижеподписавшийся взял от его превосходительства господина директора Императорской публичной библиотеки книгу «О русском народном пении», без заглавного листа, известную под на-

званием «Песенник Прача», с тем, чтобы при первом востребовании возвратить оную в целости.

Н. Карамзин»¹⁹.

Он не только лелеял мысль об издании, но и принимал некоторые конкретные шаги. По-видимому, программа Цертелева казалась ему неудовлетворительной. Но изданию этому не суждено было осуществиться, как, впрочем, и цертелевскому замыслу.

Булгарин окончил свой очерк третьим, заключительным эпизодом. Через несколько дней он встретил Карамзина ранним утром в одной из отдаленных улиц города. Была оттепель: «мокрый снег падал комками и ударял в лицо». Карамзин совершал свою обычную прогулку. Он объяснил Булгарину, что разыскивает дом полунящего чиновника, который не раз просил у него подавание именем голодных детей. Они вместе нашли квартиру и случайно повстречали хозяина; он был пьян. «Теперь буду умнее, — сказал благотворитель, — и не дам денег ему в руки, а в дом».

В письмах Карамзина и основанных на дневниковых записях воспоминаниях Сербиновича есть упоминание о похожем эпизоде, или эпизодах. В конце октября 1820 года Сербинович записывает: «При прощании Николай Михайлович дал мне адрес бедного отставного чиновника, Шелкунова, от которого получил он просительное письмо; я отыскал его с малолетними детьми близ Вознесения, в доме Шелковникова. Трудно была угадать, все ли правда, что он говорил о себе, но нельзя было сомневаться в том, что доказывали на руках его отмороженные пальцы; этому бедствию он подвергся в страшную зиму 1812 года. Николай Михайлович поручил мне передать ему 25 рублей»²⁰.

Через месяц, 28 ноября 1820 года, Карамзин пишет брату Василию Михайловичу в Симбирск:

«Бедному, который к вам писал, отдано только 25 числа, для того, что он более нагл, нежели беден, и здесь всем известен своими письмами; а вас прошу отдать за меня столько же рублей какому-нибудь симбирскому бедняку»²¹.

Вероятно, речь идет об одном и том же лице, а, может быть, и об одном и том же случае, если «25 число» в письме означает число предшествующего месяца. Может быть, впрочем, что бедняк-вымогатель решил получить деньги с обоих братьев и тем вызвал необычное

раздражение, которое сквозит в письме к Василию Михайловичу.

В рассказе Булгарина все проще и нагляднее, именно так, как происходит обычно в его романах и очерках: почти хрестоматийный пример человеколюбия, поднимающегося над человеческими слабостями и пороками. Мы не можем, конечно, исключить полностью, что Булгарин в самом деле был свидетелем описанной им сцены, — но не менее вероятно и то, что он создал ее сам на основе совершенно подлинных фактов, в которых ему был важен прежде всего их этический смысл.

Мемуарный очерк нес на себе явные черты художественного метода Булгарина. В нем были ведущие дидактические идеи, подтвержденные конкретными примерами. Таких идей было три: цивилизованность, патриотизм, филантропия. «Отдаленное потомство скажет: Карамзин был великий писатель и — благородный, добрый человек. Одно стоит другого. Но какое счастье, если это соединено в одном лице!».

Этот-то рассказ и передал Булгарин Дельвигу для «Северных цветов».

* * *

Никаких внешних причин отвергнуть статью Булгарина у Дельвига не было. Она была хороша и достоверна. Булгарин не напрасно, как мы видели, ограничился рассказом о 1819 годе, когда полемики об «Истории» он еще не вел. Отношения же с Дельвигом и пушкинским кругом в 1827 году у него были вполне лояльны, и он печатался в «Северных цветах».

Публикации воспротивился Пушкин.

Он узнал о том, что она готовится, в июле 1827 года от ближайшего помощника Дельвига по альманаху Ореста Сомова, и 31 июля отправил Дельвигу, уехавшему в Ревель, возмущенное письмо: «...У вас Булгарин? Кстати: Сомов говорил мне о его «Вечере у Карамзина»».

Не печатайте его в своих «Цветах». Ей-богу, неприлично. Конечно, вольно собаке и на владыку лаять, но пускай лает она во дворе, а не у тебя в комнатах. Наше молчание о Карамзине и так неприлично, не Булгарину нарушать его. Это было б еще неприличнее»²².

Мы не будем сейчас разбирать подробно это письмо, о котором говорили специально и в другом месте. «Молчал» о Карамзине весь пушкинский круг: молчал,

негодую в то же время на печатные статьи, где шла канонизация идеального верноподданного, христианина, друга царствующего дома. Карамзин для его окружения был иным: великим тружеником, независимым в своем общественном поведении, исключительным явлением Литератора в чиновном государстве. Но прямо противоречить официально утвержденному канону было невозможно ²³.

«Неприличным» было то, что на фоне этого молчания Вяземского, Пушкина, Жуковского собирался поднять свой голос старинный неприятель историографа, преобразившийся теперь, после его смерти, в почитателя и чуть что не друга.

В «Северных цветах на 1828 год» и так уже печатался полуофициальный некрологический очерк о Карамзине, принадлежавший перу соратника Булгарина — Николая Греча.

Когда-то автор этих строк высказал предположение, что та спешность, с какой Пушкин написал для «Северных цветов» свои знаменитые затем воспоминания о Карамзине, объяснялась необходимостью противопоставить их некрологии Греча. Но, может быть, такое объяснение недостаточно.

Может быть, — и даже вероятно, — мемуары Пушкина вытесняли мемуары Булгарина.

Пушкин писал об «Истории» Карамзина и только о ней. Знал ли он о содержании очерка Булгарина или нет, — в самых своих основаниях его воспоминания противостояли булгаринским. Карамзин был не «немецким пастором», а русским писателем и гражданином, а «История» его — общественным подвигом и «подвигом честного человека».

Два осмысления, две, если угодно, историко-культурные концепции вступали в противоборство.

Было бы очень интересно знать, под каким предлогом Дельвиг сумел отказать Булгарину, — не сказал ли он ему, например, что в редакционном портфеле уже лежат воспоминания Пушкина?

Как бы то ни было, Булгарин взял статью обратно и, кажется, без особых неудовольствий, потому что в «Северных цветах на 1828 год» напечатана другая его статья. Он не порвал, стало быть, связей с альманахом, что делал в тех случаях, когда считал себя оскорбленным. Он передал свой мемуарный очерк своему знако-

тому А. А. Ивановскому, издававшему в это же время «Альбом северных муз».

Парадоксально, но русская литература выиграла от этого несостоявшегося конфликта, и наряду с талантливой статьей Булгарина мы имеем набросок о Карамзине, носящий печать пушкинского гения. Но может быть, еще более парадоксально, что этот последний мог бы сам собой и не появиться в печати, и что косвенным образом Булгарину мы оказались обязанными пушкинскими воспоминаниями о Карамзине.

Впервые: Николай Михайлович Карамзин: Юбилей 1991 года Сборник научных трудов М., 1992

- 1 Дамский журнал. 1828 № 7 С, 28—29, ср Московский вестник. 1828. № 6. С. 198.
- 2 Дмитриев И. И. Сочинения. СПб., 1895 Т 2 С 299. (Письмо к П. П. Свиныну от 15 апреля 1829 г.)
- 3 Булгарин Фаддей. Сочинения М., 1990 С 668—676 Далее цитация по этому изданию.
- 4 РГБ, ф. 231, Под/1, 16.1 ж., л. 79 об.
- 5 См. Skwarczyński Z. Tadeusz Bułharyn a wileńskie Towarzystwo Szubrawców. — Łódzkie Towarzystwo Naukowe. Sprawozdania z Czynności Posiedzeń Naukowych. 1963. R. XVII, 8; Meiszutowicz Z. Powieść obyczajowa Tadeusza Bułharyna. Wrocław — Warszawa — Kraków — Gdansk. 1978' Str 13; Щебальский П. Материалы для истории русской цензуры: 1803—1825//Беседы в Об-ве любителей российской словесности при имп. Московском университете. Вып. 3. 1871. С. 33—34; Рейтблат А. Видок Фиглярин (История одной литературной репутации)//Вопросы литературы ; 1990. № 3. С. 79—83.
- 6 Греч Н И Записки о моей жизни. М., Л., 1930. С. 683.
- 7 Письмо от 23 февраля 1823 г. Цит. по кн.. Попков Б. С. Польский ученый и революционер Иоахим Лелевель. М., 1974. С 26
- 8 Письма Н. М. Карамзина к И. И. Дмитриеву СПб., 1866. С. 391 (Письмо от 18 февраля 1825 г.)
- 9 РГАЛИ, ф 195, оп. 1, № 5586, л. 30—30 об.
- 10 О пансионе и доме Шабо см. Остафьевский архив. СПб., 1899 Т 1. С 639 (Прим. В. И. Саитова); Русский архив. 1889. Кн. III С 550 (Письмо И. И. Давыдова к А. А. Прокоповичу-Антонскому от 16 января 1819 г.); Вигель Ф. Ф. Записки. М., 1892. Ч VI С 23; Аллер С. Указатель жилищ и зданий в С.-Петербурге, или Адресная книга на 1823 год. СПб., 1823 (Плещеев А. А.); Санкт-петербургские ведомости. 1825. № 48. С 614 (О залоге каменного дома Шабо в Адмиралтейской части 3-го квартала, № 163) См. данные картотек Б. Л. Модзалевского и Н. И. Фокина в ИРЛИ. Письмо Карамзина к брату от 15 мая 1819 г см. Российский архив. [Вып.] II—III. М., 1992 С 36
- 11 Греч Н. И. Ук. соч. С. 684
- 12 О Мольере//Сын отечества 1820 № 16 С 152—159. Ср.. Остафьевский архив Т 1 С 388—389 (Комм В И Саитова).
- 13 Там же Т II. С 4.
- 14 Греч Н И Ук. соч С 684.

- ¹⁵ Русская Талия, подарок любителям и любительницам отечественного театра на 1825 год/Издад Фаддей Булгарин//СПб., [1824]. С. 344; Северная пчела. 1825. № 14. 31 янв.; № 25. 26 февр.
- ¹⁶ РГБ, ф. 231, Пог/1, 16. 1 ж., л. 82.
- ¹⁷ См.: Трубицын Н. О народной поэзии в общественном и литературном обиходе первой трети XIX века. СПб., 1912. С. 330—332; Азадовский М. К. История русской фольклористики. М., 1958. Т. 1. С. 142—143.
- ¹⁸ Цергелев Н. А. Об издании старинных русских стихотворений// Благонамеренный. 1820. № 8. С. 140; ср. также его объявления о готовящемся издании в «Сыне отечества» (1820. № 18. С. 277) и «Вестнике Европы» (1820. № 8. С. 316).
- ¹⁹ Шляпкин И. А. Письма русских писателей, хранящиеся в Лейпцигской библиотеке. РНБ, ф. 865, ед. 142, л. 6.
- ²⁰ Русская старина. 1874. № 9. С. 57.
- ²¹ Атеней. 1858. Кн. 27. С. 60.
- ²² Пушкин. Т. 13. С. 334—335.
- ²³ См. об этом: Вацуро В. Э., Гиллельсон М. И. Сквозь «умственные плотины». 2-е изд., доп. М., 1986. С. 85—86.

Последняя элегия Батюшкова

К истории текста

В «Литературной газете» от 23 сентября 1992 года (№ 39) появилась небольшая статья Н. И. Харджиева «Есть наслаждение и в дикости лесов...». Известный текстолог и исследователь русской поэзии XX века обратился к истории текста одной из самых блистательных русских элегий пушкинской эпохи, вышедшей из-под пера К. Н. Батюшкова, уже в это время неизлечимо больного.

Н. И. Харджиев напоминал, что эта элегия — перевод 178 строфы IV песни «Странствований Чайльд-Гарольда» Байрона — существует в двух редакциях. Одну из них сохранил в своей записной книжке 1826 года П. А. Вяземский:

Есть наслаждение и в дикости лесов,
 Есть радость на приморском бреге,
 И есть гармония в сем говоре валов
 Дробящихся в пустынном беге.
 Я ближнего люблю, но ты, природа-мать,
 Ты сердцу моему дороже;
 С тобой, владычица, я властен забывать
 И то, что был, когда я был моложе,
 И то, что ныне стал под холодом годов.
 С тобой я в чувствах оживаю,

Их выразить язык не знает стройных слов,
И как молчать о них, не знаю!

Шуми же ты, шуми, огромный океан!
Развалины на прахе строит
Минутный человек, сей суетный тиран,
Но море — чем себе присвоит?
Трудися; созидай громады кораблей...

Эта редакция — «черновая», незаконченная, оборванная. Наряду с ней известна и беловая редакция, где отброшены последние пять строк — начало перевода следующей, 179 строфы байроновской поэмы, — и в строки 6—12 внесены исправления, иной раз весьма существенные. Текст этот был записан на отдельном листке рукою Пушкина и затем напечатан в альманахе «Северные цветы на 1828 год». Он выглядит так:

Есть наслаждение и в дикости лесов,
Есть радость на приморском бреге,
И есть гармония в сем говоре валов,
Дробящихся в пустынном беге.
Я ближнего люблю, но ты, природа-мать,
Для сердца ты всего дороже!
С тобой, владычица, привык я забывать
И то, чем был, как был моложе,
И то, чем ныне стал под холодом годов.
Тобою в чувствах оживаю:
Их выразить душа не знает стройных слов,
И как молчать об них, не знаю.

Оба текста были перед глазами уже первых издателей Батюшкова, и для них возникла проблема выбора. Л. Н. Майков, один из самых выдающихся знатоков творчества и биографии Батюшкова в XIX веке, в своем издании 1885 года дал сводный текст: он присоединил к беловой редакции концовку, сохраненную Вяземским, — и также поступили некоторые последующие текстологи (Б. В. Томашевский, И. М. Семенко). В других изданиях (под редакцией Д. Д. Благого, 1934; Н. В. Фридмана, 1964) была воспроизведена редакция «Северных цветов», а разночтения приведены в комментариях.

И то, и другое решение Н. И. Харджиев оспорил.

Запись Вяземского, как считает он, зафиксировала «первоначальную черновую редакцию незавершенного перевода Батюшкова». Что касается беловой редакции, то ее вообще не было. В альманахе «Северные цветы» «элегия напечатана по беловому автографу Пушкина».

Этот вывод важен и может быть подтвержден дополнительными доводами и наблюдениями, опирающимися

на материалы, на которые не обратил внимание Н. И. Харджиев. В значительной своей части они содержатся в существующих комментариях к сочинениям Батюшкова, которые Н. И. Харджиев совершенно напрасно объявляет поверхностными: они освещают историю текста богаче и точнее, чем это сделано в его статье. Неполнота же их естественна: почти все, что мы знаем об истории батюшковского шедевра, отрывочно или проблематично.

Проблематична принятая (и разделяемая Н. И. Харджиевым) датировка элегии 1819 годом.

Проблематичен источник, по которому сделана запись Вяземского. О «беловом автографе» действительно нет никаких сведений, но нет сведений и о черновом автографе. Как мы постараемся показать далее, это отнюдь не софизм.

Неизвестно, где и когда был получен друзьями Батюшкова текст элегии и почему Вяземский записал его только в 1826 (а не в 1825, как пишет Н. И. Харджиев) году.

Неясно, наконец, с какого текста переписал элегию Пушкин. И здесь мы подходим к одному из весьма существенных утверждений в статье Н. И. Харджиева: «в распоряжении Пушкина был либо черновой автограф, либо список с черновика»; «Пушкин внес в текст существенные изменения»; «может быть сделан единственный вывод: знаменитая элегия «Есть наслаждение и в дикости лесов...» принадлежит двум авторам: черновой текст — Батюшкову, а белой — Пушкину».

Однако это отнюдь не единственный возможный вывод, когда речь идет о беловом автографе. Он мог быть копией с уже отредактированного текста и включать чужие поправки.

Все эти проблемы теперь, после статьи Н. И. Харджиева, возникают заново. Попытаемся же сделать следующий шаг к их разрешению — ибо для окончательного ответа на все эти вопросы время еще не наступило.

1

Историография элегии «Есть наслаждение и в дикости лесов...» насчитывает уже более ста лет.

Л. Н. Майков был первым, кто высказал несколько осторожных соображений о времени и обстоятельствах

ее создания. Печатаемая элегию в своем издании Батюшкова в 1885 году, Майков напомнил, что IV песнь «Странствований Чайльд-Гарольда», из которой она переведена, вышла в свет только в 1818 году, что Батюшков, в конце этого года уехавший в Италию, не знал английского языка, а французские переводы появились позднее, и следует предположить поэтому, что он воспользовался каким-нибудь письменным переводом, который мог получить, например, от англичан, с которыми познакомился в Неаполе в 1819 году¹. Последующие комментаторы обратили внимание на то, что как раз в 1819 году вышел итальянский перевод IV песни, сделанный Микеле Леони, о чем Батюшков глухо упомянул в письме А. И. Тургеневу от 3 октября (нового стиля) 1819 года: «Итальянцы переводят поэмы Байрона и читают их с жадностью; Байрон говорит им об их славе языком страсти и поэзии»². А в письме Жуковскому от 1 августа 1819 года он писал: «Природа — великий поэт, и я радуюсь, что нахожу в сердце моем чувство для сих великих зрелищ; к несчастью, никогда не найду сил выразить то, что чувствую: для этого нужен ваш талант»³. Эта мысль повторится в элегии:

Я ближнего люблю; но ты, природа-мать,
Ты сердцу моему дороже; <...>
С тобой я в чувствах оживаю,
Их выразить язык не знает стройных слов,
И как молчать о них, не знаю.

Все как будто говорит о том, что именно летом 1819 года, познакомившись с итальянским переводом, Батюшков начал набрасывать свое переложение.

Современные комментаторы так или иначе принимают эту версию. Между тем она — не более чем гипотеза, еще ожидающая подкрепления или опровержения, и при скудости прямых данных стоит попытаться собрать косвенные — о распространении IV песни «Чайльд-Гарольда» в кругу друзей Батюшкова, в это время уже разрозненном.

Здесь нам нужно обратить внимание на переписку П. А. Вяземского и А. И. Тургенева за 1819 год. 11 октября Вяземский, живший в ту пору в Варшаве, сообщил, что читает ее «в бледных выписках французских». Любопытно при этом, что внимание Вяземского сосредоточено на тех же строфах, какие переводил Батюшков. Он дает их прозаический перевод:

«Дикие леса не без приятности, берега уединенные не без восторгов. Есть сообщество там, где след шагов человеческих неизвестен, и на берегах моря глубокого есть гармония в ее реве. Не человека ненавижу более, но более люблю природу после сих бесед, в коих убегаю от всего, что был, от всего, чем быть могу, чтобы слиться со вселенною. Я чувствую тогда все, что ни выразить, ни сдержать не в силах».

И в том же письме — торжественная похвала морю: «Кати твои волны, океан лазурный, кати твои волны глубокие! Десять тысяч флотов браздят тебя и ни единого следа не оставляют. Человек означает переход свой на земле развалинами, но валы твои ограничивают его владычество <...> Ты пренебрегаешь сею силою разрушительною, которую употребляет он на земле <...>».

Вяземский выделяет символический поэтический мотив «моря», которое отныне будет связываться в русской поэзии с воспоминанием о Байроне. Еще несколько строф — и Вяземский оставляет перо, не желая далее «живописать Байрона с бледного трупа» французских переложений ⁴.

Тургенев отвечал из Петербурга 22 октября: «Ты проповедуешь нам Байрона, которого мы все лето читали. Жуковский им бредит и им питается. В планах его много переводов из Байрона. Я нагреваюсь им и недавно купил полное издание в семи томах. Четвертая песнь «Пилигрима» и моя любимая. Я разогрел им воспоминания о Венеции, которые застывали в моем воображении: There are some feelings Time cannot benumb! <Есть чувства, которых не в силах притупить время!> Вот тебе доказательство, что я читал и помню четвертую песнь <...>» ⁵.

Тургенев и Жуковский читали Байрона по-английски, вероятно, по семитомному брюссельскому изданию 1819 года. И Жуковский, по-видимому, тогда же, летом 1819 года, пишет «Невыразимое», где есть строчки, производящие впечатление прямого диалога с Батюшковым на темы 158 строфы «Чайльд-Гарольда»:

Что наш язык земной пред дивною природой?

То, что «слито» с «блестящей красотой» видимых картин, воспоминание о прошлом («и то, что был, когда я был моложе» Батюшкова, «all I may be, or have been

before» Байрона), «присутствие Создателя в создании» (в строфе 183 у Байрона — *океан* — образ вечности, трон Невидимого, зеркало, в котором во время бурь отражается образ Предвечного), — все это не может быть выражено обыденными словами.

Какой для них язык?.. Горé душа летит,
Все необъятное в единый вздох теснится,
И лишь молчание понятно говорит.

Обо всем этом думал Батюшков тем же летом 1819 года, и писал 1 августа Жуковскому, через всю Европу, не зная ни «Невыразимого», ни даже байроновских строк. И Жуковский, работая над «Невыразимым», еще не мог получить его письма. И совсем уже любопытно, что в своих стихах Жуковский отправляется не от Байрона, а от иных источников, преимущественно немецких: Вакенродера, вероятно, Шиллера. Никто не был первооткрывателем идеи бедности человеческого языка перед языком души и природы, — и Байрон был лишь одним из тех, кто выражал эту общеромантическую — и даже доромантическую мысль. Он мог в числе других подталкивать Жуковского к ее поэтическому воплощению, — но такое предположение мы можем сделать лишь зная, что русский поэт «бредил» им в летние месяцы 1819 года.

Что же касается Батюшкова, — то следов какого-то специального интереса его к Байрону в 1819 году нет. Письмо Жуковскому от 1 августа с чтением Байрона, по-видимому, не связано. В письме к Тургеневу от 3 октября — единственный отзыв, дежурно-комплиментарный, производящий впечатление вежливого отклика на энтузиазм адресата.

Тургенев получил его 5 января 1820 года и на следующий день почти дословно пересказал в письме к И. И. Дмитриеву как раз место о Байроне: успех английского поэта в Италии для него — «то же явление, что и у нас на Неве, где Жуковский дремлет над Байроном, и на Висле, где Вяземский бредит о Байроне». «В самом деле, мечтания его над римскими развалинами прелестны, и я бы взял только одни стихи его в Рим с собою, и разве еще письмо Шатобриана»⁶. Ничего похожего на эти признания в письме Батюшкова нет.

Более того, в письме Жуковскому от 1 августа он признается: «я вовсе не могу писать стихов»⁷, — и мы не знаем ни одного его стихотворения, которое можно с уверенностью отнести к этому времени. Единственное

исключение — «Ты пробуждаешься, о Байя, из гробницы...» — датируется по темному преданию, да по тому, что Батюшков посетил Байи весной 1819 года.

Не был ли перевод из «Чайльд-Гарольда» сделан позже, — например, тогда, когда до Батюшкова дошла волна увлечения Байроном, захватившая его ближайших друзей? В тексте его элегии есть места, как будто поддерживающие такое предположение. «Шуми же ты, шуми, огромный океан» — эта строка производит впечатление неосознанной реминисценции из пушкинской элегии «Погасло дневное светило...»: «Шуми, шуми, послушное ветрило, Волнуйся подо мной, угрюмый океан!». В семействе Батюшкова хранилось предание, что в его стихах следует читать не «огромный» океан, а «угрюмый», — парафраза пушкинских строк становится еще более очевидной.

Эта связь текстов была замечена в пушкиноведении очень давно. Ее пытались объяснить воздействием Батюшкова на Пушкина и искали пути, по которым элегия 1819 года могла дойти до Пушкина к августу — сентябрю 1820 года, когда он писал свою элегию. Но такое предположение недоказуемо и почти невероятно. Никаких следов знакомства со стихотворением Батюшкова в русском обществе этого времени нет.

Между тем уже в первой половине 1821 года Батюшков мог познакомиться со стихами Пушкина, напечатанными в середине ноября 1820 года в № 46 «Сына отечества». «Сына отечества» ему присылают; А. И. Тургенев отправляет ему в сентябре 1820 года большую книжную посылку⁸. В № 35 журнала за 1820 год печатаются его стихи; в последующих номерах развертывается в связи с ними полемика, а в феврале 1821 года здесь же появляется «героида» П. А. Плетнева, написанная якобы от его, Батюшкова, имени. Он узнает о ней через шесть месяцев и отправляет издателю «Сына отечества» возмущенное письмо.

Он уже покинул Италию и в мае — октябре 1821 года лечится на водах в Германии, в Теплице, где летом его посетил Д. Н. Блудов.

Это посещение важно. Короткий друг Жуковского, поклонник Байрона, Блудов привозит Батюшкову литературные новости. Нужно иметь в виду одну особенность Блудова: он обладал удивлявшей современников почти фотографической памятью на стихи и мог читать наизусть целые трагедии — русские и французские. Он мог

познакомить Батюшкова и с неизданным «Невыразимым» Жуковского, — и с пушкинской элегией, и — что не менее важно для нас — запомнить прочитанные ему стихи.

В письме от 28 мая 1825 года А. И. Тургенев сообщал Вяземскому, что «отрывок из стихов Батюшкова» «Шуми же ты, шуми, огромный океан...» и далее до конца «сохранился в памяти Блудова»⁹.

Почти нет сомнения, что Блудов помнил их с того времени, как посетил Батюшкова в Германии.

И, наконец, едва ли не самое важное.

Именно теперь, летом 1821 года, уже больной поэт испытывает краткий период творческого подъема. Он пишет целый цикл «Подражания древним» и готовит новое издание «Опытов в стихах».

А 4 ноября его навещает и сам Жуковский в Плауне под Дрезденом и находит его в состоянии черной меланхолии. 7 февраля 1822 года Тургенев пишет Вяземскому: «Вчера Жуковский возвратился, видел Батюшкова в Дрездене, слышал прекрасные стихи, которые он все истребил»¹⁰. Жуковский записал в дневнике их названия: «Тасс, Брут. Вечный Жид; описание Неаполя»¹¹. Впрочем, может быть, это были неосуществленные замыслы.

В списке стихов, предназначенных для включения в новое издание «Опытов», стояло и название «Море», в котором В. Л. Комарович считал возможным видеть элегию «Есть наслаждение и в дикости лесов...»¹².

Но об этом мы можем только гадать.

2

В Институте русской литературы (Пушкинском Доме) Российской академии наук хранится альбом, принадлежавший А. А. Воейковой — любимой племяннице Жуковского, его «Светлане», где рукой владелицы записан текст стихотворения «Есть наслаждение и в дикости лесов...».

Этот альбом и тексты давно и хорошо известны. Стихи Батюшкова по этому источнику были напечатаны еще в 1916 году Н. В. Соловьевым в книге об А. А. Воейковой¹³, — и учитываются всеми издателями Батюшкова. Но они обычно не анализируют альбомную записку, которая имеет важные особенности.

Прежде всего, над ней стоит помета и дата: «Из альбома С. Н. Карамзиной. 20 ноября». Если мы последовательно просмотрим альбом, заведенный в 1821 году и заполнявшийся в хронологическом порядке, мы сможем установить и год записи — 1824. 20 ноября 1824 года Воейкова выписала из альбома С. Н. Карамзиной следующие произведения одно за другим:

1. Двустиише Н. М. Карамзина «Мы видим счастья тень в мечтах земного света...».

2. Батюшков. «Есть наслаждение и в дикости лесов...», до стиха «И как молчать о них, не знаю».

3. Батюшков. «Шуми же ты, шуми, огромный океан», — пять стихов, служащих продолжением первых. Эта запись сделана отдельно от первой; между ними стоит прочерк, и над ней вторично проставлено имя автора: «Батюшков».

4. Жуковский. «О милое воспоминанье...», — последние 8 строк стихотворения «Мотылек и цветы». На них оканчивается лист, заполненный в один прием¹⁴. На следующем листе Воейкова записывает рассуждение Жуковского «Несчастье можно сравнить с величественным юношею...».

Было бы важно знать, что представляли собой и как располагались записи в альбоме С. Н. Карамзиной, которым пользовалась Воейкова. Но этого мы не знаем: альбом утрачен. В 1916 году известный пушкинист Б. Л. Модзалевский видел один из альбомов С. Н. Карамзиной, где был этот же текст Батюшкова, и решил, что с него-то и списывала Воейкова. Это была ошибка: альбом, им описанный¹⁵, заполнялся в 1827—1840-е годы, когда Воейкова уже уехала из столицы в свое последнее путешествие, да и стихи Карамзина в нем отсутствуют. Элегия Батюшкова в нем есть, — но она, видимо, переписана из другого, более раннего альбома, может быть, того же, каким пользовалась и Воейкова.

Из этого раннего альбома Воейкова выписала тексты, которые не могли быть ей известны по иным источникам. Трудно сказать, почему она переписала стихи и прозу Жуковского, которые поэт собственной рукой вписал в ее альбомы, — но, может быть, заголовок «Из альбома С. Н. Карамзиной» к ним не относится. Что же касается двустиишия Карамзина, то оно было написано 10 октября 1820 года и, по-видимому, вскоре и появилось в альбоме дочери. Годом же позже, в сентябре 1821 года, у Карамзиных постоянно бывал приехавший

из-за границы Блутов и много рассказывал о своих встречах с Батюшковым и «гипохондрией» больного поэта¹⁶. Тогда-то и мог он сообщить Карамзиным неоконченные стихи и вписать их в альбом.

И совершенно понятно, почему Воейкова выписывает их в 1824 году — в год смерти Байрона, потрясшей русское общество, и в тот самый год, когда безумный Батюшков был увезен для лечения за границу, в Зонненштейн. Надежд на возвращение его к поэзии уже не было; его наследие собирается почти что по-смертно.

На листе 88 об. альбома Воейковой записано стихотворение Батюшкова «Изречение Мельхиседека» — полное безнадежности семистишие, окончившее его творчество. Над ним надпись: «Стихи Батюшкова, написанные им в феврале 1824 года». Это те самые стихи, которые Батюшков прочитал Жуковскому в марте и которые А. И. Тургенев сообщал Вяземскому в письме от 21 марта 1824 года¹⁷.

Теперь друзья, знакомые начинают собирать их по альбомам и восстанавливать в памяти.

28 мая 1825 года Тургенев, как мы помним, посылает Вяземскому строки «Шуми же ты, шуми, огромный океан...».

20 июля 1826 года Вяземский вносит в свою записную книжку полный текст. «Вот стихи Батюшкова, подражание Байрону, писанные им в чужих краях, и едва ли не последние»¹⁸.

Копия, сделанная Вяземским, совершенно совпадала с копиями Карамзиной и Воейковой и понятно почему: она была, как и воейковская, переписана из альбома Карамзиной. В это время Вяземский и Карамзины живут вместе в Ревеле и общаются ежедневно. Но в рассуждении Вяземского, записанном далее, содержится намек на то, что текст несовершенен и нуждается в некоторой редактуре.

«И то, что был, когда я был моложе...». «Не сказано ли у него «И то, что был, как был моложе», а то стих не равен с прочими»¹⁹. И далее — замечания о том, как следовало бы поправить и другие стихотворения Батюшкова.

Это был принцип дружеской редактурности стихов, принятый в кругу «арзамасцев».

В 1815 году Батюшков просил Гнедича отдать в печать его «сказку» «Странствователь и домосед». «Пе-

речитай ее сперва с Жуковским и поправьте, Бога ради, что хотите»²⁰.

Двумя годами позднее он поручал тому же Гнедичу и Гречу исправлять у него «ошибки против смысла и языка». «Где Жуковский? Если он у вас, то попроси его взглянуть на стихи и что можно поправить. Правь сам и всем давай исправлять»²¹.

Это оказалось почти что посмертным разрешением.

* * *

В «Северных цветах на 1828 год» увидел свет шедевр русской поэзии — стихотворение Батюшкова «Есть наслаждение и в дикости лесов...» под названием «Элегия».

Этот текст отличается от того, который записали для себя С. Карамзина, Воейкова и Вяземский. Н. И. Харджиев прав: он отредактирован.

С ним совершенно сходна копия, сделанная Пушкиным, и к нему близка другая пушкинская копия, которая до нас не дошла. Эта вторая копия была сделана Пушкиным на экземпляре «Опытов в стихах» Батюшкова, которые он читал и делал записи и пометы. Экземпляр был в руках у Л. Н. Майкова, который не стал копировать для себя текст стихотворения, а записал лишь стихи, отличающиеся от текста «Северных цветов», — стих 1: «Есть наслаждение и в сумраке лесов» и стих 6: «Для сердца моего дороже»²².

Майков считал, что эта копия сделана в 1826—1828 годах.

В. Л. Комарович, посвятивший пометам Пушкина специальное исследование, полагал, что она относится к раннему времени, может быть, к 1819—1820 годам; текст мог быть получен Пушкиным вскоре после написания от кого-либо из друзей, например, от А. И. Тургенева²³.

Такая датировка вызвала сомнения.

В. Б. Сандомирская, заново обратившись к изучению помет, заметила, что в этом случае стихи появились бы в печати ранее — в «Северных цветах на 1826 год», вместе с двумя другими стихотворениями, которые Пушкин узнал в Михайловском от Дельвига и тогда же, в апреле 1825 года, переписал для Вяземского, — или в следующем выпуске альманаха на 1827 год²⁴. Сейчас мы можем добавить к этому, что все, что мы знаем об истории распространения стихов Батюшкова, противо-

речит предположению Комаровича. Противоречит, как мы увидим далее, и самый текст.

Вторая копия Пушкина, ныне хранящаяся в Пушкинском Доме (ф. 244, оп. 1, № 699), — на отдельном листе, уже без всяких разночтений с «Северными цветами», по-видимому, была прямо связана с изданием. Она, конечно же, — и здесь снова прав Н. И. Харджиев, — делалась не с печатного текста, а для него. На ней нет жандармских помет: это означает, что копия не сохранилась в бумагах Пушкина после его смерти, а была еще при жизни куда-то передана, — может быть, Дельвигу.

Но самый важный, решающий аргумент — дополнения в списке, сделанные «чужой рукой», как осторожно сказано в его научном описании. Эта непушкинская рука вписала в копию название «Элегия», которого не было у Батюшкова и под которым стихотворение появилось в «Северных цветах», — и дополнила начатую Пушкиным подпись: «К. Ба<тюшков>» (ломаными скобками обозначен почерк неизвестного лица)²⁵.

Это описание требует уточнений. Неизвестный поставил название и начал вписывать подпись плохо очиненным или расписавшимся пером; потом отбросил его и дописал фамилию уже новым, более тонким. В таких случаях начертания букв меняются, — но всмотревшись внимательнее, можно убедиться, что оба слова написаны одним человеком, и что человек этот — не Пушкин.

Мы можем назвать его. Это Орест Михайлович Сомов, ближайший помощник Дельвига по «Северным цветам», чьи пометы постоянно встречаются на рукописях Пушкина, предназначенных для альманаха. Именно его вмешательство сделало пушкинскую копию полностью идентичной альманашному тексту. Он внес свои поправки в рукопись для набора и сделал это, конечно, накануне печатания книжки — в конце ноября или начале декабря 1827 года²⁶.

Попробуем, однако, датировать список точнее. Бесспорно это сделать не удастся: у нас нет твердых данных. Внешние признаки автографа Пушкина говорят лишь о том, что он записан на бумаге, которой поэт пользовался в Михайловском зимой 1825—1826 годов²⁷, но, конечно, мог пользоваться и раньше, и позже. Нам остается одно: найти наиболее вероятную ситуацию, в которой Пушкин списал стихи — уже в отредактированном виде — для альманаха Дельвига.

Как мы уже говорили, в апреле 1825 года Дельвиг привез Пушкину в Михайловское два стихотворения Батюшкова — «К N. N.» (послание к С. С. Уварову) и «Подражание Ариосту». Он начинал систематическую публикацию в «Северных цветах» неизданного наследия Батюшкова, уже покинувшего литературу. Пушкин немедленно сделал копию и послал Вяземскому; сами же стихи появились в «Северных цветах на 1826 год». За михайловское время это единственный сохранившийся след знакомства Пушкина с ненапечатанными стихами Батюшкова.

В июле 1826 года, как мы уже знаем, Вяземский списал из альбома Карамзиной «Есть наслаждение...». Под впечатлением Батюшкова он тогда же пишет свою элегию «Море» и посылает ее Пушкину. «Море» будет напечатано в «Северных цветах на 1828 год» рядом с элегией Батюшкова. Некая внутренняя связь элегий очевидна не только для Вяземского, но и для Дельвига. Пушкин же откликается письмом и стихами, но о Батюшкове не вспоминает. Вероятно, он просто не знает этих его стихов.

В сентябре 1826 года, освобожденный от ссылки, он приезжает в Москву и в сентябре — октябре постоянно общается с Вяземским. Ноябрь и половину декабря он проводит в Михайловском; с середины декабря 1826 до конца мая 1827 года вновь в Москве. За это время он мог успеть познакомиться со стихами Батюшкова через Вяземского, а может быть, и через Д. Н. Блудова, с которым также встречается. Как раз в это время он занят собиранием материалов — своих и чужих — для «Северных цветов». Альманах на 1826 год уже печатался; то, что приходило в январе 1827 года, уже не попадало в него и оставлялось для следующей книжки. Так произошло с «Морем» Вяземского: оно было предназначено для «Северных цветов на 1827 год», было задержано в цензуре и появилось уже в следующем выпуске.

Но, почему ни Пушкин, возможно, уже знавший стихотворение, ни Вяземский, отлично его знавший, не делают никаких попыток напечатать его сразу же? Ведь Пушкин вынужден добывать материалы и для дельвиговского альманаха, и для журнала «Московский вестник»: Вяземский в поте лица ищет авторов для «Московского телеграфа», который считает своим детищем. Между тем в руках у Вяземского, а, может быть, теперь уже и Пушкина, — сенсация, поэтический шедевр.

Ответ прост: они не имеют права им распоряжаться, не испросив разрешения и согласия фактических душеприказчиков большого поэта — прежде всего Жуковского. И редактирование его стихов без расчета на их публикацию было бы абсурдом.

В конце мая 1827 года Пушкин приезжает в Петербург и несколько времени проводит с Дельвигом. В середине июня Дельвиг уехал в Ревель; Пушкин остался в столице.

Если о знакомстве его с интересующими нас стихами Батюшкова осенью 1826 — весной 1827 годов мы можем говорить с известной долей вероятности, то для лета 1827 года это несомненно.

Он бывает в доме Карамзиных постоянно. 6 июня К. С. Сербинович, домашний человек у Карамзиных и цензор «Северных цветов» встречает его здесь. Пушкин говорит о Байроне, посвященных Байрону стихах Ламартина — и спрашивает о Батюшкове²³. Он вписывает в альбом С. Н. Карамзиной «В степи мирской, печальной и безбрежной...». Именно в этом альбоме, как мы знаем, и находилась элегия Батюшкова в ее первоначальной редакции.

Здесь-то и следовало ожидать, что Пушкин испросит разрешения сделать копию, — но тогда это, естественно, была бы копия из альбома Карамзиной, а не та, которая существует в действительности.

Интересующая же нас копия появилась, как мы думаем, не летом 1827 года, а несколько позже.

В конце июня Пушкин уехал в деревню. Вернулся он 16 октября. Дельвиг был уже в столице и трудился, составляя книжку альманаха, для которой не хватало материала.

А в конце октября, после полугодового путешествия за границей, в Петербург возвращается Жуковский.

Теперь можно было решать вопрос о том, можно ли печатать в альманахе стихи Батюшкова — и в каком виде.

Текст элегии в двух ее редакциях — в альбоме Карамзиной, Воейковой, записной книжке Вяземского и — с другой стороны — в копии Пушкина и альманахе «Северные цветы» — различается в семи стихах и в концовке.

Во второй редакции отброшен незаконченный последний фрагмент — пять стихов, начинающихся стро-

кой «Шуми же ты, шуми, огромный океан...». Стихотворение приобрело завершенность.

Стихи же исправлялись в соответствии с эстетикой «гармонической точности»:

Стих 6: «Ты сердцу моему дороже» поправлен — «Для сердца ты всего дороже».

В стихе 7 — «С тобой, владычица, я властен забывать» найдено более точное слово: «привык я забывать».

В стих 8 внесена поправка, нам уже известная. Вместо «И то, что был, когда я был моложе» в копии Пушкина и «Северных цветах» стоит: «И то, чем был, как был моложе». Это изменение, предложенное Вяземским, а может быть, и совпавшее с ним.

Наиболее интересны и важны изменения в стихах 10—11. На них следует остановиться подробнее.

У Батюшкова было:

С тобой я в чувствах оживаю,
Их выразить язык не знает стройных слов. .

«Тобою в чувствах оживаю», — исправляет неизвестный нам редактор. «Тобою», то есть, природой. «Их выразить душа не знает стройных слов...».

Это рука Жуковского. Именно ему было свойственно необычное употребление творительного падежа в совмещенном субъектно-объектном значении. «Тобою» оживаю — это философия, выраженная в грамматике: «через твое посредство» и «твоей силой». Здесь «я» субъект, но и объект; «природа» — объект, инструмент — но и субъект. Нечто подобное мы находим в «Песне» (1808) Жуковского:

Тобой и для одной тебя
Живу и жизнью наслаждаюсь;
Тобою чувствую себя,
В тебе природе удивляюсь.

«Тобою чувствую себя» — редкая у Жуковского двусмысленность, неудачная строка, неточность, но подлинный смысл ее — «я ощущаю себя благодаря тебе».

Другой случай — с почти текстуальным совпадением из «Вспомни, вспомни, друг мой милый...» (1813): «В ней тобою все мне мило...».

Третий — в послании «К Батюшкову» (1812), где Жуковский говорит о «могущей собой» невинной красоте. Это не ограничительно-уточняющее («хорош собой»), а субъектно-объектное «могущая через собственное по-

средство и своей силой», самодовлеющая и самодостаточная красота.

«Тобою в чувствах оживаю» — это концепция Жуковского, — Жуковского, а не Батюшкова, достигнутая устраниением мелочи — предлога, буквы.

И «Их выразить душа не знает стройных слов», — «не язык», а именно «душа» — это тоже поэтическая концепция Жуковского. «Здесь чувство языка сильнее И сердце не находит слов», — писал он в послании «К доктору Фору» (1813). «Язык души» — любимое словосочетание Жуковского, и это — не земной язык. «Что наш язык земной пред дивною природой!» — писал он в «Невыразимом».

С элегией Батюшкова происходило почти то же, что со знаменитой элегией Д. В. Давыдова «Бородинское поле», в окончательном тексте которой заключилась частица поэзии Вяземского и Баратынского²⁹.

Так сам Батюшков вместе с Жуковским исправлял перед публикацией сочинения М. Н. Муравьева, так он сам просил Жуковского и Гнедича поступать со своими собственными стихами.

Нельзя исключить, что Пушкин также принял участие в этой работе, — но и подтвердить это невозможно. Как бы то ни было, он закрепил ее результат, сделал копию, с которой был напечатан текст в «Северных цветах», — по нашим расчетам, в ноябре — начале декабря 1827 года. Это в самом деле, как указывает и Н. И. Харджиев, текст отредактированный, — и в собрании сочинений Батюшкова он должен уступить место подлинному тексту, который автор его уже не властен был изменить. Но для истории русской поэзии он имеет значение самодовлеющее, и не только из-за своего художественного совершенства. Он остается памятником «арзамасского» сотворчества, культурным феноменом, характерным для совершенно определенной эпохи литературного сознания, который мы определяем как «пушкинскую эпоху». И в этом своем качестве его целесообразно было бы сохранять в изданиях Батюшкова наряду с подлинным, объяснив читателю уникальные условия его появления.

Впервые: Русская речь. 1993. № 2.

¹ Батюшков К. Н. Сочинения. СПб., 1885. Т. 1. С. 439.

² Батюшков К. Н. Сочинения: В 2 т. М., 1989. Т. 2. С. 562.

³ Там же. С. 556.

- ⁴ Остафьевский архив. СПб., 1899. Т. 1. С. 330—332; далее — ОА, том, страница.
- ⁵ Там же. С. 334.
- ⁶ Письма разных лиц к И. И. Дмитриеву, 1816—1837. М., 1867. С. 183—184.
- ⁷ Батюшков К. Н. Указ. соч. Т. 2. С. 556.
- ⁸ Кошелев В. А. Константин Батюшков: Странствия и страсти. М., 1987. С. 276, 281.
- ⁹ ОА, II, 131.
- ¹⁰ Там же. С. 244.
- ¹¹ Кошелев В. А. Указ. соч. С. 287.
- ¹² Лит. наследство. Т. 16—18. М., 1934. С. 902.
- ¹³ История одной жизни: А. А. Воейкова — «Светлана». Вып. II: Бумаги А. А. Воейковой. Пг., 1916. С. 159.
- ¹⁴ ПД. 22728/CLVIII б. 3А, л. 154 об.
- ¹⁵ Модзалевский Б. Л. Из альбомной старины. Пг., 1916.
- ¹⁶ Письма Н. М. Карамзина к кн. П. А. Вяземскому//Старина и новизна. СПб., 1897. Кн. 1. С. 118.
- ¹⁷ ОА, III, 22.
- ¹⁸ Вяземский П. А. Записные книжки: (1813—1848). М.; Л., 1963. С. 131.
- ¹⁹ Там же.
- ²⁰ Батюшков К. Н. Указ. соч. Т. 2. С. 345.
- ²¹ Там же. С. 435.
- ²² Лит. наследство. Т. 16—18. С. 886.
- ²³ Там же. С. 889.
- ²⁴ Сандомирская В. Б. К вопросу о датировке помет Пушкина во второй части «Опытов» Батюшкова//Временник Пушкинской комиссии. 1972 Л., 1974. С. 20.
- ²⁵ Рукописи Пушкина, хранящиеся в Пушкинском Доме: Научное описание. М.; Л., 1937. С. 331
- ²⁶ Вацуро В. Э. «Северные цветы»: Альманах Дельвига — Пушкина. М., 1978. С. 123—127.
- ²⁷ Рукописи Пушкина, хранящиеся в Пушкинском Доме. С. 331.
- ²⁸ Лит. наследство. Т. 58. М., 1952. С. 255.
- ²⁹ См. «Рассказы о Денисе Давыдове» в наст. изд.

Торквато Тассо и «Мстислав Мстиславич» П. А. Катенина

Павел Александрович Катенин был одним из примечательнейших деятелей русской литературы пушкинского времени.

«Никогда не старался он угодить господствующему вкусу в публике, — писал о нем Пушкин, — напротив: шел всегда своим путем, творя для самого себя, что и как ему было угодно. Он даже до того простер сию гордую независимость, что оставлял одну отрасль поэзии, как скоро становилась она модною, и удалялся туда,

куда не сопровождали его ни пристрастие толпы, ни образцы какого-нибудь писателя, увлекающего за собою других. Таким образом, быв одним из первых апостолов романтизма и первый введши в круг возвышенной поэзии язык и предметы простонародные, он первый оторкся от романтизма и обратился к классическим идолам, когда читающей публике начала нравиться новизна литературного преобразования. <...>

От времени до времени в журналах и альманахах появлялись его стихотворения, коим наконец начали отдавать справедливость, и то скупю и неохотно. Между ими отличаются «Мстислав Мстиславич», стихотворение, исполненное огня и движения, и «Старая быль», где столько простодушия и истинной поэзии¹.

Баллада «Мстислав Мстиславич», появившаяся в первом номере «Сына отечества» за 1820 год под заглавием «Песнь о первом сражении русских с татарами на реке Калке, под предводительством князя Галицкого Мстислава Мстиславича Храброго», и ныне признается одним из лучших произведения Катенина. Это был смелый и своеобразный поэтический эксперимент. Катенину «хотелось написать большую картину во вкусе Доминикина русскими красками, мастерским размером»². В. К. Кюхельбекер, разбирая эти стихи в журнале «Невский зритель», благодарил поэта «за единственную, хотя еще и несовершенную в своем роде попытку сблизить наше нерусское стихотворство с богатою поэзиею русских народных песен, сказок и преданий — с поэзиею русских нравов и обычаев»³.

«Русские краски» Катенин брал из летописи, «Слова о полку Игореве» и песен. Что же касается «мастерского стиха», то Катенин продемонстрировал в балладе все богатство своего метрического репертуара. Зачин баллады написан «народным стихом», как его понимали в первые десятилетия XIX века:

Не белые лебеди,
Стрелами охотников
Рассыпаны в стороны,
Стремглав по поднебесью
Испуганны мечутся...

«Народный стих» сменяется редкими в русской поэзии двустопными ямбами:

На тьмы татар
Бойцы легли,

И крови пар
Встает с земли.

За ямбами идет хорей, потом дактиль:

Вздохи тяжелые грудь воздымают;
Пот, с кровью смешанный, каплет с главы,
Жаждой и прахом уста засыхают...

Безрифменный стих перемежается ямбами с рифмой звучной, иногда богатой:

Не останятся отныне
Успехом гордые враги,
Доколь Россию всю пустыне
Не уподобят их шаги

Все это прихотливо организованное метроритмическое целое венчается гекзаметром:

Отроки ж, веслами быстрые волны дружно взметая,
К берегу мчали ладью; сошли князья и дружина,
Пали наземь лицом, и в слезах благодарных молили
Бога и Спаса Христа и пречистую деву Марию⁴.

Кюхельбекер упрекал Катенина за смешение размеров, принадлежащих русской народной поэзии, письменной новой литературе и античной традиции.

«Романтическая манера давать своеобразие культуры внешними знаками, а не системой внутренней психологической исторической изобразительности» проявилась у Катенина «в своей непоследовательности и метафизичности», — замечал по поводу этого спора Г. А. Гуковский. «Кюхельбекер высказывается как истинный романтик, увлеченный идеей замкнутых культур, каждая из которых требует своих стилистических проявлений»⁵.

Это и так, и не так.

Должно было пройти время, прежде чем «внутренняя психологическая изобразительность» утвердилась как определяющая культурно-историческая характеристика. Те же внешние знаки, при помощи которых древняя Русь описывалась у Катенина, вовсе не были столь уж «внешними»: за ними стояли совершенно определенные, хотя и изменившиеся затем общие представления о движении культуры.

Вслед за Кюхельбекером Г. А. Гуковский находил, что античный гекзаметр в концовке «Мстислава...» вступал в противоречие с «русским народным размером на-

чала поэмы». Катенин же, как можно думать, ощущал здесь не противоречие, а близость, и не случайно построил свою балладу именно таким образом. Гекзаметр для него вовсе не был размером только античным, то есть характеризующим исключительно культуру Греции и Рима.

Это был размер эпоса и идиллии.

Н. И. Гнедич, знаток античности и переводчик «Илиады», в своем опыте русской народной идиллии «Рыбаки» (1821) пользуется именно гекзаметром. Русская народная жизнь для него в своих основах сходна с патриархальной жизнью архаической Греции, отраженной у Гомера и в идиллиях Феокрита⁶. Жуковский и Федор Глинка в народных идиллиях: первый — в «Овсяном киселе», второй — в «Труде и бедности» — обращаются к гекзаметру.

В литературном сознании времени существовала идея культурных аналогий. За ними стояли представления об общности законов, управляющих духовной жизнью человечества, во всем многообразии ее национальных вариантов.

Принцип культурных аналогий был характерен для периода становления русской романтической школы. В «Мстиславе Мстиславиче» он дает о себе знать еще раз — неожиданно и выразительно — в описании раненого Мстислава Галицкого:

И три раза, вспыхнув желанием славы,
С земли он, опершись на руки кровавы,
Вставал
И трижды истекши рудою обильной,
Тяжелые латы подвигнуть бессильный,
Упал.
Смертный омрак,
Сну подобный,
Силу князя
Оковал.

Эти строки были (хотя и безоговорочно) отмечены и Кюхельбекером, и Бестужевым как одно из самых сильных мест баллады. «Оно сильно, живописно, ужасно!» — писал Кюхельбекер о первом трехстишии. Такова же была оценка и строгого критика баллады — Бестужева: в этих строках «есть чувство, есть природа, одним словом, они прекрасны»⁷.

Ни современным критикам, ни исследователям стихотворения не пришел на память классический источник этой сцены.

Этим источником было описание смерти Дудона в 46 строфе 3 песни «Освобожденного Иерусалима» Торквато Тассо:

Gli apri tre volte, e dolce rai del cielo
Cercò fruire, e sovra un braccio alzarsi;
E tre volte riccadde; e fosco velo
Gli occhi adombrò...

В прозаическом переводе А. С. Шишкова:

«Три раза открывает он их (глаза, — В. В.), хочет услаться светлостью дня и силится, опершись на руку, встать; три раза упадает, мрак плавает в очах его...»⁸.

Поэтическая парафраза сцены — отнюдь не единственное, что связывает балладу о русском князе с рыцарской поэмой позднего, итальянского средневековья.

К Тассо у Катенина было почти личное отношение. Десятью годами позже в «Размышлениях и разборах» он посвятит несколько страниц самому поэту и его творению; он будет упрекать Тассо в уступках господствующему вкусу, в манерности и несообразностях, в пренебрежении «историей и преданиями», «отличительными свойствами времени и места», словно своего современника; он будет негодовать — и вместе восхищаться. «...Невольные слезы льются при чтении, и недоумевает решить, в чем больше достоинства: быть чуждым погрешностей или так погрешать?».

Лучшим из эпизодов «Освобожденного Иерусалима» Катенин считал начало песни восьмой — «смерть Свеннона и его датчан, шедших на помощь Готфреду, окруженных ночью несчетным множеством аравлян степных и мужественно павших на грудях тел неприятельских в честном бою»⁹. На подобную же тему был написан и «Мстислав Мстиславич».

Но и этого мало.

Через два с лишним года после создания своей баллады Катенин приступит к переводу знаменитых «торкватовых октав», прославленных русской поэзией вплоть до И. И. Козлова и Пушкина¹⁰. Это будет первая в русской поэзии попытка теоретически обосновать русский вариант итальянской октавы, — строфической формы, присущей эпосу нового времени. Катенин понимал трудность задачи, происходящую от различия русского и итальянского языка и стихосложения. «Никакой размер, — замечал он, — не стоит того, чтобы ему жертвовать в поэзии смыслом». «Но все сии неудобства исчез-

нут, если мы захотим употребить октаву, похожую на итальянскую в том, что составляет ее сущность, и вкуче приуроченную к правилам нашего стихосложения».

Такой «похожей на итальянскую» октавой Катенин считал строфу, состоящую из восьми пятистопных ямбов с сочетанием рифм: первая и третья — женские, вторая и четвертая — мужские, пятая и шестая — женские, заключительные — седьмая и восьмая — снова мужские. Он освобождал поэтов от тройного повторения рифмы в каждой строфе, ссылаясь на бедность русского языка рифмами (позднее Пушкин будет негодовать на подобную дискриминацию и опровергнет ее в «Домике в Коломне») ¹¹. Такой строфой он и перевел для примера несколько знаменитых октав «Освобожденного Иерусалима»; едва ли не самым удачным из этих переводов был перевод 69 октавы 12-й песни, где описана смерть Клоринды:

Лицо ее смерть бледностью покрыла,
Померкнула в нем белизна лилей;
Взор гаснувший на небо устремила,
И с жалостью взирает небо к ней.
И рыцарю на вечную разлуку
Красавица хладящую руку,
Безмолвствуя, в знак мира подала,
И тихо в смерть, как в сладкий сон, прешла ².

Если мы внимательно присмотримся к тексту «Мстислава Мстиславича», то найдем в нем подобную строфическую организацию. Фрагмент не выделен в отдельную строфу, это «строфоид», занимающий две трети более обширного отрывка:

И вышло так: усердной часть дружины
У берега с ладьею ждет князей;
Они в живых, и убыло кручины.
Но Даниил прикрикнул на детей:
«Вы, отроки! сюда бегите спешно.
Вам вечный стыд, мне горе неутешно,
Коль наш отец от тяжких ран умрет;
Моя — ничто: и после заживет.

Это была первая проба русского варианта итальянской октавы, и появилась она в стихотворении из героической и трагической эпохи древней Руси, в лиро-эпическом повествовании о русском «рыцарском» средневековье. Пришла же она из классических образцов рыцарского эпоса Запада.

Она была вызвана к жизни тем же законом культур-

ных аналогий, который подсказывал Катенину и все остальные черты сходства рыцарских эпох у разных народов и который был присущ раннеромантическому сознанию, его историзму и его психологизму.

Впервые: Теория и история литературы. Киев, 1985. Для наст. изд. переработано.

- ¹ Пушкин. Т. II. С. 220—221.
- ² Катенин П. А. Размышления и разборы. М., 1981. С. 232. Письмо Катенина Н. И. Бахтину от 9 марта 1823 г.
- ³ Декабристы. Эстетика и критика. М., 1991. С. 230.
- ⁴ Катенин П. А. Избранные произведения/Вступ. статья, подг. текста и прим. Г. В. Ермаковой-Битнер//М.; Л., 1965. С. 107 и след. Все дальнейшие цитаты из баллады — по этому изданию.
- ⁵ Гуковский Г. А. Пушкин и русские романтики. М., 1965. С. 248.
- ⁶ См.: Кукулевич А. М. Русская идиллия Н. И. Гнедича «Рыбаки»//Ученые записки ЛГУ, 1939. 46. Вып. 3. С. 284—320.
- ⁷ Декабристы. Эстетика и критика. С. 229, 63.
- ⁸ Освобожденный Иерусалим, поэма Торквата Тасса. Перевел с итальянского подлинника А. Ш.<ишков>. Часть первая. СПб., 1818. С. 62.
- ⁹ Катенин П. А. Размышления и разборы. С. 113—115.
- ¹⁰ См. значительный материал о восприятии Тассо в России: Горюхова Р. М.: 1) Торквато Тассо в России XVIII века. Материалы к истории восприятия//Россия и Запад. Л., 1973. С. 105—163; 2) Тассо в России конца XVIII века: Материалы к истории восприятия//Русская культура XVIII века и западноевропейские литературы. Л., 1980. С. 127—161; 3) Образ Тассо в русской романтической литературе//От романтизма к реализму. Л., 1978. С. 117—188.
- ¹¹ О роли Катенина в становлении русской октавы см.: Измайлов Н. В. Из истории русской октавы//Поэтика и стилистика русской литературы. Л., 1971. С. 102—110; Эткинд Е. Русские поэты-переводчики от Тредиаковского до Пушкина. Л., 1973.
- ¹² Катенин П. А. Размышления и разборы. С. 189—191.

Дельвиг и искусство

Из писателей пушкинского окружения Дельвиг, пожалуй, был более всех связан с миром скульптуры и живописи. Уже после его смерти Пушкин вспоминал об этом:

...в толпе молчаливых кумиров
Грустен гуляю: со мной доброго Дельвига нет,
В темной могиле почил художников друг и советник...

Пушкин, бродивший с Дельвигом по художественным выставкам, писал не понаслышке: он прекрасно

знал пристрастия и связи своего ближайшего друга. Но мы знаем о них мало. Нам известны стихи Дельвига на сюжеты из области пластического искусства, в частности, идиллия «Изобретение ваяния», и несколько имен художников и художественных критиков, с которыми он был знаком. Далее начинается темная область предположений: даже адресат приведенных нами стихов Пушкина не установлен окончательно.

Между тем отрочество и Пушкина, и Дельвига проходило среди портиков и колоннад царскосельского сада, где возвышались величественные аллегорические монументы и обломки античных статуй, привезенные графом Орловым. Создания Камерона и Кваренги и подлинные останки греческой и римской древности составляли их повседневный быт, тот «условный мир античной красоты, полный откликов из области античной истории, мифологии и искусства, который встречает нас в лицейских стихах Дельвига и Пушкина»¹. Этот мир преобразуется, растворяется в поэтической ткани, но постоянно — то прямо, то косвенно — выдает свое присутствие.

Мы попытаемся если не проникнуть в него, то хотя бы немного приподнять скрывающую его завесу.

1. Надписи к статуям

Среди стихов Дельвига, написанных уже по окончании Лицея, есть две маленькие стихотворные «надписи», обычно не привлекающие к себе особого внимания. Одна из них называется «Надпись на статую флорентинского Меркурия».

Перст указывает на даль, на главе развился крылья,
Дышит свободой грудь, с легкостью дивною он,
В землю удара крылатой ногой, кидается в воздух...
Миг — и умчится! Таков полный восторга певец.

Вторая озаглавлена «Купидону».

Сидя на льве, Купидон будил радость могущею лирой,
И африканский лев тихо под ним выступал.
Их ваятель узрел, ударил о камень — и камень
Гения сильной рукой в образе их задышал.

Эти два стихотворения были впервые напечатаны вместе в 1820 году, в первом номере вновь организованного

журнала «Невский зритель», одним из издателей которого был лицейский товарищ Дельвига Кюхельбекер. Общий заголовок над стихами гласил: «Надписи к статуям». Затем судьбы их разошлись: первую Дельвиг включил в свой единственный стихотворный сборник; вторую же перепечатывать не стал, и о ней вспомнили только последующие его издатели. Впрочем, забегая вперед, скажем, что о них, вероятно, помнил и Пушкин, когда через шесть лет после смерти Дельвига писал — явно по его образцам — две свои знаменитые надписи: «На статую играющего в свайку» и «На статую играющего в бабки»²; почти одновременно он создал и то стихотворение о Дельвиге, с которого мы начали настоящий очерк. Уже одно это должно побудить нас присмотреться к четверостишиям Дельвига внимательнее: но и вне зависимости от поздних пушкинских стихов они имеют свою историю, весьма небезынттересную, и столь же любопытную предысторию.

Предыстория их уходит в эллинистическую древность, ко времени греческой «антологии», которую так любили русские поэты начала двадцатых годов девятнадцатого века.

Д. В. Дашков, знакомец Дельвига и участник его «Северных цветов», чьи переводы греческих антологических эпиграмм принадлежат к числу лучших на русском языке, писал в примечаниях к ним: «Прекрасную часть греческой анфологии <...> составляют надписи к разным произведениям изящных искусств; и сии отрывки столь выразительны, что в них часто поэт, по видимому, состязается с художником. Но состязания нет: первый следует за вторым, остроумно описывая его творение или изъясняя то чувство, которое в зрителе хотел возбудить художник»³.

Дашков ссыался при этом на Гердера — и был точен: его примечание было близким переводом маленького отрывка из рассуждения о греческой эпиграмме, которым знаменитый немецкий философ, филолог и эстетик сопровождал свое издание: «Цветы, выбранные из греческой анфологии». Эта книга включала переводы, сделанные самим Гердером с подлинника; для русских литераторов она была основным источником знакомства с греческой эпиграммой, и даже Дашков, читавший «Антологию» в оригинале, постоянно справлялся с Гердером и, печатая свою подборку, дал ей гердеровское название «Цветы, выбранные из греческой анфологии».

Все это, однако, произошло позже. В 1819—1820 годах Дашков еще ничего не публикует; он упорно изучает в Петербурге и Константинополе греческий язык, читает ученые комментарии к Палатинской антологии и консультируется по вопросам античной просодии с Николаем Ивановичем Гнедичем, переводчиком «Илиады». В 1820 году он участвует в издании книги «О греческой антологии», где впервые появились блестящие вариации Батюшкова из Павла Силенциария и других.

Дельвиг в кругу всех этих интересов. Античностью он увлечен еще в Лицее. В новом литературном окружении — в Вольном обществе любителей словесности, наук и художеств, в «Ученой республике» — Вольном обществе любителей российской словесности увлечение крепнет. В 1820 году он пишет античным элегическим дистихом посвящение: «Ф. Н. Глинке, посылая ему греческую антологию»:

Вот певцу Антология, легких Харит украшень,
Греческих свежих цветов вечно пленяющий пух!
Рви их, любимец богов, и сплетай из них русским камням
Неувядаемые в Хроновом царстве венки.

Мы не знаем, какое именно издание посылал Дельвиг старшему «певцу», — но вряд ли ошибемся, если предположим, что это были именно гердеровские «Цветы...». Сходство заглавия и основного образа, правда, мало о чем говорит: «anthos» по-гречески именно «цветок», а «anthologia» — собрание цветов, и Гердер обыгрывал прямые значения греческих слов, — но уже известные нам примечания к его сборнику начинались словами: «Можно почти что сказать, что греческие поэтические цветы имели судьбу природных: они цвели, были собраны и свиты в венок...». Стихи Дельвига как будто намекали на эти начальные строки гердеровского этюда.

Глинка не знал по-гречески, и Дельвиг предлагал ему немецкую «Антологию» для его собственных поэтических замыслов.

Все это отступление не излишне: с именем Глинки нам придется еще встретиться на этих страницах, и именно в связи со стихами об искусстве. Но заходил ли у него с Дельвигом в 1819—1820-х годах разговор о таких стихах — об этом не сохранилось решительно никаких сведений.

Что же касается самого Дельвига, то его «Надписи», только что прочитанные нами, являются красноречивым

свидетельством его внимания как раз к тем антологическим стихам, о которых специально писал Гердер, а вслед за ним и Дашков.

Эти стихи — «надписи к скульптурам» — имели свои законы и свои особенности.

Еще эпическая поэзия Греции знала «экфрасисы» — описание картин природы и предметов искусства, самодостаточные, объективно-отрешенные. В IV веке до нашей эры эпоха эллинизма принесла с собой новое, индивидуальное сознание. В греческой эпиграмме на картину или статую описание — необходимый элемент, а высшая похвала художнику — утверждение жизненной достоверности его творения. До нас дошло несколько эпиграмм на «Телку» Мирона, и все они построены на одном мотиве: скульптура неотличима от живой коровы; она сейчас замычит; обманутый сходством пастух гонит ее в стадо; она привлекает к себе живых быков. Одна из этих эпиграмм вошла и в Гердерово собрание. Однако чем дальше, тем больше поэта интересует теперь внутренний, психологический смысл изображенного, — в сжатой, лаконической форме эпиграммы разворачиваются картины драматических столкновений; в гармоническую статику вторгается динамическое начало. Впрочем, нечто подобное происходило и в самом искусстве⁴.

Таковы в сборнике Гердера эпиграммы на картину Тимомеха, изображающую Медею.

Когда Дельвиг задумал свои «надписи», в его художественном сознании были одновременно и реальные скульптуры, и художественные модели античных эпиграмм.

В рабочей тетради 1819—1820 годов он записал первую редакцию эпиграммы «К летящему Меркурию». Это была чувственная конкретность, непосредственное зрительное представление:

Путь укажет перстом, и крылья к полету развиты,
Дышит свободною грудь, с легкостью дивною бог
В землю удара крылатой ногой, кидается в воздух.
Миг — и умчится! таков полный восторга певец⁵.

По-видимому, он сразу же почувствовал несовершенство первой строки. В ней была нарушена последовательность описания — от части к целому. Образ летящего бога должен был возникнуть постепенно из частей внешнего облика, — а уже первая фраза предполагала ясное представление о целом: «указует» он, бог Меркурий.

Поэт начинает править:

Перст указывает стезю, и крылья к полету развиты...

Здесь в запись чернилами вторгается карандаш.

Было бы соблазнительно предположить, что карандашные исправления принадлежали Пушкину. Пушкин читал эту тетрадь и делал поправки — как раз карандашом. Конечно же, он читал и надпись к Меркурию.

Будем, однако, осторожны. Правка в стихотворении скорее всего, самого Дельвига. Говорим: «скорее всего», потому что не можем с уверенностью опираться на показания почерка: Дельвиг обвел карандашные поправки чернилами.

Новая редакция строки читалась:

В даль указывает перстом, на главе развилися крылья...

Чернила по карандашу:

Даль указывает перстом...

Это было возвращение к неточности первой редакции, — но зато исправлялась другая неточность, быть может, более важная. Нам еще предстоит оценить по достоинству эту замену. Дело в том, что летящий Меркурий не «указывал» ни пути, ни стези. Вскинутая вверх рука вестника богов указывала в бездонное небо — в нем не было «пути», но была «даль».

Перст указывает на даль, на главе развилися крылья...

Это последний вариант черновой рукописи, он сохранится и в последней редакции текста.

Дышит свободой грудь, с легкостью дивною он...

Также окончательный вариант.

Третью строку Дельвиг оставил без изменений.

В четвертой вновь правка карандашом, обведенная чернилами:

Миг — и умчися — таков быстрый в восторге певец.

В последней редакции Дельвиг вернется к ранее отброшенной строчке.

Новая редакция была набело переписана карандашом уже в другой тетради⁶.

Дельвиг работал над своими стихами — но немногие из его черновиков имеют такое число вариантов. Здесь шла тщательная шлифовка слов и строк — так, вероят-

но, делали греческие поэты, достигавшие в эпитафиях «стиля безукоризненной точности. Он искал внешне статического описания, которое заключало бы в себе идею стремительного движения. Идею застывшего мгновения, образ крылатого юноши, остановленного в момент взлета.

Это был не «летающий Меркурий», как значилось в первой редакции, а Меркурий взлетающий.

И это была не античная статуя, а «флорентийская»

2. Рисунок Пушкина

В 1912 году Н. О. Лернер опубликовал в журнале «Нива» неизвестные до того рисунки Пушкина. Это был лист из пушкинской тетради, так называемой «второй масонской», ныне хранящейся в Пушкинском доме, с черновиком 29 строфы третьей главы «Евгения Онегина»⁷.

Три женских профиля изображали Е. К. Воронцову. Рядом — круглое асимметричное лицо неврастеника, вздернутый курносый нос... Павел I. Левее, ближе к краю страницы — уверенный набросок юного бога со взметнувшейся вверх рукой.

«Перст указывает на даль, на главе развились крылья »

Лернер не дал к рисункам никаких пояснений, — но через пятнадцать лет вернулся к своей старой публикации в газетной статье «Из живописной автобиографии Пушкина (К неизданному рисунку поэта)». Он перечислял сюжеты: «...женские ножки, профили и фигура летящего Меркурия с жезлом в руке и с крыльями на ногах, покровителя воспетых в «Онегине» «детей расчета и отваги», деятелей одесской торговли. Вообще, все эти рисунки представляют собой выражение и как бы итог одесских переживаний поэта»⁸.

Лернера интересовали, однако, не эти наброски, а портреты Павла и особенно Воронцовой. Меркурий был для него наброском более или менее случайным.

О нем вспомнил мельком превосходный знаток пушкинской графики А. М. Эфрос в своей знаменитой книге о рисунках Пушкина: «Летающий Меркурий, слева, у самого края страницы, воспроизводит очерк известной статуи Меркурия, работы Кановы; отдельно ноги статуи воспроизведены и у правого края страницы. Этот

образ бога-вестника явственно связан с письмом к правителю канцелярии наместника А. И. Казначееву, в связи с вопросом об отставке Пушкина. <...>

Датируются рисунки, соответственно черновику письма, приблизительно 22—24 мая 1824 года, в Одессе»⁹.

Эфрос ошибся в определении оригинала. В «Летописи жизни и творчества А. С. Пушкина» М. А. Цявловского мы находим необходимое уточнение:

«1824. Май 25...31. Пушкин рисует портрет Павла I, Воронцовой (три) и «Взлетающего Меркурия» по статуе Джованни да Болонья»¹⁰.

Эта лаконичная справка абсолютно верна, — и до настоящего времени ею ограничивается все, что мы достоверно знаем об интересующем нас пушкинском рисунке.

Между тем совпадение его сюжета с сюжетом дельвиговской надписи «к флорентинскому Меркурию» вряд ли было простой случайностью. Они восходили к единому источнику.

Этим источником было самое известное из произведений талантливого фламандско-итальянского скульптора Джамболонья, Джованни да Болонья (1524—1608), называемого иногда на французский лад Жан де Булонь, ибо, он был уроженцем Дуэ во Франции. Он учился в Риме, как предполагают, у самого Микельанджело, и был одним из наиболее даровитых его последователей. В 1564 году он создал эту статую, известную в нескольких авторских вариантах; по месту нахождения она и обозначалась как «флорентийский Меркурий». В России знали ее по многочисленным копиям: она была очень популярна. Бронзовый Меркурий стоял в Павловском парке; в Ораниенбауме — у бывшего дворца Петра III. Очень вероятно, что Пушкин видел ее и в Одессе, может быть, даже у Воронцовых: его рисунок говорит о свежих зрительных впечатлениях.

Почему он появился на полях черновика «Онегина»?

Объяснять смысл рисунков из содержания рукописи, на полях которой они сделаны, — занятие привлекательное, но и опасное. Кто знает, какими путями движутся ассоциации гения, да и есть ли они там, где мы хотим их видеть? Быть может, пытаясь схватить неуловимое, мы неосторожно вторгаемся в темные области подсознательного, откуда всплывают зрительные образы, машинально брошенные на бумагу, в то время, когда мысль поэта напряженно работает над словесным воплощением вовсе иных образов и идей? Рисунки у Пуш-

жина, как было пронизательно замечено, означают остановки, паузы в творческой работе, они часто не связаны с ней непосредственно:

Перо, забывшись, не рисует
Близ неоконченных стихов
Ни женских ножек, ни голов...¹¹

Мы можем лишь предполагать, что рисунок со скульптуры Джованни да Болонья был как-то связан с прочитанными четыре года назад стихами Дельвига, где облик взлетающего бога символизировал вдохновенно-го поэта.

Это были как раз те темы, которые занимали и общественную, и художественную мысль Пушкина в начале 1824 года. И они не имели никакого отношения к одесским негоциантам.

Строфы «из Онегина» с рисунками поместились вслед за черновиком пушкинского письма к А. И. Казначееву, где было сказано:

«...Ради Бога не думайте, чтоб я смотрел на стихотворство как на отдохновение чувствительного человека с смешным тщеславием [поэта] — оно просто мое ремесло, отрасль промышленности, которая одна доставляет мне пропитание и независимость...»¹².

В конце сентября будет написан «Разговор книгопродавца с поэтом»:

Наш век — торгаш; в сей век железный
Без денег и свободы нет.
Что слава? — Яркая заплата
На ветхом рубище певца.
Нам нужно злата, злата, злата...

Черновые наброски этого стихотворения находятся на обороте интересующего нас листа:

Стихи <пропуск> питомца граций
Мы вмиг рублями заменим
И в пук тяжелых ассигнаций
Его листочки превратим¹³.

Можно было сетовать на железный век, но нельзя было не видеть, что Меркурий — бог предприимчивости и торговли — обеспечивает поэту свободу по крайней мере от унижительного покровительства меценатов.

Не продается вдохновенье,
Но можно рукопись продать...

Меркурий приобретал облик Аполлона. Дельвиг ког-

да-то увидел в статуе прообраз поэта. Пушкин как бы заново возвращался к этой мысли, видоизменяя ее.

Вспоминал ли он о стихах Дельвига? Мы никогда этого не узнаем. Но мы можем, по крайней мере, попытаться осмыслить «странное сближение», сквозной образный мотив, связавший стихи и рисунок — воспоминание о статуе Джованни да Болонья.

3. Эрот с лирой

Вторая надпись Дельвига прямо ставила рядом поэта и художника.

Тема ее была одной из излюбленных в эллинистической Греции и Риме. Изображениями Эрота, укротившего льва, украшались сосуды и резные камни. В «Антологии» Гердера Дельвиг мог читать эпиграмму «На изображение Амура» — как и все другие, не подписанную, но автор которой известен: это Марк Аргентарий, ритор, живший в I веке до нашей эры и связанный с кружком Сенеки Старшего. «Взгляните на могущественного бога, неизбежного Амура, здесь, на этой печати; он держит в узде разъяренного льва; другой же рукой размахивает факелом, служащим ему вместо бича. Вокруг прелестного зрелища смеются грации; я же ужасаюсь богучеловекоубийце: если ты так обуздываешь льва, как может устоять человеческое сердце?»¹⁴

Из всех вариаций этого сюжета Дельвиг выбрал один, и притом наиболее редкий.

Он оставил без внимания идею всепобеждающей и грозящей Любви, Эроса, смиряющего даже диких зверей. Его Эрот имеет только один атрибут, и притом, не слишком ему свойственный — лиру. Правда, в «Пире» Платона устами Агафона Эрот объявляется поэтом. «...Каждый, кого коснется Эрот, становится поэтом, хотя бы «дотоле он и был чужд Музам». А это может нам служить доказательством, что Эрот хороший поэт, сведущий вообще во всех видах мусических творений»¹⁵. Это рассуждение потом было популярно у русских неоплатоников; Блок взял его эпиграфом к своим юношеским стихотворениям.

Надпись Дельвига — не апология любви, как у Марка Аргентария, не мифотворчество, как у Платона. Аллегорическая картина для него, — данность. Все элементы в ней значимы — любовь и поэзия укрощают афри-

канского льва, — но не здесь раскрывается смысл, его эпиграммы. Подобно десяткам авторов Палатинской антологии, он создает апофеоз художника-гения, воплотившего эту группу в камне.

В первой редакции надпись называлась: «К Купидону с лирою, сидящему на льве»:

Что не творит Купидон и могущая лира, он грянет
И африканский лев тихо ступает под ним.
Их ваятель узрел, ударил о камень, и камень
Гения сильной рукой в образе их оживлен.

Труднее всего давалась третья строка — с описанием акта творчества:

Вот уж ваятель взглянул, взял резец свой и молот...
Их ваятель узрел, резцом грянул о камень — и камень...

Потом он вновь возвращается к первоначальной редакции:

Их ваятель узрел, ударил о камень — и камень..

На этом он и остановился, изменив в последней строке одно слово:

Гения сильной рукой в образе их задышал.

Кому он адресовал свою надпись?

Мы знаем изображение, в точности совпадающее с описанием Дельвига. Но это не скульптура. Это знаменитая камея II века до н. э., подписанная именем Протарха, белая на коричневом поле, изображающая Эрота, сидящего на льве и играющего на кифаре.

Мог ли «камень» в стихах Дельвига означать «резной камень»? Уверенности в этом нет, — хотя со времен Винкельмана интерес к античной глиптике все повышался, и на камни и геммы смотрели как на образец высокого искусства. Но Дельвиг мог принять камею и за круглую скульптуру, если он видел ее в контурном изображении на гравюре или эстампе, — а может быть, он и ее не видел, а в поле его зрения попала вариация ее сюжета в настенном барельефе или на предмете прикладного искусства.

Будем надеяться, что время разрешит эту загадку.

4. Сонет Дельвига и Мадонна Рафаэля

Тема «художник и поэт» продолжала занимать творческое воображение Дельвига.

Она возникала постоянно, но по-разному, иногда скрыто, и лишь черновики рабочих тетрадей позволяют проследить, как она преломлялась в его стихах.

В 1822 году он пишет свой сонет «Вдохновение» — один из лучших сонетов пушкинской поры, посвященный поэту и поэзии:

Не часто к нам слетает вдохновенье,
И краткий миг в душе оно горит;
Но этот миг любимец муз ценит,
Как мученик с землею разлученье

В друзьях обман, в любви разуверенье
И яд во всем, чем сердце дорожит,
Забыты им восторженный пиит .
Уж прочитал свое предназначенье.

И презренный, гонимый от людей,
Блуждающий один под небесами,
Он говорит с грядущими веками;

Он ставит честь превыше всех честей,
Он клевете мстит славою своей
И делится бессмертием с богами,

Черновик этого сонета мы находим в рабочей тетради Дельвига. На том же листе, несколько выше, находится неоконченный набросок, записанный теми же чернилами. Нет сомнения, что в сознании поэта был какой-то замысел, который начал было осуществляться в наброске, а затем отлился в законченную форму в сонете «Вдохновение». Набросок читался так:

Когда крылам воображенья
Ты вдохновенный миг отдашь,
Презри земные обольщенья,
Схвати, художник, карандаш

Богами на сии мгновенья.
Весь озаряется дух наш.
Ты вскрикнешь: в тайне я творенья
Постигнул помысл, боги, ваш.

Дельвиг собирался писать сонет о художнике. То, что это был именно сонет, нет никакого сомнения: написаны два катрена с одинаковой парой рифм. Он написал сонет о поэте, но сохранил и основную, и побочные темы: исчезающий миг вдохновения, божественного озарения художника, во время которого он познает в вещах творческую мысль Божества. Эта идея была очень характерной для романтической эстетики.

Она ясно ощущается в первоначальных вариантах «Вдохновения».

Не часто к нам слетает вдохновенье,
На миг один небесное гостит...¹⁶

Здесь мы остановимся. Только, что прочитанные нами стихи как будто не принадлежат Дельвигу: они напоминают нам нечто неуловимо знакомое, словно читанное прежде и у другого поэта:

Я Музу юную, бывало,
Встречал в подлунной стороне,
И Вдохновение летало
С небес, незваное, ко мне...

Или, быть может, это:

Ах, не с нами обитает
Гений чистой красоты,
Лишь порой нас навещает
Он с небесной высоты;
Он поспешен, как мечтанье,
Как воздушный утра сон...

Или еще вот это:

Кто ты, призрак, гость прекрасный?
К нам откуда прилетал?
Безответно и безгласно,
Для чего от нас пропал?
Где ты? Где твое селенье?
Что с тобой? Куда исчез?
И зачем твое явленье
В поднебесную с небес?

Или даже:

Ты улетел, небесный посетитель,
Ты погостил недолго на земли...

Все это стихи Жуковского конца десятих — начала 1820-х годов. Ни одно из них не является для Дельвига прямым источником, — а первое, процитированное нами, написано позже «Вдохновения». Но первоначальные строчки дельвиговского сонета — словно экстракт заключенных в них поэтических мыслей и образов. Сонет вырастает из этой атмосферы, — и перерастает ее: в окончательной своей редакции он не только не совпадает с представлениями Жуковского о роли и назначении поэта, но и во многом противоречит им. Поэт, гонимый

«толпой» и в гордом одиночестве хранящий верность своей священной миссии — это не поэт Жуковского: это герой «Поэтов» Кюхельбекера и пушкинских стихов, вплоть до «Памятника».

Но все это — особая тема, сейчас же нас интересует внутренняя связь первых строк «Вдохновения» с целой группой стихов Жуковского начала двадцатых годов. Установить же эту связь важно потому, что почти все эти стихи питаются художественными впечатлениями, и в первую очередь впечатлениями от «Сикстинской мадонны» Рафаэля.

В июне 1821 года, путешествуя по Германии, Жуковский впервые увидел в Дрездене «Сикстинскую мадонну».

Эту картину сопровождала романтическая легенда, с которой Жуковский был, несомненно, знаком. Когда, восемь месяцев ранее, в Дрездене побывал Кюхельбекер, он смотрел на Рафаэлев шедевр сквозь призму этой легенды, на которую потом сделал ссылку в печатном издании своих путевых писем¹⁷.

Ее рассказал безвременно умерший Вильгельм Генрих Вакенродер, провозвестник немецкой романтической эстетики, в своем знаменитом «Видении Рафаэля», вошедшем в книгу «Сердечные излияния отшельника — любителя искусств». Эта книга потом стала популярной в России: ее перевели в 1826 году молодые московские «любомудры», — и «легенда о Рафаэле» отразилась в стихах Пушкина и Лермонтова. Когда Жуковский приехал в Дрезден, Вакенродера уже двадцать три года не было на свете, — но в Дрездене жил его ближайший друг и издатель (а отчасти и соавтор) его книги Людвиг Тик; Жуковский познакомился с ним и бывал у него. Вероятно, общение с Тиком во многом определило тот угол зрения, под которым Жуковский воспринял Рафаэлеву Мадонну: он описал свои впечатления в письме императрице Александре Федоровне от 29 июня 1821 года. Часть этого письма с описанием картины была напечатана в 1823 году в «Полярной звезде» как статья «Рафаэлева Мадонна. (Из письма о Дрезденской галерее)»; она получила широкую известность и ее воздействия не избежал, вероятно, ни один русский эстетик романтической ориентации, писавший о Рафаэле.

Жуковский передавал ту же легенду, что и Вакенродер, но несколько иначе и с иными выводами.

Вакенродер рассказывал, что великий художник «прилепился к одному тайному образу», который по временам навещал его душу. Это были подлинные слова Рафаэля из письма к Бальдасару Кастильоне 1514 года, — но в переводе и толковании Вакенродера они утратили свой исконный смысл и превратились в признание художника, проникнутого религиозной идеей¹⁸. Тайный образ был образом Мадонны (эта мысль потом стала центральной в стихотворении Пушкина «Жил на свете рыцарь бедный...»), который Рафаэлю никак не удавалось перенести на полотно. Однажды ночью, когда он во сне молился пресвятой Деве, рассказывал Вакенродер, его посетило видение: «висевший на стене, еще не доконченный образ Мадонны блистал кротким сиянием: и казался совершенным и будто живым образом <...> Чудеснее всего, что Рафаэль нашел в нем именно то, чего искал всю жизнь и о чем имел темное и смутное предчувствие. Он не мог припомнить, как заснул опять; но, вставши утром, будто вновь переродился: видение навеки врезалось в его душу и чувства, и вот почему удалось ему живописать мать Божию в том образе, в каком он носил ее в душе своей, и с тех пор всегда с благоговейным трепетом он смотрел на изображение своей Мадонны». «Не поймут ли наконец, — заканчивал свой рассказ Вакенродер, — что все лжемудрые толкования о восторге художника есть одно согрешение? — и не убедятся ли, что ему нет другой вины, кроме непосредственного присутствия Божия?»¹⁹.

В статье Жуковского словно слышатся дальние отзвуки этого рассказа:

«Сказывают, что Рафаэль, натянув полотно свое для этой картины, долго не знал, что на нем будет: вдохновение не приходило. Однажды он заснул с мыслию о Мадонне, и верно, какой-нибудь ангел разбудил его. Он вскочил: она здесь, закричал он, указав на полотно, и начертил первый рисунок. <...> Здесь душа живописца без всяких хитростей искусства, но с удивительною простотою и легкостью передала холстине то чудо, которое во внутренности ее совершилось»²⁰.

Но Жуковский дает легенде как раз то толкование, против которого так решительно возражал Вакенродер: он говорит именно о «вдохновении», а не о непосредственной помощи свыше; последнее же Вакенродер пони-

мал совершенно буквально и во имя этой идеи создавал свою легенду. Даже «тайный образ» — центральный мотив всего рассказа, исчез в пересказе Жуковского. Конечно, вдохновение художника и для Жуковского имеет «божественное», «небесное» происхождение, — но мы нигде не встретим у него программных требований религиозного искусства.

Во время своего путешествия он познакомился с живописцем Каспаром Давидом Фридрихом, в котором увидел осуществление своих эстетических идеалов. «Он пишет свои картины не для глаз знатока в живописи, а для души, знакомой так же, как и он, с его образцом, с природою <...> Он ждет минуты вдохновения, и это вдохновение (как он мне рассказывал) часто приходит к нему во сне. Иногда, говорит он, думаю, и ничто не приходит в голову, но случается заснуть, и вдруг как будто кто-то разбудит: вскочу, отворю глаза, и что душе надобно стоит перед глазами, как привидение — тогда скорей за карандаш и рисуй: все главное сделано!»²¹.

Он рассказывал о Фридрихе теми же словами, что и о Рафаэле, что, вероятно, Вакенродер, будь он жив, счел бы кощунством. Но русские эстетики вообще плохо воспринимали мистические идеи. Кюхельбекер, читавший Вакенродера и посещавший Тика, выразил ту же мысль, что и Жуковский: «то же самое вдохновение, которое исполнило Рафаэля, ниспускалось в душу и других художников, хотя было и слабее...»²².

И для Кюхельбекера, и для Жуковского тайные механизмы творчества одни и те же у всех подлинных художников, — но Фридриха Жуковский выбрал не случайно: его картины полны романтической символики потустороннего, «Sehnsucht» романтических поэтов: недаром же Тик так сблизился с ним, Гартманом и Рунге, когда остался в Дрездене в 1801 году, испытал горечь утраты родителей и друга своего Новалиса.

«Гений чистой красоты» посещал его, как посещал Рафаэля, на миг отбрасывая покрывало, скрывающее тайну:

Чтоб о небе сердце знало
В темной области земной...

Для Жуковского здесь была и философия, и мироощущение, и эстетика, и психология творчества.

Он включил в свою статью о дрезденской Мадонне цитату из стихотворения «Лалла-Рук» — о «гении чистой

красоты», — звучавшую теперь как эстетический манифест.

Жуковский вернулся в Петербург 6 февраля 1822 года. За полгода до него — в августе 1821 года — возвратился Кюхельбекер. Они приехали полные художественных впечатлений; на заседаниях Вольного общества любителей словесности, наук и художеств Кюхельбекер уже в августе читает отрывки из своих писем (правда, «французских», а не «немецких»); зато В. И. Туманский, вместе с которым он совершил обратный путь в Россию, прочел не дошедшую до нас «надпись к Рафаэлевой Мадонне»²³.

Трудно сомневаться, что Дельвиг оказался полностью в курсе заграничных впечатлений одного из ближайших своих друзей; нужно думать, что Кюхельбекер знакомил его и со своими дрезденскими письмами, которые ценил особенно высоко. Мы в праве предположить поэтому, что «легенда о Рафаэле» заняла свое место в его эстетическом сознании еще накануне возвращения Жуковского.

В феврале же 1822 года он мог уже прочесть и письмо Жуковского о «Дрезденской Мадонне», и вести разговоры с учителем-поэтом о живописи, литературе и сокровищах немецких картинных галерей, — и даже узнать от него о Каспаре Давиде Фридрихе и его понимании вдохновения. Ибо Жуковский вернулся из путешествия художником, как он сообщал позднее А. П. Зонтаг, и привез с собою около восьмидесяти пейзажных зарисовок, в которых исследователи находят следы воздействия графической манеры Фридриха²⁴.

Все это было своего рода комментарием к серии стихов Жуковского, отзвуки которых слышатся в его «Вдохновении».

Карандаш художника и лира поэта еще раз обнаруживали свое глубинное эстетическое родство.

5. «Журнал изящных искусств»

«...Возьми вышедшие книжки «Журнала изящных искусств», издаваемого *Григоровичем*; рассмотри план и содержание издания. На первый год издатель получил, через *А. Н. Оленина*, на обеспечение издержек по изданию, от казны 8.000 рублей. Когда этот журнал будет приносить выгоды, то издатель и на будущий год станет

продолжать его. Он приглашал меня и *Плисова* к участию с тем, чтобы по истечении года делить, по количеству присылаемых к нему пьес, все выгоды; а убытку мы, посторонние, непричастны. Он рад, верно, будет, если и ты что-нибудь пришлешь соответственное его журналу. Я с ним тогда переговорю, когда ты решишься»²⁵.

Петр Александрович Плетнев пишет в Москву Кюхельбекеру 8 сентября 1823 года.

Плетнев в тесной связи с Дельвигом и Кюхельбекером и ближайший сотрудник «Журнала изящных искусств» упомянутого Григоровича.

Василий Иванович Григорович — некогда студент философии Киевской духовной академии, ныне чиновник невысокого ранга и страстный любитель искусств. Дочь знаменитого Ф. П. Толстого вспоминала впоследствии, что он был «великий знаток в изящных искусствах и мог с первого взгляда на древнюю картину верно определить, кем она написана. Кроме того, он говорил и писал красноречиво»²⁶. Последнее было верно; первое несколько преувеличено. Григорович не имел художественного образования, и профессиональные художники иной раз упрекали его в дилетантизме. Впрочем, в художественных кругах он был известен с лучшей стороны; он постоянный посетитель дома А. Н. Оленина, президента Академии художеств, и коротко знаком чуть что не со всеми художниками Петербурга. Ему принадлежала идея создания «Общества поощрения художников», которое и открылось в 1821 году, и Григорович сделался его секретарем.

В июле 1822 года он обратился к тогдашнему министру финансов графу Д. А. Гурьеву с проектом нового журнала, целью которого должно быть распространение в публике «классических сочинений о художествах» для образования вкуса любителей и для наставления самих художников. «...Я избрал для себя в сотрудники двух особ, отличных по их познаниям и опытности, — писал он. — Известнейшие художники наши обещали служить мне советами»²⁷.

Эти «две особы», нужно думать, и были Плетнев и университетский профессор М. Г. Плисов.

16 апреля 1823 года вышла в свет первая книжка «Журнала изящных искусств». Вторая книжка появилась 2 июля, третья — 31 августа, четвертая — 9 сентября.

Две последние книжки были выданы подписчикам только в следующем году: 10 января и 14 апреля ²⁸.

Издание шло с трудом. Григоровичу не хватало средств. Он обратился к А. Н. Оленину с просьбой о новом пособии. «...Я не могу, подобно другим издателям, наполнять «Журнал изящных искусств» присылаемыми сочинениями, — писал он, — а должен работать сам и иметь, хотя и не многих, но постоянных помощников, которые должны быть вознаграждены» ²⁹. До получения такого пособия он вынужден был прервать издание журнала, который начал выходить вновь лишь в 1825 году: первая книжка появилась 5 февраля, вторая — 25 мая, третья — только 17 ноября... ³⁰. Третья книжка была последней.

Эти хронологические справки, как мы вскоре убедимся, кое-что проясняют в истории взаимоотношений Дельвига и Григоровича.

«Журнал изящных искусств» печатал статьи по эстетике, истории искусств, театральному делу. Однако, пригласив к сотрудничеству Плетнева, Григорович открыл доступ в свое издание поэзии и литературной критике. Плетнев напечатал здесь свои разборы «Путешественника» Гете, переведенного Жуковским, и большую статью об «Умиравшем Тассе» Батюшкова, а также свое стихотворение «Тасс», написанное под явным влиянием Батюшкова. Вероятно, через его посредничество «вкладчиком» журнала стал и Ф. Н. Глинка; этот поэт, печатавшийся в 1820-е годы почти во всех периодических изданиях и охотно откликавшийся на просьбы альманашиков, помещал у Григоровича стихи и этюды в прозе.

Отдел «словесности» был создан в журнале совершенно сознательно. Еще в 1802 году Карамзин напечатал статью «О случаях и характерах в российской истории, которые могут быть предметом художеств», в форме письма к тогдашнему президенту Академии графу Строганову, — по настоянию Строганова в устав Академии художеств было внесено дополнение, предлагавшее давать воспитанникам темы из отечественной истории. Мысль о возможных литературных и исторических сюжетах для живописных полотен получила поддержку; издатель «Журнала изящных искусств», страстный пропагандист национальных начал в искусстве, намерен был дать ей на страницах своего журнала практическое осуществление.

Он шел и дальше, стремясь установить между поэтами и художниками двустороннюю связь. Поэт и историк могут предложить художникам темы для резца и кисти; художники поэтам — зрительный материал для словесного воплощения. Григорович печатал статьи об отношении словесности и изящных искусств, опираясь на теоретиков «классицизирующего» направления: Зулцера, Винкельмана, Менгса, Лессинга, — и снабжал поэтические тексты своими рекомендациями и справками о картинах на предложенный сюжет. Так, в примечании к плетневскому разбору «Путешественника» он писал: «Художник, который захотел бы воспользоваться сочинением сим для произведения живописи, может быть, встретит некоторые трудности в точном выражении мыслей поэта: но и немногие черты, им позаимствованные, достаточны к тому, чтобы картину его сделать занимательною...» — и вслед за тем напоминал о том, как Н. Пуссен изображал на своих полотнах аркадский мир³¹. В примечании к стихотворению Плетнева «Тасс» он обращал внимание художников на возможный сюжет: свидание Тассо с сестрой Корнелией, — и опять напоминал о картинах, уже созданных, на этот раз Дюсимладшим³². В свою статью «Разбор статуй Ахиллеса и Гектора, произведенных гг. Гольбергом и Крыловым» он включил обширный отрывок из XXII песни «Илиады» — «бой Ахиллеса и Гектора», с примечанием: «Позволением поместить отрывок сей я обязан благосклонному ко мне расположению почтеннейшего Н. И. Гнедича...»³³.

Он производил отбор, — не жесткий, но целенаправленный, помещая исторические элегии, сцены, «картины».. Федор Глинка посылал ему пейзажные описания и стихи, посвященные любителям искусств.

Дельвиг, с его устойчивым интересом к «изящным искусствам», Дельвиг, знакомец Григоровича, Ф. Глинки, Гнедича, друг Плетнева, не мог быть обойден вниманием «Журнала изящных искусств».

Почти не рискуя ошибиться, мы можем предположить, что какая-то связь с ним у Дельвига была уже при самом его возникновении, в 1823 году, — но никаких сведений об этом не сохранилось, а сохранилось лишь письмо Дельвига Григоровичу, датированное 10 октября 1825 года. Оно настолько интересно и важно, что мы приведем его целиком, хотя оно было уже напечатано.

«Почтеннейший Василий Иванович, — писал в нем Дельвиг, — посылаю вам две пьесы Федора Николаевича-

ча. Они выдержали цензурные испытания и оказались безгрешны. Но *друзья* мои — увы! Разве вас он послушает, а мне не удалось оправдать их. Он стоит на своем, уверяет, что они развратны и соблазнительны, да и полно. Нельзя ли прибегнуть к просвещенному покровительству министра. Нынче апелляция от автора, кажется, принимается и иногда бывает не бесплодна, впрочем, в руке ваши предаю поэтический дух мой. Похлопочите лучше о вашей статье, а с Красовским мы как-нибудь да сочиним для вас идиллию. Будьте здоровы и любите Дельвига»³⁴.

Н. О. Лернер, впервые опубликовавший это письмо, полагал, что оно относится к «Северным цветам», которые собирал Дельвиг на 1826 год. В самом деле, в этом издании появилась статья Григоровича «О состоянии художеств в России» — первый систематический очерк истории русского искусства, написанный им по просьбе Дельвига, — и, конечно, о ней беспокоится Дельвиг в конце письма. «Друзья» — идиллия Дельвига, как явствует из текста, запрещенная цензором. Стихи Глинки — какие-то два стихотворения из пяти, напечатанных в тех же «Северных цветах». И, наконец, дата письма как будто говорит о том же: в октябре 1825 года Дельвиг упорно трудился над составлением альманаха.

Но тогда остается непонятным, почему Дельвиг посылает стихи Глинки Григоровичу, который никакого организационного участия в издании «Северных цветов» не принимал, что значат слова «сочиним для вас идиллию» и, наконец, какую роль во всем этом играет цензор Красовский — этот человек, стяжавший себе печальную славу мракобеса и гонителя литературы, не был цензором «Северных цветов».

Все это перестанет быть загадочным, если мы вспомним хронологические справки, приведенные на предшествующих страницах.

В октябре 1825 года еще готовилась к выходу запоздавшая третья книжка «Журнала изящных искусств»

В ней были опубликованы три стихотворения Глинки — «Вечер на развалинах», «Ночная картина (с балкона)», «К Алине (при посылке красок)». Два из них Дельвиг, видимо, и посылал Григоровичу.

Ее цензуровал Красовский, и поставил свое разрешение 30 сентября, но часть материалов поступала еще дополнительно, как это случалось нередко; в книжке под статьями есть и ноябрьские даты.

Итак, летом и осенью 1825 года Дельвиг готовился стать сотрудником «Журнала изящных искусств», и только случайные обстоятельства — цензурный произвол Красовского — помешали этому. Идиллия «Друзья» предназначалась для журнала Григоровича, и взамен ее Дельвиг собирался написать другую, — но не успел, потому что журнал прекратился.

Существует другая, лишь недавно ставшая известной записка Дельвига Григоровичу, в которой он благодарит «почтеннейшего Василия Ивановича» за «прекрасную статью». Записка не датирована, но относится она, конечно, к ноябрю 1825 года. Дельвиг просит вернуть ему его «несчастную идиллию» и сообщает, что принялся за «изобретение скульптуры»³⁵.

Эта была та самая идиллия «Изобретение ваяния», которая была написана им только, в 1829 году и посвящена В. И. Григоровичу. Итак, он выполнял свое обещание. Правда, Григоровичу не довелось увидеть ее в своем журнале, но и по происхождению своему, и по самому содержанию, и даже в более глубоких своих основах она, как мы увидим, была связана с «Журналом изящных искусств».

6. «Изобретение ваяния»

В «Изобретении ваяния» рассмотренные нами эстетические идеи собрались в единый фокус.

Дельвиг с полным основанием посвятил свою идиллию В. И. Григоровичу. Многие для нее он почерпнул в «Журнале изящных искусств» — в трудах Винкельмана и Зульцера и в компиляциях самого Григоровича. Почти для каждой ее частной темы можно подобрать параллели — а иногда и источники — на страницах журнала.

Мы не найдем здесь только источника для всей идиллии — ее художественной концепции и образной системы. Из отдельных художественных мотивов Дельвиг создавал единое целое.

...Ликидас любил Хариту, и любил несчастливо. Жестокая презрела всеобщего любимца и искусного гончара, творившего «из розовой глины»

Чаши, амфоры и урны печальные...

«Стремление к приятным впечатлениям и кротким чувствам произвело все искусства, — читаем мы в

статье, объяснявшей «сущность, цель и пользу изящных искусств» «по теории Сульцера». — Пастух, который первый слепил сосуд и дал оному приятную форму, был изобретателем ваяния...»³⁶.

Для автора «Изобретения ваяния» — это еще не искусство, а лишь предпосылка к нему. Искусству нужен индивидуальный творческий акт. Такова романтическая концепция художника.

Поэтому Дельвиг оставляет без внимания то, что говорит Винкельман о произведениях архаического искусства — «произведения художеств были в начале просты и грубы» — и подчеркивает глубокую древность рассказанного им происхождения характерной особенностью техники ваяния. Скульптура Хариты сделана из мягкой, необожженной глины. Этот побочный мотив приобретает в его идиллии некую автономность:

Боги сей подвиг великий
Мне помогли совершить и глину простую в небесный
Облик одели, но в прочности ей отказали!
Раздайтесь,
Други, молю вас! Может иной, в тесноте продираясь,
Вдруг без намеренья ринуться прямо на лик сей и глину
Смять и меня еще в злейшую долю повергнуть!

«Художество началось образованием (configuration) самым простым, — замечал Винкельман в цитированной нами статье, — пластикой (леплением из глины), следственно некоторым родом ваяния...»³⁷. «Восходя к началу и потом следуя за постепенными успехами ваятельного искусства, — читаем в другой статье журнала, — открывается, что первые произведения оного были из глины...»³⁸.

Эта статья также была извлечением из «Истории искусств древности» Винкельмана.

Винкельман писал о статуях из обожженной глины. Несколько позднее Дельвиг мог воспользоваться сообщениями Р. Менгса:

«...весьма естественно полагать, что сперва составили идею лепить из глины человеческие фигуры или фигуры животных, и потом случайно или по соображению подвергли фигуры сии огню, чтобы дать им большую твердость и прочность. История не говорит нам с точностью о ходе искусства в его начале; но все заставляет думать, что он был таков, каковым мы представляем...»³⁹.

К этому месту было сделано примечание, почерпнутое из французского перевода трактата Менгса и содержащее ссылку на «Естественную историю» Плиния (кн. XXXIV, 7, 16): «Плиний именно говорит, что пластика существовала прежде искусства делать статуи».

Соседнее примечание напоминало, что тот же Плиний считал изобретателем пластического искусства сикионского горшечника Дибутада (кн. XXXV, 12, 43) ⁴⁰.

В указанном месте «Естественной истории» мы действительно находим рассказ о том, как дочь горшечника, разлучаясь с возлюбленным, обвела линией его профиль; отец заполнил глиной контуры рисунка, придал ей рельефность и закрепил обжигом. Легенда была хорошо известна; на нее потом ссылался Лессинг в «Лаокооне».

Из всех этих исследований, ссылок и гипотез выростала фигура горшечника Ликидаса, изваявшего из мягкой глины облик своей возлюбленной.

Отвергнутый ею, он скитался, томимый любовью, без сна и пищи, и поверял свои страдания пустынному морскому берегу:

...слушал стенанья

Волн и им отвечал неутешным рыданием. Нынче

Ночью — как и когда не припомню — упал на песок я,

Смолк и забылся.

Идею этой сцены Дельвиг не мог почерпнуть из «Журнала изящных искусств». Богиня любви — Киприда, Афродита — родилась из морской пены. Берег моря — своеобразный храм, откуда можно вызвать мольбой богиню. Первое произведение искусства порождено любовью и посвящено Афродите. Такова мифология сюжета.

Впрочем, об этом тоже писали в журнале Григоровича.

«Расставшись с приятным обществом или прелестною страной, или милым для сердца предметом, легко можно было разгорячить свое воображение приятным воспоминанием и в словах и звуках или в линиях и красках открыть способ прошедшее сделать настоящим. Таким образом можно было не только для себя возобновить минувшее, приятное впечатление, но и передать оное другим» ⁴¹.

Этот наивный исторический психологизм уже не опирался на ученые исследования Винкельмана, который

считал первые статуи почти исключительно культовыми. Но в поэтическом замысле он мог найти себе место.

Смутное, неосознанное предощущение будущего творения приходит Ликидасу во сне:

К утру, чувствую, теплой рукою
Кто-то плечо мое тронул и будит меня, и приятно
На ухо шепчет: «Ликидас, встань! Подкрепи себя пищей,
В куцу иди и за дело примися! Что сотворишь ты,
Вечной Киприде в дар принеси: уврачает богиня
Сердце недужное!» Взоры я поднял — напрасно!

Поднялся —

Нет никого ни вблизи, ни вдали! Но советы благие
В сердце запали послушное: в куцу иду я и глину
Мну и, мягкий кусок отделивши, на круг повергаю...

В парадоксально преображенном виде здесь перед нами является «легенда о Рафаэле», как чистая идея, как принцип, вне всякой, даже легендарной, конкретности. Она почти неузнаваема. Она предстает нам так, как предстала бы наивному сознанию древнего стихийного художника. Но общие контуры ее ощутимы. Вспомним, как пересказывал ее Жуковский в статье о дрезденской Мадонне: Рафаэль заснул, с мыслью о Мадонне, — и словно какой-то ангел разбудил его; она здесь! воскликнул он и начертил на полотне рисунок. И так же, по его мысли, приходило вдохновение к Фридриху.

Именно это и происходит с пастухом Ликидасом. Но Мадонна замещена образом жестокой пастушки, христианский ангел — посланцем Киприды, полотно — куском глины. Религиозный же экстаз художника исходит от богов античного языческого пантеона.

Творит же он так же, как согласно романтикам, творил Рафаэль, — безотчетно, бессознательно:

Вдруг как лучом неожиданным в бурю, меня поразило
Что-то знакомое, я вострепнулся и сердце забилось.
Бог! на глине я вижу очерк прямой и чудесный
Лба и носа прекрасной Хариты, дивно похожий!

Подобно античным эпиграммистам, поэт и его герой не забывают отметить сходство творения с оригиналом. И «прямой» очерк лба и носа — то, что считалось образцом античной красоты. «Греческий профиль, — писал Винкельман, — состоит из почти прямой или мягко изогнутой линии, образуемой лбом и носом у юных и особенно у женских голов... Там, где он встречается, форма лица может быть прекрасна, ибо прямая ровная ли-

ния придает величественность, а мягко ниспадающая — нежность»⁴².

Изваяние древнего художника — плод любви чувственной, а не спиритуалистической, — таково представление дельвиговского времени об искусстве античности, — и в полном соответствии с ним Эрот водит рукою ваятеля:

.. прекрасный младенец
Стрелкой златою по глине сверкал; придавая то гордость
Светлому лбу, то понятливость взгляду, то роскошь ланитам,
Кончил улыбкой, улыбкой заманчиво-сладкой!

«Баснь ли то или истина, что тот, кто первый подал пример подражательных искусств, был руководим в том любовью, — говорилось в напечатанном в журнале Григоровича извлечении — компиляции из «Лаокоона» Лессинга, — тем не менее известно, что бог любви не представлял водить кистию художников языческой древности...»⁴³. Нам известно уже, что Лессинг имел в виду предание, рассказанное Плинием; мы могли бы вспомнить и аллегорию Эрота с лирой, в антологической надписи Дельвига, — с той же ассоциативной связью.

«Изобретение ваяния» оканчивается апофеозом художника. Открывается Олимп; священный голос произносит прощение Прометею, чье святотатство искуплено «пользой», которую сулит оживленный камень, открывающий смертным путь к Божеству. Аполлон и Зевс предстают очам изнемогающего ваятеля.

Слепну! Узрел я Зевса с Горгоной на длани могучей!
Кудри, как полные грозды, венчают главу золотую,
В полном наклоне покрывшую вечный Олимп и всю землю!

Любопытно это описание кудрей, — в нем также называется одновременно и зритель, и читатель. Волосам Фидиева Зевса Лессинг посвятил специальное рассуждение, ссылаясь на того же Плиния. Великий скульптор сознавался, писал он, что стихи Гомера:

Рек, во знаменье черными Зевс помавает бровями,
Быстро власы благовонные вверх поднялись у Кронида,
Окрест бессмертной главы, и потрясся Олимп многохолмный

«послужили ему образцом его Юпитера Олимпийского и что только при их помощи удалось ему это божественное лицо, кажущееся как бы сошедшим с небес». «Может быть, — продолжал Лессинг, — те же стихи заставили его обратить больше внимания на волосы и ста-

раться отобразить насколько возможно то, что Гомер называет «благонными волосами». Ибо известно, что древние художники до Фидия мало понимали выразительность физиономии и особенно пренебрегали отделкой волос»⁴⁴.

Итак, знаменитое изваяние Зевса Олимпийского, не дошедшее до нас и, вероятно, воссозданное фантазией поэта по римским изображениям Юпитера, служит моделью для описания. Вторая фигура не менее выразительна:

Феб-Аполлон, это ты, это ты! Тетива еще стонет,
Взор за стрелой еще следует, славой чело и ланиты
Блещут: лишь длань успокоилась, смерть со стрелой
пустивши!

Этот Аполлон — конечно, Аполлон Бельведерский, — тот самый, к которому обращены пушкинские строки:

Лук звенит, стрела трепещет
И, клубясь, издох Пифон;
И твой лик победой блещет. .

Здесь тоже есть след зрительных впечатлений. Копии — мраморные, бронзовые, гипсовые — с оригинала Леохара во множестве наполняли парковые ансамбли и частные собрания. Одна из них и сейчас украшает партер у южного фасада Китайского дворца в Ораниенбауме; другая — бронзовая копия 1782 года, отлитая Э. Гасклу по модели Ф. Гордеева, — находится в Павловске, на центральной площадке «Старой Сильвии». В 1826 году была отлита еще одна копия для «Колоннады Аполлона» в Павловске⁴⁵. Слепок стоял и в Академии художеств; еще в 1791 году Державин описывал его в стихотворении «Любителю художеств», посвященное тогдашнему президенту Академии графу А. С. Строганову:

Наполнил грудь восторг священный,
Благоговейный обнял страх,
Приятный ужас потаенный
Течет во всех моих костях;
В веселье сердце утопает,
Как будто бога ощущает,
Присутствующего со мной.
Я вижу, вижу Аполлона
В тот миг, как он сразил Тифона
Божественной своей стрелой:
Зубчата молния сверкает,
Звенит в руке священный лук...

Старинный поклонник Державина, Дельвиг помнил и эти стихи, — которые служили отправной точкой и для Пушкина. Их вспоминал и Батюшков в своей «Прогулке в Академию художеств»; он рассказывал, как перед фигурой бога поэзии сердце его забило сильнее, и он понял то восхищение бельведерским кумиром, которое испытывал Винкельман.

Так мы снова возвращаемся к этому имени, с которым не раз уже встречались на этих страницах.

Для русских поэтов, с легкой руки Пушкина, имя Аполлона Бельведерского стало знаком, символическим обозначением идеала античной красоты:

Но мрамор сей ведь бог?..

(Поэт и толпа, 1828).

За этим представлением стояла целая эпоха эстетического сознания — эпоха Винкельмана. Современный искусствовед, да и современный любитель вряд ли станет искать эталон греческого искусства в подчеркнуто изысканном и даже несколько манерном шедевре Леохара, лишенном и фидиевской монументальной мощи, и психологической выразительности Скопаса. Аполлон Бельведерский был «кумиром» «классицизирующих» эстетиков.

Винкельман находил в нем то, что он считал нормой идеального искусства — спокойствие и гармоническую уравновешенность.

«Ватиканский Аполлон, — писал он в «Истории искусства древности», — должен изображать этого бога охваченным негодованием на змея Пифона, которого он поразил стрелой, а вместе с тем и полным презрением к столь ничтожной для бога победе. Мудрый художник, намереваясь изобразить прекраснейшего из богов, поместил выражение гнева в носу, где он сосредоточивается по мнению древних поэтов, а выражение презрения в губах. Презрение у него выражается приподнятой нижней губой, отчего одновременно приподнимается и подбородок, а гнев — раздутыми ноздрями»⁴⁶.

То, что скульптура изображает именно эту сцену, в XVIII—XIX веках не вызывало никаких сомнений. В 1785 году описание Винкельмана перефразирует Шиллер:

«Художник остановился на том мгновении, когда разгневанный бог только что пустил стрелу в дракона Пифона. Правая рука оторвалась от тетивы, в левой

еще сохранилась некоторая жесткость и напряжение. Во взоре величавый гнев и твердость прицела, в выдавшейся нижней губе — презрение к чудовищу, в стройно протянутой шее — торжество и божественное достоинство»⁴⁷.

Три строки описания у Дельвига как будто резюмируют эти пассажи Винкельмана и Шиллера. Но они — не текстуальный источник, они модель эстетического видения и толкования. Дельвиг подошел к своим образцам ближе, чем Державин или Пушкин: он описывал не сцену, а статую, — и уловил в ней то эстетическое качество, на котором специально останавливался Лессинг в «Лаокооне»: момент «кульминации».

В скульптуре событие не имеет временной протяженности: время сжато, сведено до мгновения.

Еще только стрела сорвалась с тетивы, еще не отведен взгляд, еще не остыл пламень возбуждения... Пифон еще жив, стрела не успела войти в его тело, но победа предрешена.

Лессинг считал кульминацией не момент высшего напряжения страсти, а тот, который предшествует ему и оставляет простор воображению. Только тогда мгновение, остановленное искусством, становится непреходящим. Такова, по Лессингу, особенность пластических и живописных искусств, в отличие от искусств временных, и прежде всего от поэзии.

Дельвиг подчинил этому закону свое поэтическое описание, сделав его «скульптурным» и «пластичным». И Зевс, и Аполлон предстали взору древнего художника в своем статуарном облике. И в этом, конечно, заключалась часть замысла:

...Ты же, мгновенной,
Брэнной красе даровавший бессмертье, взглянь как потомкам
Поздним твоим представляются боги в нетленном сияньи...

Они явились потомкам, говорит поэт, в виде Фидиева Зевса Олимпийца и Аполлона Бельведерского Леохара.

В последний раз поэзия и изобразительные искусства соединились в художественном сознании Дельвига.

Он не был ни художником, ни художественным критиком. Он был любителем, — быть может, лишь несколько более глубоким и заинтересованным, чем другие. Но

живопись и скульптура античности и новых эпох вошли в плоть и кровь его поэзии, — то непосредственно, то окольными и не всегда ясными для нас путями, и выявить эти пути — значит лучше понять художественную культуру пушкинского времени.

Впервые: Советское искусствознание. 1987. Вып. 22.

- ¹ Алексеев М. П. Стихотворение Пушкина «Я памятник себе воздвиг...»: Проблемы его изучения. Л., 1967. С. 161.
- ² См. прим. Б. В. Томашевского в кн.: Дельвиг А. А. Полн. собр. стихотв. Л., 1959. С. 298—299.
- ³ Поэты 1820-х — 1830-х годов. Л., 1972. Т. 1. С. 86. О переводах Дашкова см. также: Кибальник С. А. Русская антологическая поэзия первой трети XIX века. Л., 1990. С. 128—136.
- ⁴ См. Кондратов С. Предисловие в кн.: Античные поэты об искусстве. М.; Л., 1938. С. 5—12; Лосев А. Ф. История античной эстетики. Ранний эллинизм. М., 1979. С. 400—406.
- ⁵ ИРЛИ, ф. 244, оп. 1, ед. 768 (стихотворение под № 41).
- ⁶ ИРЛИ, 18040.
- ⁷ Нива. 1912. № 5. С. 97. Современный шифр тетради — ИРЛИ, ф. 244, оп. 1, № 835. См. воспроизведение этого листа в кн.: Фомичев С. А. Графика Пушкина. СПб., 1993. С. 101.
- ⁸ Красная газета: (вечерний выпуск). 1927. 10 марта.
- ⁹ Эфрос Абрам. Рисунки поэта. 1933. С. 292, 294, воспроизведение — с. 197.
- ¹⁰ Цявловский М. А. Летопись жизни и творчества А. С. Пушкина. Т. 1. М., 1951. С. 471.
- ¹¹ См.: Цявловская Т. Г. Рисунки Пушкина. М., 1980. С. 6 и след.
- ¹² Пушкин, Т. 13. С. 391. (Черновые варианты в цитате опущены нами. — В. В.)
- ¹³ Там же. Т. 2 (2). С. 837.
- ¹⁴ Herder I. G. Sämtliche Werke. Th. XI. Wien, 1818. S. 73 (III Buch). Ср. Anthologia Graeca, Buch IX—XI. Griechisch — Deutsch ed. H. Beckby. München, 1958. S. 124, IX. N 221.
- ¹⁵ Платон. Сочинения: В 3 томах. Т. 2. М., 1970. С. 124—125.
- ¹⁶ Впервые отмечено Б. В. Томашевским. См.: Дельвиг А. А. Полн. собр. стих. С. 334.
- ¹⁷ См.: Кюхельбекер В. К. Путешествие. Дневник. Статьи/Изд. подготовили Н. В. Королева, В. Д. Рак//Л., 1979. С. 23.
- ¹⁸ См. коммент. А. В. Михайлова в кн.: Вакенродер В. Г. Фантазии об искусстве. М., 1977. С. 254. Перевод цит. по кн.: Об искусстве и художниках: Размышления отшельника, любителя изящного, изданные Л. Тиком/С послесл. и прим. П. Н. Сакулина//М., 1914. С. 4 и след. (Книга эта — переиздание перевода С. П. Шевырева, В. П. Титова и Н. М. Мельгунова, вышедшего в Москве в 1826 г.).
- ¹⁹ Там же. С. 8—9.
- ²⁰ Жуковский В. А. Эстетика и критика. М., 1985. С. 308.
- ²¹ Русская старина. 1901. № 11. С. 390—391; Жуковский В. А. Сочинения. 7-е изд./Под ред. П. А. Ефремова//СПб., Т. 5. 1878. С. 460. Подробнее см.: Янушкевич А. С. Этапы и проблемы творческой эволюции В. А. Жуковского. Томск, 1985. С. 125 и след.; 145—146.
- ²² Кюхельбекер В. К. Путешествие. Дневник. Статьи. С. 33—34.
- ²³ См. Литературное наследие декабристов. Л., 1975. С. 273.

- ²⁴ Liebmann M. J. Shukowski als Zeichner. Neues zur Frage «C. D. Friedrich und W. A. Shukowsky». In: Caspar David Friedrich. Leben. Werk. Diskussion. Hrsg. von Hannelore Garther. Berlin, 1977. S. 207.
- ²⁵ Русская старина. 1875. № 7. С. 372.
- ²⁶ Каменская М. Ф. Воспоминания//Ист. вестник. 1894. № 5. С. 348—349.
- ²⁷ Эрнст С. Журнал изящных искусств: 1823—1825//Русский библиофил. 1914. № 3. С. 9.
- ²⁸ РГИА, ф. 777, оп. 1. № 370.
- ²⁹ Эрнст С. Цит. соч. С. 10.
- ³⁰ РГИА, ф. 777, оп. 1, № 370.
- ³¹ Журнал изящных искусств. 1823. № 2. С. 126—127.
- ³² Там же. № 4. С. 290—291.
- ³³ Там же. 1825. № 2. С. 47.
- ³⁴ Голос минувшего. 1917. № 1. С. 267—268. Ср.: Дельвиг А. А. Сочинения. Л., 1986. С. 304.
- ³⁵ Хмелевская Е. А. Письма А. А. Дельвига//Памятники культуры: Новые открытия: Ежегодник. 1979. Л., 1980. С. 30. Ср.: Дельвиг А. А. Сочинения. С. 308.
- ³⁶ Журнал изящных искусств. 1823. № 2. С. 89—90.
- ³⁷ О происхождении художеств: Извлечение из Винкельмана//Журн. изящн. искусств. 1823. № 1. С. 18—19.
- ³⁸ О разных веществах, употреблявшихся в произведениях ваяния//Журн. изящн. искусств. 1823. № 2. С. 100.
- ³⁹ О происхождении, успехах и упадке искусств, основывающихся на рисунке: Соч. Рафаэля Менгса//Журн. изящн. искусств. 1825. № 1. С. 20.
- ⁴⁰ Там же. С. 22.
- ⁴¹ Науки и искусства//Журн. изящн. искусств 1823. № 1. С. 4.
- ⁴² Винкельман И. И. Избранные произв. и письма. М.; Л., 1935. С. 315.
- ⁴³ О пределах между живописью и поэзиею и о том, что сии искусства могут заимствовать одно от другого//Журн. изящн. искусств. 1823. № 5. С. 385. Ср.: Лессинг Г. Э. Лаокоон, или о границах живописи и поэзии. М., 1957. С. 79.
- ⁴⁴ Лессинг Г. Э. Лаокоон.. С. 254—255.
- ⁴⁵ См.: Декоративная садово-парковая скульптура Ленинграда, состоящая под государственной охраной: Каталог, Л., 1977. С. 56, 72.
- ⁴⁶ Винкельман И. Ук. соч. С. 304.
- ⁴⁷ Шиллер И. Х. Ф. Собр. соч.: В 8 т. Т. 6: Статьи по эстетике. М.; Л., 1950. С. 570.

Дельвиг и немецкие поэты

1

В поздних пушкинских воспоминаниях о Дельвиге есть одно место, не поддающееся сколько-нибудь убедительному объяснению.

«Дельвиг долго обдумывал свои произведения, даже самые мелкие, — писал Пушкин. — Он любил в разговорах развивать свои поэтические помыслы, и мы знали его прекрасные создания несколько лет прежде, нежели были они написаны. Но когда наконец он их читал, выраженные в звучных гекзаметрах, они казались нам новыми и неожиданными.

Таким образом, Русская его Ид.<иллия>, написанная в самый год его смерти, была в первый раз рассказана мне еще в лицейском зале, после скучного математического класса»¹.

Идиллия, о которой идет речь, — «Отставной солдат», написанная несколько ранее, чем считал Пушкин, — во всяком случае, не позднее 1829 года — и впервые опубликованная в «Северных цветах на 1830 год». Это одна из вершин идиллического творчества Дельвига и, вероятно, наиболее удачная попытка создания идиллии на национальную тему.

Дельвиг избрал для нее драматическую форму. Солдат, потерявший ногу в Бородинском сражении, бредет на костылях к родному дому и по пути опускается передохнуть у пастушеского костра. Все повествование представляет собой диалог между солдатом и пастухами, которые ждут от него диковинных рассказов о «домовых, и водяных, и леших». За этой просьбой стоит целый круг представлений о «наивном» идиллическом герое, живущем в мире народной мифологии; «простонародные суеверия» входили в формирующуюся поэтику национальной идиллии. Дельвиговский солдат — здесь автор «Отставного солдата» демонстративно порывает с традицией — с негодованием отвергает этот «вздор». Его доводы столь же наивно-патриархальны, но на ином уровне просвещения: «Какие черти Крещеному солдату захотят Представиться?»². Вместо небылиц он рассказывает быль, которая понята им как воочию виденное чудо: он описывает зиму, уничтожившую наполеоновскую армию. Во время рассказа слышен звон курьерского колокольчика, и подъехавший офицер, узнавший в солдате своего боевого товарища, рассказывает ему о победоносном окончании войны.

В бумагах Дельвига не сохранилось никаких следов, которые бы указывали, что работа над этой идиллией была начата ранее конца 1820-х годов. Судя по автографу, относящемуся именно к этому времени, она сложилась сразу. Сохранился прозаический план идиллии,

непосредственно предшествующий поэтическому тексту и близкий к нему³. Этим исчерпывается ее автографический фонд.

«Относительно времени написания «Русской идиллии», напечатанной в 1829 г., Пушкин ошибся, — писал Б. В. Томашевский. — Но в стихотворении отразилась характерная для времени его замысла патриотическая тематика, связанная с войной 1812 г. (пожар Москвы, отступление французов, картины их бедствий во время ранних морозов, вступление союзных войск в Париж в марте 1814 г.). В то же время заметно, что к литературной обработке сюжета Дельвиг приступил сравнительно поздно: об этом свидетельствует стих — белый пятистопный ямб, стих романтических трагедий, придающий идиллии характер драматического отрывка»⁴.

Авторитетный знак творчества Дельвига не отвел свидетельства Пушкина о раннем происхождении замысла, но и для подтверждения его у него не было данных.

Такие данные — хотя и косвенные — появляются, если мы обратимся к кругу чтения Дельвига в лицейский период. По сохранившемуся наброску биографии Дельвига, начатой Пушкиным, нам известно, что Дельвиг в лицейские годы внимательно штудировал немецких поэтов.

Здесь нам следует задержаться.

2

Роль немецкой поэзии для раннего Дельвига не изучалась специально, и тому было несколько причин. Едва ли не главная заключалась в отсутствии немецкой традиции в доме Дельвигов. Потомок обедневшего эстляндского рода не говорил по-немецки; отец Дельвига, некогда бывший плац-майором в Москве, а потом генералом внутренней стражи в Витебске, был русофилом, и в семье говорили по-русски. Пушкин вспоминал, что на четырнадцатом году — то есть к моменту поступления в Лицей — Дельвиг не знал ни одного иностранного языка.

Сохранились аттестации лицеистов за 1812 год, из которых мы можем почерпнуть сведения об успехах его в немецком языке и словесности, — последнюю преподавал адъютант словесных наук А. Я. Ренненкампф. В этой ведомости Дельвиг занимает четвертое место от конца

(сам Пушкин восьмое). В графе «Немецкий язык» значится: «При всем старании нимало не успеваает»; в немецкой и французской словесности — «С способностью, но без охоты»⁵. Заметим, впрочем, для сравнения, что тот же Реннекампф давал Пушкину следующую характеристику: «Худые успехи, без способностей, без прилежания и без охоты, испорченного воспитания», что относилось и к французской словесности, которую Пушкин в Лицее знал вряд ли хуже отставного офицера Ренненкампфа. Впрочем, в отношении Дельвига данные лицейского табеля как будто соответствуют воспоминаниям Пушкина: «Способности его развивались медленно. Память у него была тупа; понятия ленивы».

Все это охлаждало интерес исследователей к теме «Дельвиг и немецкая поэзия». Между тем она подсказывалась воспоминаниями Пушкина. «Любовь к поэзии пробудилась в нем рано. Он знал почти наизусть «Собрание русских стихотворений», изданное Жуковским. С Державиным он не расставался, Клопштока, Шиллера и Гельти прочел он с одним из своих товарищей, живым лексиконом и вдохновенным комментарием»⁶. Этим товарищем был В. К. Кюхельбекер, который тоже оставил свидетельство о совместных с Дельвигом чтениях. 19 (31) января 1821 года он писал в своем путевом письме: «Иногда вечером мы читаем вместе или сильного, страстного Бюргера, или божественного мечтателя — Шиллера, или милого певца Гельти; нередко книга упадает у меня из рук и неприметно начинается у нас разговор о природе, о поэзии, о сердце человеческом. Эти вечера, мой Д..., меня всякий раз переносят в наш родимый Лицей, в наш фехтовальный зал, где мы с тобою читали тех же самых поэтов и нередко с непонятным каким-то трепетом углублялись в те же таинства красоты и гармонии, страстей и страданий, наслаждения и чувствительности»⁷.

Итак, уже в Лицее Дельвиг освоил язык настолько, что мог читать, пусть и с помощью, в оригинале достаточно сложные поэтические тексты. Нам известно, что к изучению немецкого языка его побуждал Жуковский, — и результаты не замедлили сказаться.

Лицейские «национальные песни» запечатлели для будущих поколений Дельвига, читающего с «Вилей» — Кюхельбекером — Клопштока⁸.

Во всех приведенных свидетельствах обозначается единый круг имен: Клопшток, Бюргер, Гельти, Шиллер.

Он выдает совершенно определенные вкусы и интересы читающего.

С именем Клопштока в немецкой поэзии связывались представления о возрождении национальных начал, в противовес нивелирующему французскому влиянию. Людвиг Генрих Кристоф Гельти (1748—1776) был самым талантливым лириком из числа учеников и последователей Клопштока. Гельти, И. Г. Фосс, идиллик, переводчик Гомера, братья Штольберги и несколько других молодых литераторов, по большей части геттингенских студентов, образовали в 1772 году дружеское общество, «геттингенский союз» или «Рошу».

Здесь царил дух сентиментальной дружбы и национального одушевления.

К «геттингенцам» примыкали Г. А. Бюргер, автор «Леноры», переведенной Жуковским и давшей мощный толчок развитию русской баллады, Маттиас Клаудиус и другие.

Дельвиг и Кюхельбекер вовсе не случайно обратили свои взоры к этому студенческому союзу поэтов. Самая идея его была близка лицеистам, которым в ближайшие годы предстоит создать «союз поэтов», — «святое братство», как будут говорить в стихах и Дельвиг, и Кюхельбекер, и Пушкин. Но, помимо этого, и Дельвиг, и Кюхельбекер в эти годы захвачены идеей национальной русской поэзии. «Русскую литературу он изучил лучше всех своих товарищей», — характеризовал Дельвига лицейский директор Е. А. Энгельгардт, пораженный «воинственностью», с какой его воспитанник отстаивал ее красоты⁹.

Кюхельбекер написал на немецком языке книжку о древней русской поэзии и народных песнях. Дельвиг в 1815 году поместил на нее печатный отзыв в журнале «Российский музеум» — первую напечатанную им рецензию¹⁰.

Это был бунт нарождающегося поколения романтиков против французского классицизма, — и в поисках союзников они обращались к немецкой национальной традиции. В ближайшие же годы Кюхельбекер заявит декларативно, что «германский дух» — «ближайший к нашему национальному духу, как тот, свободному и независимому»¹¹.

Клопшток и его последователи становились для них воплощением этого родственного русскому «германиче-

ского» элемента, стоящего у истоков романтического поворота к национальным началам.

Раннее творчество Дельвига хранит явные следы повышенного внимания к поэтам «Роши».

Одно из первых известных нам его стихотворений — «От вод холмистых, средиземных», относящееся к 1812 или 1813 году, — перевод начала стихотворения Бюргера «Песня о смелом человеке» — «Das Lied vom braven Manne»¹².

Очень известная «Дафна» (в поздней редакции — «Первая встреча») («Мне минуло шестнадцать лет...») — перевод «Фидилы» М. Клаудиуса.

Интерес к этим поэтам — плод целенаправленного выбора, в котором определяющая роль, нужно думать, принадлежала Кюхельбекеру, с детства начитанному в немецкой поэзии, бывшему в Лицее пропагандистом Клопштока и его школы. И вряд ли случайно, что вместе с Кюхельбекером Дельвиг читает Гельти — тонкого элегика, автора баллад и идиллий, — как не случайно и то, что среди идиллий Гельти Дельвиг обратил особое внимание на «Костер в лесу» (Das Feuer im Walde, 1774).

3

Сравнение двух идиллий не оставляет сомнения в том, что Дельвиг воспользовался для «Отставного солдата» сюжетной схемой «Костра в лесу». Естественно, подлинный авторский текст этой идиллии, как и других стихотворений Гельти, Дельвику известен не был: поэтическое наследие Гельти после смерти поэта было собрано и издано его другом Фоссом, переработавшим стихи, — и вплоть до 1870-х годов их знали только в редакции Фосса.

В обоих стихотворениях пастушеский костер играет роль сценической площадки. Как и у Дельвига, у Гельти вокруг костра собрались мальчики-пастухи, мысли которых заняты суеверными рассказами о сверхъестественных существах. Старый нищий солдат-инвалид, потерявший ногу при Кунерсдорфе, — забредший погреться у огня, — пропотип дельвиговского бородинского ветерана; рассказ его о страшной битве, лишившей его ноги, находит аналог в описании Бородинского сражения. Наконец, совпадает и реакция слушателей: как и у Дельвига, у Гельти они преисполнены сочувствия и

уважения, которое выражается в трогательном стремлении обогреть и накормить калеку.

Ассоциация между Бородинским и Кунерсдорфским сражениями требует пояснений. При Кунерсдорфе (18 августа 1759 года) армия Фридриха II сражалась как раз против русских войск и потерпела поражение; победа при Кунерсдорфе, где едва не погиб сам прусский король, отразилась в одической поэзии XVIII века, — ср. оду Ломоносова Елизавете Петровне («Щедрот источник, ангел мира...»). Но для русских поэтов XIX века исторические реалии в данном случае не имели значения: на эту битву смотрели сквозь призму не истории, а поэзии. Восприятие ее как кровопролитного и драматического эпизода национальной истории было закреплено «Элегией на поле битвы при Кунерсдорфе» («*Elegie auf dem Schlachtfelde bei Kunersdorf*») Х. А. Тидге, где была описана, в частности, героическая гибель Эвальда фон Клейста — одного из самых популярных в России немецких идилликов; его смерть на поле сражения ощущалась как трагический контраст. Гельти также упомянул о Клейсте: солдат-рассказчик под огнем выносил тело раненого поэта.

Таким образом, изображение Кунерсдорфской битвы в немецкой поэзии оказывалось художественной моделью, в которую вкладывалось новое содержание. Когда юный В. И. Туманский, очень известный в 1820-е годы поэт, приятель Пушкина и Дельвига, начинает свой литературный путь стихотворением «Поле Бородинского сражения» (1817), он берет в качестве образца упомянутую элегию Тидге. Он сохраняет композиционное членение, экспозицию, медитацию с историческими картинами, концовку, — и меняет содержание. По модели «плача по Клейсту» он создает лирическое отступление о Багратионе, получившем смертельную рану на поле Бородинского сражения¹³. Эти строки Туманского ценил Кюхельбекер, писавший о них в дневнике: «Для 17-летнего поэта она (элегия, — В. В.) истинно хороша и даже лучше в некоторых отношениях тех, которые написал я 20-ти лет. В ней даже есть стих, который не относительно, а положительно прекрасен. Жаль, что он неразлучно соединен с предшествующим ему дурным стихом:

Муж почитаемый в сердцах не умирает,
Из самой вечности бросает тень свою»¹⁴.

Кюхельбекер писал это в ссылке в 1833 году; у него почти не было под руками книг, и он не помнил, что процитированный им стих — прямая парафраза строки оригинала Тидге: «Der geweihte Mann wirft seinen Schatten/Dort noch aus Elysium zurück».

4

Нам вновь придется сделать здесь отступление, потому что поэзия Э. фон Клейста отразилась в лицейских стихах Дельвига многообразнее, чем это принято считать.

Лицейсты хорошо знали его творчество, — и прежде всего идиллическое. А. Д. Илличевский перевел его идиллии «Ирин» и «Цефиз», — перевод последней сделал и Дельвиг. Но Клейст писал и анакреонтические стихи; в лицейской поэме «Тень Фон-Визина» Пушкин упомянул его имя рядом с именем самого Анакреона. У Дельвига есть маленькое стихотворение «Досада» — о ветреной возлюбленной, которая целует полюбившуюся ей песенку вместо того, чтобы поцеловать «весь песенник в поэте». Это перевод двустушия Клейста «К Ириде, когда автор написал о ней песню». Еще более интересно, однако, что Клейст был источником «Дифирамба», напечатанного Дельвигом уже после выхода из Лицея, в 1820 году: этот удачный образец дельвиговской анакреонтики первоначально назывался «Застольная песня»:

Други! пусть года несутся:
О годах ли нам тужить.
Коль не все и лозы вьются?
Но скорей и пить, и жить.

Громкий смех над лекарями
При плесканьи полных чаш:
Верьте мне, Игея с нами,
Сам Лиэй целитель наш.

«Смейтесь над врачами и их интригами — говорит Клейст в своем «Дифирамбе» («Freund! versäume nicht zu leben»): болезнь и смерть убегают от того, кто посвящает свое время возлияниям; мозельское вино, изгоняющее заботы, оздоравливает кровь, — пейте же из увенчанных кубков счастье и бодрость!»

Пенный Мозель восхищенье
Изливает в нашу кровь;

Пейте ж с ним вы утешенье
И счастливую любовь!

«Так! еще! — призывает Клейст. — Ну, видишь ли теперь Лиэя (Вакха) и радость? Скоро ты увидишь и Амура и отдохнешь на розах».

So! noch eins! — Siehst du Lyäen
Und die Freude nun?
Bald wirst auch Amoren sehen,
Und auf Rosen ruhn.

У Дельвига:

Выпили? Еще! кругами
Рдеет радость на щеках.
Порх! Амур забил крылами,
И мы дремлем на цветах ¹⁵.

Он усовершенствует затем эти стихи, и они отдалятся от своего оригинала. В лицейские годы он переводит — и довольно близко. Он черпает у Клейста поэтический мотив безудержного вакхического веселья, который вскоре станет существенной частью литературной программы «союза поэтов».

Но нам пора вернуться к Гельти и к «Отставному солдату».

5

В «Отставном солдате» нет реминисценций из Гельти. Сюжетная канва полностью переосмыслена.

Тем не менее, связь, как мы видели, существует, и она дает нам возможность заглянуть в творческую лабораторию не только Дельвига, но и самого Пушкина.

В неоконченной биографии Дельвига Пушкин писал о лицейских годах своего друга: «В нем заметна была <...> живость воображения. Однажды вздумалось ему рассказать нескольким из своих товарищей поход 1807-го года, выдавая себя за очевидца тогдашних происшествий. Его повествование было так живо и правдоподобно и так сильно подействовало на воображение молодых слушателей, что несколько дней около него собирався кружок любопытных, требовавших новых подробностей о походе. Слух о том дошел до нашего директора А. Ф. Малиновского, который захотел услышать

от самого Дельвига рассказ о его приключениях. Дельвиг постыдился признаться во лжи столь же невинной, как и замысловатой, и решился ее поддержать, что и сделал с удивительным успехом, так что никто из нас не сомневался в истине его рассказов, покамест он сам не признался в своем вымысле. — Будучи еще пяти лет отроду, вздумал он рассказывать о каком-то чудесном видении и смутил им всю свою семью»¹⁶. Эти воспоминания указывают нам на характерную особенность лицейского быта — широкое распространение устных рассказов, часто на литературной основе. Позднее, уже в конце 1820-х годов, подобного же рода вечера с устными новеллами практиковались в кружке Дельвига; на одном из них Пушкин рассказывал новеллу, сюжет которой лег в основу «Уединенного домика на Васильевском», записанного со слов Пушкина В. П. Титовым. Почти нет сомнения, что «после скучного математического класса» Дельвиг рассказал товарищам сюжет прочитанной им вместе с Кюхельбекером идиллии Гельти, по-видимому, русифицировав его и отнеся к 1812 году. В дальнейшем он вернулся к нему уже обогащенный литературным опытом и написал на его основе одну из лучших своих идиллий.

Нечто подобное мы находим и в биографии Пушкина. Первый биограф его, П. В. Анненков, рассказывал, — несомненно, со слов бывших лицеистов, что они выдумали «довольно замысловатую игру». «Составив один общий кружок, они обязывали каждого или рассказать повесть, или, по крайней мере, начать ее. В последнем случае следующий за рассказчиком принимал ее на том месте, где она остановилась, другой развивал ее далее, третий вводил новые подробности и так до окончания, которое иногда не скоро являлось. Дельвиг первенствовал на этой, так сказать, гимнастике воображения; его никогда нельзя было застать врасплох: интриги, завязки и развязки были у него всегда готовы. Пушкин уступал ему в способности придумывать наскоро происшествия и часто прибегал к хитрости. Помнят, что он раз изложил изумленным и восхищенным своим слушателям историю 12-ти спящих дев, умолчав об источнике, откуда почерпнул ее. Между тем, при таком же случае, он еще в грубых чертах, разумеется, передал и две повести, им самим придуманные: «Метель» и «Выстрел», которые позднее явились в повестях Белкина»¹⁷.

Оставляем в стороне вопрос о происхождении сюже-

тов «Метели» и «Выстрела», который в современном пушкиноведении решается по-разному¹⁸, — нас интересует сейчас принципиальная возможность лицейского происхождения поздних произведений и вероятность нашего предположения о пересказе готовых литературных сюжетов под видом импровизации. Рассказ Анненкова подтверждает и то, и другое: в нем Пушкин передает слушателям сюжет стихотворной повести Жуковского, первая часть которой была новинкой, по-видимому, еще до них не дошедшей. Свидетельство, сохраненное биографом, составляет важную параллель к пушкинским воспоминаниям о Дельвиге и вместе с ними образует целостную картину, в которой находит себе место и реконструируемая нами история замысла «Отставного солдата».

Она поучительна во многих отношениях: как факт творческой истории весьма значительного произведения пушкинской поры, как факт психологии творчества его автора, как комментарий к пушкинским воспоминаниям о своем друге, — и, наконец, как любопытнейший эпизод истории становления русского романтизма, когда его будущие деятели осваивали опыт европейской преромантической поэзии, включая его в национальный культурный фонд.

Впервые: Zeitschrift für Slawistik. 1987. Bd 32. Hf. 1. Для наст. изд. переработано и дополнено.

¹ Пушкин, Т. 12. С. 338.

² Дельвиг А. А. Сочинения. Л., 1986. С. 175.

³ Там же. С. 372—374.

⁴ Дельвиг А. А. Полное собрание стихотворений/Библиотека поэта: Большая серия//Л., 1959. С. 329.

⁵ Грот К. Я. Пушкинский лицей: (1811—1817): Бумаги 1-го курса, собранные академиком Я. К. Гротом. СПб., 1911. С. 356.

⁶ Пушкин. Т. XI. С. 273.

⁷ Кюхельбекер В. К. Путешествие. Дневник. Статьи. Л., 1979. С. 50—51.

⁸ Грот К. Я. Пушкинский лицей... С. 222.

⁹ Мейлах Б. С. Характеристики воспитанников Лицея в записях Е. А. Энгельгардта//Пушкин. Исследования и материалы М.; Л., 1960. Т. III. С. 352—353.

¹⁰ См.: Дельвиг А. А. Сочинения. С. 214—215.

¹¹ Кюхельбекер В. К. Указ. соч. С. 434—435.

¹² См.: Русское стихосложение XIX века. М., 1979. С. 258. Наблюдение принадлежит М. Л. Гаспарову.

¹³ Сын отечества. 1817. № 50; Туманский В. И. Стихотворения и письма. СПб., 1912. С. 45—49.

¹⁴ Кюхельбекер В. К. Указ. соч. С. 266.

¹⁵ См.: Дельвиг А. А. Сочинения. С. 111, 361; Kleist E. Chr. von

Ihn foltert Schwerkmut, weil er lebt. Sämtliche Werke und ausgewählte Briefe. Hrsg. von G. Wolf. Berlin, 1982. S. 92.

¹⁶ Пушкин. Т. II. С. 273.

¹⁷ Анненков П. В. Материалы для биографии Александра Сергеевича Пушкина. СПб., 1855. С. 19—20.

¹⁸ Комментарий к материалам для биографии Пушкина. М., 1985. С. 69. Прим. Н. Г. Охотина.

История одной ошибки

Ошибка, о которой далее пойдет речь, живет в литературе вот уже полторы с лишним сотни лет, и автор этих строк был одним из тех, кто повторил ее в печати. Это и дает ему основание рассказать ее историю, — как кажется, весьма поучительную. Это история ложной атрибуции, и начинается она с лета 1831 года, когда в петербургском окружении Пушкина составляли очередной выпуск альманаха «Северные цветы».

Альманах создавался медленно и трудно. Год начался смертью Дельвига, издателя всех прошлых выпусков и вдохновителя старшего и младшего поколений участников, — и потрясение еще не прошло. Последний выпуск делался в память Дельвига и в помощь его осиротевшей семье, и Пушкин стал во главе всего предприятия. Это могло бы побудить его друзей-поэтов отобрать для «тризны по Дельвигу» лучшее, что у них было, — но холерный 1830 год разъединил людей и прервал почтовые сообщения.

Из близких людей Дельвига в Петербурге к середине года находился один Орест Сомов, постоянный помощник покойного издателя, — и он тоже собирал материалы, как мог и как умел. Но он работал почти в изоляции, — и по причине трудности сообщения, и потому, что после смерти Дельвига ослабли его литературные связи. До августа месяца он почти никому не писал и трудился на свой страх и риск.

В конце сентября он впервые после долгого перерыва увиделся с Пушкиным, и они говорили об альманахе, а в середине октября Пушкин уже сумел прочитать добытые стихи и прозу. Он написал Вяземскому: «„Северные цветы“ будут любопытны»¹.

Он мог иметь в виду и свои собственные сочинения — две сцены «Моцарта и Сальери», несколько «ан-

фологических эпиграмм», «Анчар» и другие стихи, стихотворения Жуковского и, наконец, посмертную публикацию неизвестных никому стихов Дельвига.

На этой публикации мы и остановимся.

«Пять стихотворений барона Дельвига» открывали отдел «Поэзия». Им было предпослано предисловие следующего содержания:

«Сии пять стихотворений отысканы вместе с несколькими другими, донныне не изданными, в бумагах незабвенного поэта. Читатели увидят в них новые доказательства, сколь талант его был разнообразен. Из помещенных здесь пяти пьес элегия *К Морфею* сочинена была еще до 1824 года; сонет к Российскому флоту, написанный в Ревеле 1827, до самой кончины поэта был тайною даже для друзей его. Две *русские песни* — из коих одна не окончена — хранились в портфеле сочинителя более двух лет: он все еще хотел отделать их окончательно. Отрывок заключает в себе хор духов из драмы, в которой барон Дельвиг хотел дать полное развитие свободной фантазии. План сей драмы был уже набросан, и вместе с оным уцелело несколько хоров, по большей части недоконченных»².

Заметка, по-видимому, принадлежала Оресту Сомову. Ее мог, конечно, написать и П. А. Плетнев, — оба они были своими людьми в доме Дельвига, и обоим вдова могла бы передать оставшиеся после него бумаги. Стиль заметки равно может указывать и на того, и на другого. Но Сомов стоял ближе к делам издания; Плетнев же в 1831 году стремился устраниваться, — помимо смерти Дельвига, у него были и свои несчастья, и он переживал депрессию. Впрочем, кроме этих общих соображений, есть некоторые детали текста, которые выдают авторство именно Сомова, но о них позже.

Сейчас нам важно, что публикатор имел в руках бумаги Дельвига. Он видел две черновые тетради большого формата, в позднейшем исследовательском обиходе получившее название «приходно-расходной книги» и «счетной книги», откуда он взял для публикации две «русские песни» и отрывок «На теплых крыльях летней тьмы...», относившийся, по-видимому, к незаконченной драме «Ночь на 24 июня»; фрагмент драмы также находился в одной из этих тетрадей, и о ней-то и шла речь в предисловии. Все эти автографы дошли до нас; они потом принадлежали Плетневу.

Но в руках издателей альманаха были еще две ру-

кописи, о которых мы ничего не знаем. Одна из них — автограф или копия «Сонета», написанного в Ревеле. Вторая — рукопись стихотворения «К Морфею». Об этом последнем и пойдет далее речь.

Стихи «К Морфею» не принадлежат к числу известных, и потому мы приведем их здесь целиком, чтобы обратить внимание читателя на некоторые детали.

К МОРФЕЮ

Увы! ты изменил мне,
Нескромный друг, Морфей!
Один ты был свидетель
Моих сокрытых чувств,
И вздохов одиноких,
И тайных сердца дум.
Зачем же, как предатель,
В видении ночном
Святую тайну сердца
Безмолвно ты открыл?
Зачем, меня явивши
Красавице в мечтах,
Безмолвными устами
Принудил все сказать?
О! будь же, бог жестокий,
Будь боле справедлив:
Открой и мне взаимно,
Хотя в одной мечте,
О тайных чувствах сердца,
Сокрытых для меня.
О! дай мне образ милый
Хоть в призраке узреть;
И пылкими устами
Прильнув к ее руке..
Когда увижу розы
На девственном челе,
Когда услышу трепет
Стыдливой красоты,
Довольно — и, счастливец,
Я богу сей мечты
И жертвы благовонны,
И пурпурные маки
С Авророй принесу!

Таково это стихотворение, — без сомнения, удачное. По своей теме, образному строю, поэтическому языку оно близко ранней манере Дельвига. «Сон» — очень характерная тема гедонистической лирики XVIII — начала XIX века; едва ли не Батюшков ввел ее в русскую литературу как метафорическое обозначение поэтической свободы, и вслед за ним ее подхватили в кружке лицестов. В 1816 году ее охотно культивирует Пушкин, на-

писавший большое шутивно-назидательное сочинение «Сон (отрывок)» и несколько стихотворений, где изображена возлюбленная, явившаяся во сне поэту.

Но, вероятно, чаще всех к этому поэтическому мотиву обращается именно Дельвиг. Он вынес его за пределы лицейской лирики, — и стихотворение «К Ласточке» построил на образе Филлиды, явившейся в сновидении, а в «Романсе» («Проснися, рыцарь, путь далек») заставил героя демонстративно предпочесть сонные мечты о любимых реальным благам и славе. Уже в конце жизни он возвращается к теме «сна», хотя и сильно видоизменив ее, и пишет в 1828 году «Сон» («Мой суженный, мой ряженный...»).

В лицейские же годы Дельвиг декларативно провозглашает сон высшим жизненным благом. Сон есть «лекарство от несчастий», заявляет он в стихотворении под этим названием, — любовь же сама есть не что иное, как «несвязный сон» («Любовь»).

Создавался литературный образ поэта — «ленивца сонного». Он накладывался на реальный облик: Дельвиг в самом деле был ленив и склонен поспать.

Стихи «К Морфею» вполне соответствовали субъекту лирических стихов раннего Дельвига. Они близки и по своему поэтическому языку. Вспомним, например, его лицейское стихотворение «К Амуру (Из Геснера)», написанное, так же, как «К Морфею», безрифменным трехстопным ямбом:

Еще в начале мая
Тебе, Амур жестокий,
Я жертвенник поставил
В домашнем огороде
И розами и миртом
Обвил его, украсил.
Не каждое ли утро
С тех пор венок душистый
Носил тебе как жертву?

Оба стихотворения имеют одинаковое построение: они представляют собою обращение к условному мифологическому персонажу и осуществляют, как это принято называть, коммуникативный перенос, то есть переключают речевую форму диалога в ситуацию монологической речи³. Это исповедальные любовные стихи, содержание которых опосредовано античной темой, и поскольку содержание исповедей близко (лирический субъект отвергнут возлюбленной или сомневается в ее

ответном чувстве), в обращении появляются одинаковые формулы:

О! будь же, бог жестокий,
Будь боле справедлив!..

Тебе, Амур жестокий,
Я жертвенник поставил...

В оригинале у Геснера нет этого эпитета: там стоит «liebeg Амог» — «Милый Амур». Здесь тексты подходят друг к другу ближе, чем перевод к оригиналу.

И античный реквизит создается одними и теми же средствами, лишь слегка варьированными в зависимости от адресата: Морфей — бог сна — получает маки, Амур — розы и мирты, но в обоих случаях эпитеты синонимичны: «жертвам благовонным» в стихах «К Амuru» соответствует «веноч душистый», не раз приносимый ему «как жертва».

Близость стихов, таким образом, очевидна, — и она поддерживала заблуждение первых издателей и последующих исследователей, приписывавших Дельвигу не принадлежавшее ему стихотворение «К Морфею», — написанное Н. И. Гнедичем и опубликованное в восьмом номере «Сына отечества» за 1816 год.

Что же касается Ореста Сомова, то для добросовестного заблуждения у него были и некоторые дополнительные причины.

Когда Дельвиг стал печататься и принимать участие в литературной борьбе, Сомов был в лагере его литературных противников. Он был единомышленником тех пародистов из журнала «Благонамеренный», которые окрестили Дельвига памфлетным прозвищем «Сурков» и печатали якобы от его имени стихотворные саморазоблачения. Так, двустихие «Эпитафия баловню-поэту» было подписано «Б. А. А. Д.» — «барон А. А. Дельвиг»:

Его будили — ныне нет,
Теперь-то счастлив наш поэт.

В том же «Благонамеренном» и в том же 1822 году (№ 14) обнаруживаем не лишённое остроумия четверостишие «К портрету», на сей раз подписанное «Д.»:

Он, говорят, охотник спать —
Однако ж в сто одном посланье
Он доказать имел желанье,
Что он охотник усыплять.

Эти полемике описаны в биографиях Дельвига⁴, и мы не будем на них останавливаться подробно. Обратим внимание лишь на одно стихотворение, явно пародийное и прямо или косвенно задевающее Дельвига. Оно называется «К Морфею», — так же, как и интересующие нас сейчас псевдодельвиговские стихи, и было напечатано в «Благонамеренном» за 1822 год (№ 15):

Милой Лизанькой плененный,
С сердцем в роковой борьбе, —
О Морфей достопочтенный!
Я с мольбою униженной
Обращаюсь к тебе.

Ах! услышь — и сожаленье
Ты страдальцу окажи:
В легком, тонком сновиденье,
Как воздушное явление,
Ты мне Лизу покажи.

Пусть одежда голубая
Обвивает стройный стан;
И, на персях *воздыхая*,
Пусть цепочка дорогая
Держит гибельный колчан.

Пусть сафирные, живые
Глазки светятся душой;
В кудрях волосы златые
На плеча ее младые
Резвой сыплются струей.

Или в облак белоснежный,
Как во ткань, облечена,
Пусть, в награду страсти нежной,
В знак надежды *безнадежной*...
Мне улыбку шлет она.

Ты услышь — благодаренье
Я готов тебе воздать:
Сотворю стихотворенье
Всем чтецам на усыпление —
И сам буду с ними спать.

Стихи подписаны памфлетным именем: «Морфеев». В них пародируется как раз то, что составляет лирический сюжет стихов Гнедича и целого ряда подлинных дельвиговских стихов, — мотив «видения», появления во сне образа возлюбленной. Пародия показывает, что этот мотив в сознании критиков и пародистов довольно прочно связался с поэзией Дельвига.

Всего этого не мог не помнить Сомов, когда несколько лет спустя, короче познакомившись с Дельвигом, он

стал его сотрудником, а потом и одним из близких друзей.

Но и этого было мало.

В руках Сомова, как мы уже сказали, была копия стихов Гнедича «К Морфею». Вероятно, Дельвиг сам переписал понравившиеся ему строки, — может быть, сразу по выходе журнала. Эта копия не дошла до нас, и мы не можем ее датировать. Точная дата написания «К Амуру» также неизвестна, — и можно лишь предполагать, и то с большой осторожностью, что сходство текстов не случайно и что Дельвиг, переводя Геснера, испытал влияние стихотворения Гнедича.

У Сомова не возникло подозрений, что он имеет дело с копией чужого текста, — текста, столь похожего на собственные стихи Дельвига.

Но Сомов знал о Дельвиге еще нечто, на что сделал не вполне ясный намек: «элегия <...> сочинена была еще до 1824 года».

Что означала эта дата и почему именно она должна была быть для Дельвига творческим рубежом? Здесь есть только одно объяснение: Сомов знал — вернее, был убежден, что знает, — кому адресовано стихотворение. Он знал, что Дельвиг был сильно увлечен весьма примечательной женщиной — хозяйкой петербургского салона Софьей Дмитриевной Пономаревой, которой посвятил едва ли не лучшие свои стихи. Этот роман не мог быть безразличен Сомову, ибо он сам испытал к ней сильное и неразделенное чувство.

Пономарева умерла 4 мая 1824 года. Роман с ней Дельвига окончился несколько ранее. Примечание Сомова писалось для посвященных⁵.

Непостижимым образом никто из современников не заметил ошибки, — во всяком случае, не указал на нее печатно. Сила иллюзии была такова, что рецензент «Северной пчелы» (а создатель газеты Н. И. Греч давно и хорошо знал Гнедича) объявил стихи «К Морфею» лучшими из известных доньше стихотворений Дельвига⁶.

Вероятно, единственным, кто мог бы сразу развеять всеобщую иллюзию, был Гнедич, готовивший в это время сборник своих стихов. Он включил в него и «К Морфею», указав (как и при прочих стихах) дату написания, — и книжка вышла в свет через полгода после альманаха. Но промолчал и Гнедич. Может быть, он не прочел публикации Сомова, — а может быть, не хотел,

чтобы имя только что скончавшегося Дельвига, которому он посвятил трогательные надгробные стихи, стало предметом двусмысленных разговоров.

А еще через год не осталось никого из людей, прямо причастных к этой истории: в феврале 1833 года умер Гнедич, а в мае того же года — Орест Сомов.

Стихи «К Морфею» печатаются по сей день и в сочинениях Гнедича, и в сочинениях Дельвига. В последний раз — в издании под редакцией автора этих строк⁷. Пришло время, наконец, эту ошибку исправить...

Самая история ее, однако, интересна и поучительна. Выяснить причину ложной атрибуции часто важнее, чем указать на самый факт, — ибо только такое изучение ведет нас в глубины исторического и литературного сознания.

Впервые: Русская речь. 1988. № 5.

¹ Пушкин. Т. 14. С. 233.

² Северные цветы на 1832 год. М., 1980. С. 141.

³ См.: Ковтунова И. И. Поэтический синтаксис. М., 1986. С. 97.

⁴ См., напр.: Гаевский В. П. Дельвиг: Статья вторая//Современник. 1853. Т. 36. Отд. III. С. 9 и след.

⁵ См. об этом в нашей книге: С. Д. П.: Из истории литературного быта пушкинской поры. М., 1989.

⁶ Северные цветы на 1832 год. С. 356.

⁷ Дельвиг А. А. Сочинения. Л., 1986. С. 161—162.

«Гея» или «Игея»!

(Заметка к тексту Баратынского)

Среди ранних стихов Баратынского есть послание, которое печатается под названием «К—ву». Адресат его — известный в свое время поэт Александр Абрамович Крылов, элегик, одно время приятель Баратынского, Кюхельбекера и Дельвига.

Об их взаимоотношениях в 1819—1820 годах мы знаем не так уж много. Известно, однако, что обмен дружескими посланиями между ними был обычен. Дельвиг также написал послание Крылову, — а среди стихов Крылова известно послание к Кюхельбекеру.

В стихах Баратынского «К—ву» обрисовывается портрет молодого поэта, полного жизненных сил и стремления к земным радостям:

Любви веселый проповедник,
Всегда любезный говорун,
Глубокомысленный шалун,
Назона правнук и наследник...

Этот облик, вероятно, стилизован в духе гораціанской и анакреонтической лирики. Современники вспоминали о меланхолии, отличавшей характер Крылова. Впрочем, может быть, изменился сам характер: к концу своей короткой жизни Крылов был поражен тяжелой болезнью и незадолго до смерти ослеп.

Как бы то ни было, в стихах 1819 или начала 1820 года Баратынский призывает своего приятеля ловить мгновения любви и веселья, не задумываясь ни о грядущей их измене, ни о грозящей всем неизбежной смерти:

Летающий миг лови украдкой, —
И Гея, Вакх еще с тобой!
Еще полна, друг милый мой,
Пред нами чаша жизни сладкой..

Перед этими строчками нам следует остановиться, потому что они непонятны.

То, что Вакх появляется в гедонистическом послании, — естественно, традиционно и не требует никаких пояснений. Мифологическими уподоблениями наполнено все стихотворение:

Часы летят! — Скорей зови
Богиню милую любви!
Скорее ветреного Мома!

Богиня любви — Венера — Афродита, Мом — бог насмешки, иронии. Весь этот набор имен обычен в посланиях подобного рода.

Из него решительно выпадает Гея.

«Гея — мать всего земного; в то же время владычица смерти (греч. миф.)», — читаем в комментариях и словарных справках к этому стихотворению. «Гея — богиня земли, прародительница людей».

«Общее божество», Гея, Титея, богиня земли, супруга Урана или Неба, мать титанов и циклопов, — вот то, что можно извлечь из «Ручной книги древней классической словесности» Эшенбурга и Крамера, переведенной и дополненной Н. Ф. Кошанским, — по которой учились поколения студентов и, в частности, лицеисты. — «...Цибелу принимали за Гею, или самую Землю (*Tellus*) В

сем отношении называли ее *Вестюю* или *великою матерью богов*. Следственно, ее происхождение относится к отдаленнейшим векам баснословия, а тем самым изъясняется и запутанность в ее истории»¹.

Гея, прародительница богов, древнейшее понятие греческой космогонии, — в ряду с Вакхом, в роли покровительницы «веселого проповедника любви»... Это вряд ли можно истолковать удовлетворительно. Образ этот не встречается в гедонистических стихах пушкинского окружения; нет его и у Пушкина. И самая синтаксическая структура строки Баратынского не вполне ясна: что значит в ней присоединительный союз:

Летающий миг лови украдкой, —
И Гея, Вакх еще с тобой...

Здесь позволительно заподозрить какую-то ошибку в тексте.

Было бы легко проверить наше предположение, если бы существовал автограф стихотворения. Но его нет, и послание Крылову не входило ни в один прижизненный сборник Баратынского. Оно было напечатано единственный раз в журнале «Соревнователь просвещения и благотворения» в третьей (мартовской) книжке за 1820 год, — и напечатано именно так, как мы его процитировали. Совершенно естественно, что все последующие издания Баратынского — и научные, и массовые, — воспроизводили этот текст.

Между тем, у нас есть все основания думать, что сам автор увидел свое стихотворение только в печатной книжке и корректуры ее не держал.

Стихи, о которых идет речь, стали известны издателям журнала 19 января 1820 года, когда они были прочитаны в заседании петербургского Вольного общества любителей российской словесности, которое и издавало журнал «Соревнователь». Самого Баратынского на чтении не было: он нес службу в Финляндии, и стихи представил Дельвиг. Их было предложено «исправить», после чего они были отданы в журнал для напечатания. Все это проходило, по-видимому, в отсутствие Баратынского: в 1820 году он в первый раз появился в обществе только 19 апреля². Он уже не мог исправить текст, который настоятельно требовал исправления.

В нем, конечно, упоминалась не Гея.

В нем упоминалась Игея (Гигея), богиня здоровья, дочь Эскулапа, которого «называли сыном Аполлона и

нимфы Коронис, богом врачевания», как сообщал Кощанский. Это имя постоянно встречалось в гедонистических стихах и более всего у Дельвига, поэтического наставника Баратынского в начале его творческого пути. В лицейском послании Дельвига больному князю Горчакову (К К. Г., 1815) читаем:

Здравия полный фиал Игея сокрыла в тумане...

В 1823 году он описывал свою болезнь в послании «К Софии», адресованном С. Д. Пономаревой:

И в вашем образе пришла
Ко мне порою усыпленья
Игея с чашей исцеленья...

Но еще более показателен лицейский «Дифирамб» Дельвига, где речь идет не о выздоровлении, а о здоровье, — совершенно так же, как в послании Баратынского. Здесь мы находим ту же пару мифологических имен: Игея — Вакх (Лиэй), которую, без сомнения, ввел в свои стихи Баратынский:

При плесканьи полных чаш
Верьте мне, Игея с нами,
Сам Лиэй целитель наш!

Итак, строка Баратынского должна читаться:

Игея, Вакх еще с тобой, —

и только такое чтение возвращает ей первоначальный смысл. «И Гея» — журнальная опечатка, и мы легко представим себе, как она возникла, если взглянем на ранние беловые автографы Баратынского: в них нет или почти нет межбуквенных связей, каждая буква отделена от соседней интервалом, а прописное и строчное «г» пишется почти одинаково. Вероятно, прописное «И» в слове «Игея», начинавшем строку, отделилось от соседнего «г» несколько большим интервалом, и наборщик принял его за союз. Дальнейшее понятно: появилась внешне осмысленная, а по существу лишенная смысла строка, которая прошла затем через все издания Баратынского.

Она родилась так же, как родился тыняновский «подпоручик Кижэ».

У нас есть все основания исправить ее путем редакторской конъектуры.

¹ Ручная книга древней классической словесности, собранная Эшенбургом, умноженная Крамером и дополненная Н. Кошанским. СПб., 1817. Т. II. С 21.

² См.: Базанов В. Г. Ученая республика. М.; Л., 1964. С. 371, 377.

Перевод до оригинала

Есть грот: Наяда там в полдневные часы
Дремоте предает усталые красы;
И часто вижу я, как нимфа молодая
На ложе лиственном покоится нагая,
На руку белую под говор ключевой
Склоняясь челом, венчанным осокой.

Эта необыкновенная по изяществу идиллическая картинка на античный мотив написана Е. А. Баратынским в 1826 году и в первом его сборнике носила подзаголовок «Подражание Шенье». В самом деле, источник ее находится среди отрывков идиллий замечательного французского поэта, столь любимого Пушкиным и его литературными соратниками. Баратынский воспользовался шестым «фрагментом» Шенье «Je sais, quand le midi leur fait désirer l'ombre...», сжал его, сделав строже и лаконичнее, и лишь в конце довольно близко подошел к своему оригиналу: Наяда (нимфа вод) у Шенье «спит и при ропоте волн склонила на руку чело, увенчанное камышом».

Все это сейчас легко прочитать в комментариях к стихам Баратынского.

Идиллия не прошла незамеченной. Белинский в 1842 году включил ее в число стихов, «достойных памяти и внимания». Поэты подражали ей и брали из нее формулы:

Толпы Ондин, венчанных осокой...¹

Стихи Шенье через посредничество Баратынского входили в русскую поэзию. И никто — даже, как можно подозревать, и Баратынский, — не предполагал или не помнил, что заключительный образ, точно передающий французский подлинник, существовал в русской поэзии прежде, чем она познакомилась со стихами Шенье.

В 1819 году Анри де Латуш впервые собрал стихи Андре Шенье и открыл Франции и Европе великого поэ-

ции, которых он скорее всего и не осознавал. Он не «переводил» в точном смысле слова, он создавал свои стихи на тему Шенье, и в них возрождался опыт, уже накопленный русской поэзией. И центральный образ, и центральная поэтическая формула сложились в них самостоятельно, — стихи Шенье лишь пробудили и организовали поэтическую мысль. Так нередко происходило с переводами пушкинского времени, и маленькая идиллия Баратынского — не исключение, а очень характерный случай «оригинального перевода».

Впервые: Русская речь. 1988. № 4.

¹ Стихотворения Василия Романовича. СПб., 1832. С. 78.

² См.: Дельвиг А. А. Полн. собр. стихотворений. Л., 1959. С. III, 287.

Почти неизвестный Тютчев

1

18 марта 1822 года в Москве собралось на свое очередное заседание Общество любителей российской словесности при Московском университете. В числе других произведений на нем было прочитано стихотворение «Уединение» (перевод медитации А. Ламартина «Одиночество»), принадлежащее отсутствовавшему в Москве совсем молодому сотруднику Общества Федору Тютчеву. Автор его, уже отличившийся «своими упражнениями в сочинении», полугодом ранее был утвержден в кандидатском достоинстве и вот уже полтора месяца находился в Петербурге, где служил в Государственной коллегии иностранных дел¹.

Стихи были замечены, и в майской книжке «Отечественных записок» адъюнкт по кафедре латинского языка И. М. Снегирев похвалил «очень хорошие стихи» «г. Тютчева, юного, многообещающего поэта». Это был первый отзыв о Тютчеве в печати.

Тем временем сам многообещающий поэт жил в Петербурге у троюродного брата своей матери графа А. И. Остермана-Толстого, и, по-видимому, завязал ка-

кие-то знакомства в петербургских литературных кругах. Во всяком случае, А. О. Корнилович, прозаик и историк, будущий декабрист, знавший его еще по Москве, представил его стихотворение в петербургское Вольное общество любителей российской словесности, где с января 1822 года состоял действительным членом. В заседании 20 марта — через два дня после московских чтений — члены этого общества двенадцатью голосами против одного одобрили сочинение «г. Тютчева». В числе слушателей были Ф. Н. Глинка, П. А. Плетнев, Н. А. и А. А. Бестужевы, А. А. Дельви́г, К. Ф. Рылеев и другие. Автор не присутствовал, и рукопись его осталась у Корниловича².

Одобренное почти одновременно в Петербурге и Москве, стихотворение появилось в Трудах Общества любителей российской словесности при Московском университете, в книжке четвертой части второй за 1822 год. Называлось оно «Оди́ночество», — так же, как значилось и в протоколах петербургского общества; итак, перед публикацией автор сумел заменить первоначальное заглавие.

2

Мы рассказали почти все, что известно сейчас об одном из первых выступлений в печати будущего великого поэта.

Но не только неведомые до поры до времени документы архивохранилищ, но и страницы более доступных читателю старых изданий могут открыть вещи, совершенно неожиданные.

Во всех собраниях стихотворений Тютчева указывается, что «Оди́ночество» появилось впервые в «Трудах» московского общества любителей российской словесности. Но если стихотворение было прочитано тогда же и в другом обществе — петербургском и одобрено им к печати, то его естественно искать на страницах «Трудов» этого общества — в журнале «Соревнователь просвещения и благотворения».

Перелистав журнал за 1822 год, мы найдем его. Эта публикация «Оди́ночества» непостижимым образом прошла мимо внимания исследователей Тютчева. Она находится на страницах 346—348 третьей книжки восемнадцатой части журнала. Под ней стоит подпись: «Н. Тчв».

Напечатанный в «Соревнователе» текст значительно отличается от московского. Это другая редакция, — и, несомненно, более поздняя. По-видимому, члены московского общества, получив от Тютчева стихи в лучшем случае в январе месяце, а может быть и раньше, задержали чтение, — поэт же, находясь в Петербурге, исправлял текст. Из сравнения редакций видно, что именно он изменял. Вот текст московских «Трудов...»:

Здесь пенится река, там дола красота,
И тщетно в мрачну даль за ней стремится око;
Там дремлет озеро, разлитое широко,
И мирно светит в нем вечерняя звезда!

Зари последний луч во сумраке блуждает
По темной зелени лугов,
Луна медлительно по небу востекает
На колеснице облаков!..

Все тихо, все мертво, лишь колокол священный
Протяжно раздался в окрестности немои;
Прохожий слушает, и звук его смиренный
С последним шумом дня сливает голос свой!

В «Соревнователе» обнаруживаем нечто совсем иное:

Здесь пенится река, долины красота,
И тщетно в мрачну даль за ней стремится око;
Там дремлющая зыбь лазурного пруда
Светлеет в тишине глубокой.

Зари последний луч еще приметно бродит
По темной зелени дерев,
Луна медлительно к полуночи восходит
На колеснице облаков.
И с колокольни одинокой

Разнесся благовест протяжный и глухой;
Прохожий слушает, — и колокол далекий
С последним шумом дня сливает голос свой.

Легко заметить, что во второй редакции исправлено несколько неточностей — лексических и грамматических. «Здесь пенится река, там дола красота, И тщетно в мрачну даль за ней стремится око», — за красотой? Луч зари бродит, конечно, не по лугам, а по вершинам деревьев. «Востекает по небу» — неверная предложная конструкция. Там, где раздается звук колокола и есть прохожий, прислушивающийся к нему, не может быть «все тихо, все мертво»...

Как светло сонмы звезд пылают надо мною,
Живые мысли Божества!
Какая ночь сгустилась над землею
И как земля, в виду небес, мертва!..

Этих строк не было в первой редакции.

В Петербурге шла целенаправленная работа над текстом. Редакция, прочитанная, а потом напечатанная в Москве, успела устареть.

Московские издатели не знали о петербургских чтениях и публикации «Соревнователя», а члены петербургского Общества — о том, что делается в Москве. События развивались почти одновременно.

Тютчев же, скорее всего, ничего не знал о судьбе первой редакции стихотворения, которую он оставил в Москве.

Впрочем, кажется, и Корнилович распорядился «Одиночеством» без ведома переводчика. Если бы Тютчева предупредили, что оно будет прочитано в авторитетнейшем литературном обществе Петербурга, вряд ли молодой поэт пропустил бы это заседание. Впрочем, это попутное соображение; главный же довод в пользу такой гипотезы дает обстоятельство, совершенно неожиданное.

Оно заключается в том, что к моменту петербургских и московских чтений «Одиночество» было уже напечатано — и, вероятнее всего, с ведома автора.

3

Если мы перелистаем «Русский инвалид», газету военного ведомства, издававшуюся в Петербурге известным журналистом, поэтом и критиком А. Ф. Воейковым, то в номере 68 за 1822 год на страницах 271—272 найдем стихотворение «Одиночество» (Из Ламартина), с подписью «Н. Тчв».

Номер вышел в свет 17 марта — за день до московских и за три дня до петербургских чтений. Это была первая публикация стихотворения Тютчева.

Текст ее почти совпадал с текстом «Соревнователя». Редкие отличия носили чисто стилистический характер: во второй строке — «в тени древес густой» вместо «дерев»; девятая и десятая строки переименованы местами, что разнообразило ритмический рисунок:

По темной зелени дерев
Зари последний луч еще приметно бродит...

В семнадцатой строке — «Прекрасен мир!», — в «Соревнователе»: «прекрасный». Но вот двадцать четвертая строка заменена полностью. И в московской редакции, и в «Соревнователе» она читалась:

Весь мир передо мной, но счастья — нигде!..

В «Русском инвалиде»:

И счастья нет, при всей природы красоте!

В тридцатой строке вновь разночтения. В московской редакции: «И свет, и мрак равно противны мне». В «Соревнователе»: «И мрак и свет...»; в «Инвалиде» — «И мрак и свет противны мне». Нарушается изометричность соседних строк, разбивается монотония, увеличивается энергия.

Несомненно, Тютчев еще раз правил стихотворение.

Тридцать вторая строка опять новая: «И горесть вечная в душевной глубине!»; в двух прежних редакциях — «Вся вечность горести...».

В следующей строке: «Но долго ль страннику томиться в заточенье?». Было: «И долго ль...».

Наконец, в тридцать восьмой строке: «Надежд таинственных спасительный предмет» вместо «Надежд спасительных таинственный предмет»...

Сопоставление текстов почти не оставляет сомнений, что Воейков печатал самую позднюю редакцию — редакцию «Соревнователя», по которой еще раз прошла авторская рука.

Самое любопытное, что она совершенно совпадает с той, которую мы читаем в современных изданиях Тютчева. Именно в этой редакции «Одиночество» было в последний раз напечатано при жизни поэта. Но об этом несколько позже.

Сейчас нам нужно попытаться объяснить, как могла появиться эта публикация.

4

Издатель «Русского инвалида» А. Ф. Воейков был знаком с уже известным нам графом А. И. Остерманом-Толстым, в доме которого поселился молодой поэт.

Остерман-Толстой был личностью весьма замечательной. Один из самых храбрых и хладнокровных героев войны 1812 года, потерявший руку под Кульмом, он после войны ушел в бессрочный отпуск и жил в своем доме

на Английской набережной, широко открывая двери для родных и просто знакомых. Сдержанный и суровый с виду, генерал втайне питал пристрастие к литературе и литераторам. Сочинения Державина он называл своей библией. Адъютант его, будущий известный писатель И. И. Лажечников вспоминал, что безраздельно пользовался годовым билетом Остермана в театральные кресла, но иногда передавал его Н. И. Гречу. Граф, узнав об этом, выразил неудовольствие, и Лажечников объяснил, что уступает место известному литератору и журналисту. «А! если так, — сказал граф, — можешь и впредь отдавать ему мои кресла»³.

Зимой 1814—1815 года штаб полка, которым командовал Остерман, квартировал в Дерпте (ныне Тарту), где тогда профессорствовал Воейков; офицеры полка, в том числе и Лажечников, бывали у него на лекциях и дома, и один из них, генерал Кнорринг, познакомил Воейкова с Остерманом-Толстым⁴. Став издателем газеты военного ведомства, Воейков был крайне заинтересован в поддержании этих связей и, вероятно, посещал дом; здесь он мог свести знакомство с начинающим поэтом — родственником генерала и заинтересоваться его стихами. В стихах же и в новых сотрудниках он в 1822 году испытывал крайнюю нужду. Привлекая подписчиков, Воейков расширял литературный отдел своей газеты. С осени 1822 года он даже образовал особое литературное приложение к ней «Новости литературы». Писателей было мало, конкурирующих изданий много. Просьбами, уговорами, чуть что не шантажом он заполучал стихи Жуковского. Он ласкал юношу Языкова и в 1823 году печатал его почти монопольно. Чутье опытного журналиста подсказывало ему, на кого из молодых нужно делать ставку. В 1822 году он систематически печатает в «Инвалиде» стихи Рылеева. Он не брезгует и перепечатками, и прямыми контрфакциями: этот род литературного пиратства назывался в обиходе «воейковствовать».

Прочитав стихи Тютчева, Воейков, конечно, сразу понял, что они даровиты, профессиональны и к тому же являются переводом весьма популярного стихотворения входящего в моду Ламартина. Если бы он даже и знал, что они предназначены для другого издания, это бы его не остановило. Но скорее всего, он ничего об этом не знал, как не знал и сам Тютчев: «Одиночество» попало в руки Воейкову не позднее середины марта, когда о

дальнейшей судьбе стихотворения ничего никому не было известно.

Несомненно одно: Воейков получил — и, вероятнее всего, от самого Тютчева или с его ведома — самую последнюю редакцию «Одиночества» и напечатал ее без промедлений, пока два Общества, независимо друг от друга, читали, обсуждали и готовили к печати потерявшие свое значение первую и вторую редакции.

Тютчев успел увидеть свои стихи в печати до отъезда из Петербурга в Москву в мае 1822 года. Около месяца он провел в Москве, а затем вместе с Остерманом-Толстым выехал в Мюнхен к месту своей новой дипломатической службы. Это произошло 11 июня 1822 года.

Он не мог, таким образом, принять непосредственного участия в издании альманаха «Новые Аониды на 1823 год», который затеяли его прежние литературные друзья — С. Е. Раич, М. П. Погодин и другие, — и где в четвертый раз было напечатано его «Одиночество».

Этот текст — последняя прижизненная публикация — и печатается в современных изданиях Тютчева.

Сейчас мы можем утверждать, что такое решение неверно.

Абсолютное большинство, — а, может быть, и все стихи в «Новых Аонидах» были перепечатаны из других изданий, и «Одиночество» не было исключением. Издатели взяли текст из «Русского инвалида»; вероятно, Тютчев еще до отъезда успел рассказать им ту историю, о которой мы узнаем только теперь. Но в отсутствие Тютчева они слегка подправили в нем то, что казалось им стилистическими и грамматическими неправильностями (заметим, к слову, что стремление подредактировать своенравного поэта было свойственно его издателям и позднее).

В третьей строке они изменили будущее в значении настоящего: у Тютчева — в «Соревнователе» и «Русском инвалиде» — было:

И разовьются предо мной
Разнообразные вечерние картины!

В «Новых Аонидах» стоит: «И развиваются передо мной...».

«Луна медлительно к полуночи восходит...» — пишет Тютчев. В «Новых Аонидах» — «с полуночи», противу всякого вероятия. Может быть, это даже не редаKTура, а опечатка.

«Встают гроза и вихрь и лист крутят пустынный...» — так звучит строка 45 во всех ранних публикациях. Издатели «Аонид» исправляют: «Встает... крутит...». Все остальное почти буквально совпадает с текстом «Русского инвалида».

Пока мы не знали ни этого последнего, ни публикации «Соревнователя», можно было думать, что сам Тютчев передал в «Новые Аониды» неизвестную доселе редакцию своего перевода. Сейчас такое предположение должно отпасть.

На этом мы могли бы закончить наш текстологический розыск. Но остается одна мелочь, заслуживающая, однако, внимания. Вновь обнаруженные публикации «Одиночества» подписаны «Н. Тчв». Это криптоним, усечение подписи «Н. Тютчев», которая традиционно считается «ошибочной». Но ошибка, повторенная несколько раз, производит впечатление преднамеренной, возможно, идущей от самого Тютчева.

Почему он подписывался псевдонимом, случаен ли выбранный им инициал, словно переадресовывавший его ранние стихи нежно любимому брату Николаю, самому близкому ему человеку с самого детства? Или все объясняется проще — особенностями его почерка? Присмотритесь к его подписи: заглавная «фита» в инициале имени в самом деле может быть прочитана как «Н».

Все это нам предстоит еще понять.

Впервые: Русская речь. 1989. № 4.

¹ См. Пигарев К. В. Жизнь и творчество Тютчева. М., 1962. С. 36—38.

² Осповат А. Л. Из материалов для биографии Тютчева//Известия АН СССР. Отд. литературы и языка. Т. 45. 1986, № 4. С. 350—351.

³ А. С. Пушкин в воспоминаниях современников. М., 1974. Т. I. С. 167.

⁴ См. Русский архив. 1868. Стлб. 1857.

⁵ Пигарев К. В. Указ. соч. С. 39—40.

Рассказы о Денисе Давыдове

16(27) июля 1784 года у кавалерийского офицера Василия Денисовича Давыдова родился мальчик, которому суждено было вписать свое имя и в русскую историю, и в историю русской поэзии.

И в той, и в другой Денису Давыдову принадлежит свое, особое и неоспоримое место, хотя эпоха, в которую он жил, была богата и героями, и поэтами. Его портрет находится в Военной галерее Зимнего дворца, этом своеобразном пантеоне Отечественной войны — портрет выдающегося военачальника, одного из организаторов партизанской войны во время наполеоновского нашествия. В сознании поколений Давыдов рисуется в ореоле битв двенадцатого года, — но и двенадцатый год неизбежно связывается с именем Давыдова. И та же судьба ждала Давыдова-поэта: у него учился юный Пушкин, и в плеяде имен, обозначающих для нас пушкинский период русской поэзии, имя Давыдова осталось, а стихи его до наших дней не утратили своего поэтического обаяния.

Этот человек, уже при жизни ставший легендой, наложил отпечаток своей личности на целую эпоху. Даже Лев Толстой, непримиримый противник всякого рода возвышающих обманов, не обошелся в «Войне и мире» без обаятельного образа гусара Васьки Денисова.

Историческая судьба Давыдова была счастлива, — но в личной и общественной судьбе его были эпизоды и целые периоды, полные глубокого драматизма. Такова была участь подлинной и передовой культуры, к которой он принадлежал. Он прошел ту же школу, что и будущие декабристы, — и хотя пути их разошлись, он так и остался вечным вольнодумцем и оппозиционером и в жизни, и в поэзии.

Эта формула — «жизнь и поэзия» — в его глазах составляла единство. Он горделиво аттестовал себя «одним из самых поэтических лиц русской армии». Стоя в преддверии русского романтического движения, он усвоил себе эстетику романтического жизнестроения и видел поэзию во всем том, что выходило за уровень житейской ординарности и размеренности. «Поэзией» для него были: воинское вдохновение Суворова и Наполеона; партизанская война — в противовес обдуманному и рассчитанному движению регулярных войск; грубоватая непосредственность чувства и выражения — в противоположность светскому этикету.

Бегу вас, сборища, где жизнь в одних ногах,
Где благосклонности передаются весом,
Где откровенность в кандалах,
Где тело и душа под прессом;
Где спесь да подлости, вельможа да холоп...

(Гусарская исповедь, 1832).

Поэтичным было писать стихи при свете бивачного костра и в виду неприятельских бастионов, — и он стремился внушить своим читателям, что делал именно так, — несколько греша против истины; поэзия заключалась и в том, чтобы демонстративно объявлять себя солдатом, а не поэтом:

Я не поэт, я — партизан, казак...

Но он был поэтом, — и не между делом занимался литературной работой; она заполняла его жизнь, была неизбежностью и необходимостью, и Давыдов прекрасно знал, что она требует ремесла, чтобы стать искусством. Он отшлифовывал свои стихи с педантическим упорством; искал знатоков и требовал от них придирчивой критики. Его судьями были Жуковский, Вяземский, а потом Пушкин, Баратынский, Языков.

О Давыдове написаны романы и научные исследования, — но многое в его жизни и творчестве остается еще скрытым от нас, и каждое новое обращение к ним чревато и новыми находками, и новыми неясностями. То, что предлагается далее читателю, — это не целостная биография, но несколько этюдов к большой биографии, которая когда-нибудь будет написана; они основаны на материалах вовсе неизвестных или известных лишь узкому кругу специалистов; рассказ о судьбах человеческих и судьбах поэтического слова, которое тоже имеет свою жизнь и свою историю.

ТРИ РУКОПИСИ ПУБЛИЧНОЙ БИБЛИОТЕКИ

В середине десятых годов Давыдов становится членом «Арзамаса» — литературного общества, формировавшего и юного Пушкина. Здесь задавали тон Жуковский, Вяземский, Батюшков, здесь читали и обсуждали стихи и прозу и вынашивали замыслы изданий.

«Арзамасцы» любили и его самого, и его стихи, «крученые», как говорил потом Пушкин. Они напоминали им пробку шампанского, рвущуюся в потолок, блеск и свободу затянувшейся за полночь дружеской беседы. Они были достоянием русской культуры и достижением ее, — и непозволительно было дать им рассеяться, затеряться на страницах старых журналов, исказиться в рукописных копиях, сделанных Бог весть кем и Бог весть как.

Давыдова нужно было издать.

1. «Арзамасский журнал»

Среди бумаг Жуковского в Российской Национальной (прежней Публичной) библиотеке в Санкт-Петербурге хранится лист с перечнем произведений, назначавшихся для «арзамасского журнала». Его опубликовал почти сто лет назад замечательный археограф и архивист И. А. Бычков¹.

Журнал не состоялся; осталось только намеченное оглавление. Предполагалось включить стихи и прозу Жуковского, Вяземского, Василия Пушкина, Батюшкова, Д. Давыдова и других, — а может быть, если удастся, и Карамзина, и Дмитриева, и Александра Пушкина.

Под этим перечнем стоят арзамасские прозвища участников, записанные собственноручно. Подписались С. П. Жихарев, Давыдов, В. Пушкин, Жуковский, Вяземский, Д. Н. Блудов. Это было целое собрание «арзамасцев», не отмеченное в традиционных протоколах.

Все эти люди могли собраться вместе только в Москве и только между серединой декабря 1817 года, когда сюда приехал Блудов, и январем 1818 года, когда Вяземский уехал в Варшаву.

Денис Давыдов должен был дать в журнал двенадцать стихотворений, не считая эпиграмм, — больше чем все другие. Это был целый маленький сборник «неизданного Давыдова», в котором значилось и знаменитое «послание к Бурцову» (Бычков неверно прочел «к Барщеву»), расходившееся в списках и изустно.

Список этот любопытен по многим причинам. В нем, например, названы стихи, которые считаются написанными позже. Таков «Решительный вечер» — одно из известных стихотворений Давыдова:

Сегодня вечером увижусь я с тобою,
Сегодня вечером решится жребий мой,
Сегодня получу желаемое мною —
Иль абшид на покой!

Считалось, что эти стихи (в некоторых списках носящие название «К невесте») обращены к будущей жене Давыдова — Софье Николаевне Чирковой. Но к январю 1818 года они не были знакомы близко, — а может быть, и вообще не были знакомы. И отец Софьи Николаевны, генерал Чирков, уже двенадцать лет покоился в могиле, — а в ранней редакции «Решительного вечера» вторая строка читается: «Сегодня пред отцом в словах не лицемерь».

Мы могли бы предположить, что за всем этим стоит поэтический вымысел, а не реальный факт, — если бы не знали, что в 1816 году Давыдов сватался в Киеве к Елизавете Антоновне Злотницкой, что переговоры велись тогда именно с отцом, что произошла помолвка, и в последний момент, уже накануне свадьбы, Злотницкая предпочла Давыдову адъютанта Н. Н. Раевского князя Голицына².

Все эти ассоциации подсказывает нам дата. Давыдов собирался печатать старые стихи к Злотницкой, связанные с эпизодом для него мучительным, — и делал это потому, что самые стихи были фактом не биографии, а поэзии.

Но еще важнее, что несостоявшаяся публикация была лишь звеном в цепи других — также несостоявшихся замыслов, к которым и «арзамасцы», и Давыдов имели самое непосредственное отношение.

2. Невышедший сборник

Следы этих замыслов обнаруживаются там же, в Российской национальной библиотеке, — но среди бумаг уже не Жуковского, а Вяземского.

Две маленькие тетрадки под номерами 97 и 98, заполненные аккуратным, официальным писарским почерком. На первой надпись: «Элегии и мелкие стихотворения Дениса Давыдова»; на второй — «Некоторые сочинения Дениса Давыдова». Пометы на обложке гласят, что обе они были в свое время в бумагах журналиста и поэта А. Ф. Воейкова и потом попали к Вяземскому.

Воейков был знаком с Давыдовым и печатал его стихи. Вяземский был одним из ближайших друзей и литературных советчиков поэта.

Уже одного этого было бы достаточно, чтобы заинтересоваться тетрадками, хотя стихи здесь в копиях, а не в автографах. Но этого мало.

Кто-то читал эту рукопись. И не просто читал — делал исправления. Заглавие ее аккуратно зачеркнуто и сверху надписано: «Стихотворения Дениса Давыдова».

Перелистываем тетрадь. Девять пронумерованных элегий: 1. Восторг. 2. Заточение. 3. Договор. 4. Оправдание. Пятая не имеет заглавия, — это элегия «В ужасах войны кровавой...». 6. Ответ на вызов написать сти-

хи. 7. Угрозы. 8. Утро. Девятая опять без заглавия — «Нет! полно пробегать с улыбкою любви...». Больше в сборнике ничего нет; часть тетрадки не сохранилась.

Книга элегий, хорошо известных всем, кто знаком с творчеством Давыдова. Но откуда взялись их заглавия? Их нет ни в одном издании Давыдова, — и прочитав оглавление, даже знаток не скажет, что, например, «Восторг» — это памятные ему стихи:

Возьмите меч — я недостоин брани!
Сорвите лавр с чела — он страстью помрачен!

Правда, однажды, в 1829 году альманашик М. А. Бестужев-Рюмин напечатал «Угрозы» и «Утро». Но Бестужев-Рюмин не церемонился с авторами, которых печатал, и возникло предположение, что он сам озаглавил стихи. Сейчас как будто с него снимается подозрение — названия явно придуманы не им.

Но что это? Против шестой элегии на полях карандашная надпись: «Эти стихи должно выкинуть — они ошибкой замешаны в элегиях».

Почерк Жуковского! Это он читал и редактировал рукопись, он поменял заглавие и номера после пятого, передвинув их на один влево.

Нет никакого сомнения, что он просматривал сборник для печати: иначе все эти поправки не имели бы смысла. Но когда?

На бумаге водяной знак «1814». Значит, тетрадь была заведена не ранее этого года.

Попробуем определить точнее. В сборник вошли элегии, напечатанные в 1817 году и, вероятно, вскоре после написания. Двух самых поздних элегий — 1818 года — здесь нет: по-видимому, их еще не существовало.

Итак, 1817—1818 годы — то самое время, когда составлялся журнал с участием Давыдова. И тогда же «арзамасцы» стали готовить собрание его стихов, — первый, не состоявшийся сборник Давыдова, о котором мы до сих пор ничего не знали.

Давыдова нужно было издать.

3. Запрещенный товар

А вторая тетрадь?

Попробуем датировать и ее. Водяной знак «1817». Стихи все ранние, — но вот одна зацепка: в 1820 году

Воейков напечатал одно стихотворение — «Мою песню» явно по этой тетради. В одном стихе испорчен текст: переписчик не разобрал почерка Давыдова. Этот самый стих Воейков и отредактировал: он был непонятен.

Вторая тетрадь заполнялась не ранее 1817 и не позднее 1820 года.

В ней тоже есть маленькая поправка карандашом, — стало быть, ее читали литературные советчики, как и первую. Может быть, правил тот же Жуковский, — но уверенности в этом нет: по одному слову трудно определить почерк. Несомненно одно: Давыдов причастен к ее составлению: редакции стихов, заключенных в ней, несомненно авторские.

Может быть, она тоже готовилась для печати?

В ней есть раздел «Элегии», «Басни», «Смесь», — все как в печатных сборниках. Но печатный сборник вряд ли можно было бы назвать «Некоторые стихотворения».

Если же мы взглянем на содержание тетради, наше предположение отпадет само собой. В раздел «Басни» включены «Голова и ноги» и «Быль или басня, как кто хочет назови», известная более под названием «Река и зеркало». Это были две бесцензурные басни, за которые Давыдов пострадал в молодости: его перевели тогда из гвардии в армейский Белорусский гусарский полк, на далекую окраину, — и с тех пор за ним прочно закрепилась репутация «неблагонамеренного».

«Голову и ноги» знали наизусть все «недовольные», особенно из будущих декабристов.

О напечатании такого сборника не приходилось и думать, — и готовился он, конечно, не для печати.

Давыдов писал о себе, что он «по обстоятельствам из числа тех поэтов, которые довольствовались рукописною или *карманною* славой. Карманная слава, как карманные часы, может пуститься в обращение, миновав строгость казенных дозорщиков. Запрещенный товар, как запрещенный плод: цена его удваивается от запрещения»³.

Второй сборник Давыдова был таким «запрещенным товаром»; цена же его с течением времени не удвоилась, а утроилась и усемерилась. Дело в том, что ни одна из басен, о которых идет речь, не дошла до нас в автографе. Существуют списки разных редакций — сам Давыдов все время усвершенствовал тексты, — списки разной достоверности, искаженные при многократном переписывании. Копии сборника Публичной библиотеки

тоже не вполне безгрешны, — но они гораздо точнее других и, что важнее всего, показывают, какой вид приобрели басни в очень позднее время — в конце 1810-х годов. И они позволяют поправить в известном нам тексте некоторые места, в которых исследователи давно уже заподозрили ошибку. Так, выясняется, что самое название — «Быль или басня, как кто хочет назови...», заменившее в некоторых списках традиционное «Река и зеркало», — не произвол переписчиков и читателей, а авторское название поздней редакции; что несколько стихов басни следует читать иначе, чем это делалось до сих пор... Но это уже особая история — история текста, а сейчас мы должны вернуться к нашему рассказу, который подошел к своему концу.

Что случилось далее со сборником «Стихотворения Дениса Давыдова»? Почему он не появился в свет? Здесь могло быть несколько причин. Быть может, отлучка Давыдова, возвращавшегося на Украину, где он служил в это время; может быть, женитьба в 1819 году, отвлекшая его от литературных дел; может быть что-то третье, нам неизвестное. В 1826 году молодой литератор М. В. Юзефович спросил его, почему он не соберет и не издаст своих стихотворений. «Эк, братец, к чему? — ответил поэт. — Ведь их и без того все знают наизусть», — и помолчав, прибавил: «А издай их, — выйдет книжонка; да они врозь не так и приедаются»⁴.

Он написал за свою жизнь менее сотни стихотворений, напечатал много меньше. В 1832 году он решился, наконец, издать сборник — тридцать девять стихотворений. Второго сборника, подготовленного в конце жизни, он уже не успел увидеть. Но и то небольшое, что он создал, позволило Белинскому причислить его к «самым ярким светилам второй величины на небосклоне русской поэзии»⁵.

СТАРЫЕ ГУСАРЫ

Где друзья минувших лет?
Где гусары коренные,
Председатели бесед,
Собутыльники седые?

Более ста пятидесяти лет живут эти давыдовские строчки, и с ними вместе живет легендарный образ гусара старого времени в ореоле героических сражений и гомерических кутежей. У него даже есть имя: Бурцов.

Жесточайший из угаров
И наездник на войне!
Бурцов, ты гусар гусаров!
Ты на ухарском коне

Бурцов, ера, забияка,
Собутыльник дорогой...

Имя Бурцова пережило своего носителя; поэзия про-
длила ему жизнь на полтора столетия с лишком. О нем
писали стихи, — и не один Давыдов, но и те, кто знал
давыдовские послания:

О! Бурцов! Бурцов! честь гусаров,
По сердцу Вакха человек!

Это строки из целой посмертной оды, включенной Вя-
земским в послание к Давыдову — «К партизану-поэту»
(1815).

«В наше время буйство было в моде; я был первым
буйном по армии. Мы хвастались пьянством: я перепил
славного Бурцова, воспетого Денисом Давыдовым...».

Слова Сильвио из пушкинского «Выстрела».

Биография легендарная, биография поэтическая..
Сейчас мы почти ничего уже не знаем о реальном чело-
веке, адресате «залетных» посланий Давыдова; Бурцов
уже даже не прототип — он литературный герой, храбр-
рец, бретер и кутила, символ бесшабашной гусарской
вольницы.

Известно доподлинно, что он служил в Белорусском
гусарском полку, квартировавшем в окрестностях Зве-
нигорода Киевской губернии, куда 13 сентября 1804 го-
да за вольнодумные стихи был переведен гвардейский
поручик Денис Давыдов. Здесь они и познакомились, и
здесь же родились послания, создавшие поэтическую
биографию Бурцова:

Бурцов, брат, что за раздолье!
Пунш жестокий!.. Хор гремит!
Бурцов, пью твое здоровье...

Это стихи из «Гусарского пира» Давыдова.

А потом началась война двенадцатого года, и Бур-
цов с нее не вернулся. П. И. Бартенев, известный исто-
рик, племянник знаменитого гусара, рассказывал, что
причиной гибели дяди было отчаянное гусарское моло-
дечество; Аполлон Марин, троюродный брат Бурцова,
слышал, что храбрый солдат скончался от ран, полу-
ченных в сражении...⁶. Художественный образ из сти-

хов Давыдова теснил историческое лицо: оно получало две биографии. Какая была истинной — неизвестно: реальный Бурцов почти утрачен историческим знанием.

Он стал символом, конкретным воплощением собирательного образа «старого гусара». И он вбирал в себя чужие биографии.

Дело в том, что «Гусарский пир», из которого мы только что цитировали строчки, был, кажется, обращен вовсе не к Бурцову. И здесь начинается история совершенно особая.

«Гусарский пир» Денис Давыдов готовил к печати дважды.

Вторая, последняя публикация, где было названо имя Бурцова, вышла в свет уже после его смерти.

Первый же раз он напечатал эти стихи с зашифрованным именем. Вместо «Бурцова» там стояло:

Ф....., пью твое здоровье!
Будь, гусар, век пьян и сыт!

Никаких сведений об этом «Ф.....» в литературе о Давыдове нет. Высказывали осторожное предположение, что Давыдов мог обращаться к старинному своему приятелю Федору Толстому, — но тут же возник и контрдовод: Толстой не был гусаром. Да и писался он через «фиту», а в сборнике «Стихотворения Дениса Давыдова» 1832 года первая буква фамилии — «ферт», современное «ф».

В исторических и мемуарных записках Давыдова «1812 год» есть одно место, где упоминается человек по фамилии «Фиглев».

Давыдов рассказывал о партизанском движении в 1812 году.

«...Прибавим <...> отряд Дорохова и партию Селавина, производившие поиски между Смоленской и Боровской дорогами, в направлении к Вязьме, отдельные команды: князя Вадбольского — между Вереей и Можайска, Бенкендорфа — между Можайска и Волоколамска, Чернозубова — между Можайска и Сычевки, Фиглева — в окрестностях Звенигорода, и мою партию — между Гжатью и Дорогобужем...».

Итак, в 1812 году был некто Фиглев, почти соратник Дениса Давыдова, имевший воинскую команду в окрестностях Звенигорода. Фамилия его пишется именно через «ферт» и хорошо укладывается в строчку:

Фиглев, пью твое здоровье...

Гипотеза соблазнительна, — но ведь речь идет о времени более позднем, чем то, которое отразилось в интересующих нас стихах. И по теме, и по стилю они явно примыкают к «бурцовским посланиям» 1804 года, — и в них есть явный намек на то, что гусар, писавший их, еще не видел настоящего сражения:

Лучше б в поле закричали...
Но другие горло драли:
«И до нас придет пора!»

В записках о двенадцатом годе к фамилии «Фиглев» сделано примечание: «Не надо принимать Фиглева за Фигнера. Первый служил в Белорусском гусарском полку, а последний — в артиллерии. Первый находился в отряде генерала Винценгероде, а последний был партизаном...»⁷

«Служил в Белорусском гусарском полку...». В том самом, где служили Бурцов и Давыдов. Но когда?

Давыдов пробыл здесь только до июля 1806 года; в сентябре он уже был в Петербурге.

Тут могла бы помочь подробная биография Фиглева, — но ее нет ни в историко-литературных, ни в исторических трудах. Имя его не упоминается в существующих справочниках по истории Отечественной войны 1812 года, ни в списках погибших или награжденных.

Впрочем, в одном источнике оно все же есть.

У Ивана Сергеевича Тургенева в юности был друг Миша Фиглев, скончавшийся 18(30) ноября 1836 года, девятнадцать лет от роду. «У меня всего было 2 друга, — писал в 1840 году будущий автор «Записок охотника», — и первого звали Michel. Он умер; мы с ним вместе росли, вместе дожили до 18 лет — и он умер»⁸.

Известен маленький этюд Тургенева «Михайла Фиглев» и несколько писем к его отцу, Сергею Михайловичу. Будущий великий писатель знал всю семью, — семью, к которой принадлежало, быть может, лицо, сейчас нас интересующее. Но и в тургеневских материалах о семействе Фиглевых остались лишь скудные сведения.

«Русский провинциальный некрополь» сообщает нам, что подполковник лейб-гвардии Преображенского полка Сергей Михайлович Фиглев (1786—1873) похоронен в селе Покровском на Осуге, Зубцовского уезда, и что был еще Василий Михайлович Фиглев, — видимо, его брат, — родившийся в 1779 и скончавшийся в 1848 году в чине

действительного статского советника, — и что прах его покоится в Старицком уезде Тверской губернии.

Быть может, один из них и является тем лицом, которое мы ищем?

В Российском государственном историческом архиве в Санкт-Петербурге, в фонде департамента герольдии хранится дело о внесении герба рода Фиглевых в общий гербовник дворянских родов Российской империи⁹. Это дело и дает нам разъяснения, совершенно неоценимые.

Меньше всего здесь документов о Мише Фиглеве, — но и то что есть, дополняет факты, которыми мы ранее располагали. Он родился 1 сентября 1817 года; когда ему было двенадцать лет, его собирались определять в военную службу. Прошение о выдаче ему документов подавали отец и дядя — Василий Михайлович; оба брата, видимо, были дружны. И оба прошли войну двенадцатого года; Сергей Михайлович был в чине флота лейтенанта, а «по вступлении его Тверского ополчения в Конно-казачий полк, переименован был по высочайшему повелению в декабре месяце 1812 года в ротмистры».

Почти нет сомнения, что юный Иван Тургенев слышал от него рассказы о событиях, которых он был свидетелем и участником.

Но если он встречался с братом его Василием Михайловичем, он мог слышать вещи еще более примечательные. Ибо Василий Михайлович был поистине личностью незаурядной, — сейчас мы можем почти с уверенностью утверждать, что на месте имени Бурцова в «Гусарском пире» Давыдова некогда стояло его имя.

Василий Михайлович Фиглев происходил из дворян Тверской губернии, воспитывался в Пажеском корпусе и в 1796 году вступил в службу в Санктпетербургский драгунский полк поручиком. В 1799—1800 годах он был в германском и швейцарском походах — итак, он застал еще Суворова. 26 сентября 1799 года он участвовал в сражении с французами на Рейне. По окончании войны, 14 июля 1803 года, был переведен во вновь организованный Белорусский гусарский полк и через три дня получил чин штаб-ротмистра.

Когда — через год — Денис Давыдов вступил в этот полк, он застал в нем наряду с Бурцовым и другого боевого офицера, всего пятью годами старше себя, уже окуренного пороховым дымом, послужившего при кумире его — Суворове. У него были все основания произнести своему новому знакомцу поэтическую здравницу.

Они вскоре расстались: в 1805 году Фиглев получил длительный отпуск и вернулся только 15 марта 1806 года. Летом этого года, как мы уже упоминали, Давыдов был переведен в лейб-гвардии гусарский полк, а Фиглев отправился на турецкий фронт, сражался в Молдавии, Валахии и Бессарабии, преследовал неприятеля до стен Бухареста, брал город и осаждал Журжу и Измаил. При Измаиле, в 1807 году, «во время вылазки 26 мая неприятель был разбит и часть того потоплена в реке Сарра», — сообщает формуляр; июня же двенадцатого «при отбитии батарей и по занятии которой при атаке повсюду неприятель покушавшийся был опрокинут и прогнан до самых крепостных стен...». За эти подвиги Фиглев получил награды: ордена св. Владимира 4 степени с бантом и св. Анны 2 степени, — а в январе 1808 года «по повелению его высочества» был командирован «в мызу Стрельку для узнания порядка службы».

Что значит эта бесстрастная лаконичная запись в формуляре? Какого «порядка службы» не знал этот отчаянный храбрец, то и дело рисковавший жизнью под крепостными стенами? Была ли эта командировка поощрением или (что скорее) напротив — следствием мгновенного гнева «его высочества», для которого «порядок службы» заключался в умении тянуть носок на смотру? Нам это неизвестно.

Мы знаем лишь, что в октябре 1809 года Фиглев был за Дунаем, в ноябре в Валахии, в июле 1810 года вновь за Дунаем, а 22 июля участвовал в злосчастном Руцукском штурме. В это время Давыдов тоже сражался в Молдавии и Валахии, но путь его пролегал иначе: Мачин, Гирсов, Рассеват, Татарница... В мае — июне он участвует во взятии Силистрии и в бою под Шумлой. Лишь Руцукское сражение было для них общим.

Вероятно, они и не встретились. Давыдов приложил все усилия, чтобы покинуть Молдавскую армию. Он служил не за страх, а за совесть, покуда командующим был Багратион; когда же в феврале 1810 года он вынужден был удалиться, сдал командование графу Каменскому, когда новый начальник стал освобождаться от лучших полководцев армии, когда Н. Н. Раевский был отставлен, а Кульнев, отстегнув саблю, бросил ее к ногам новых вершителей военных судеб, — тогда ушел и Давыдов. Фиглев остался: его меньше заботили распри командования; он был солдат и только солдат. 28 и 31 июля 1810 года он находится: «при селении Белом,

августа 16 при селении Батине, 26 при разбитии и истреблении неприятеля при оном же, октября 22 при взятии города Никополя, ноября 1 при деревне Бакаш в действительных сражениях, а 13 обратно в Молдавию...» В конце ноября «за отличие в сражении» он получает чин майора, — а 20 декабря 1810 года увольняется от службы «тем же чином с мундиром». Война заканчивалась для него — но ненадолго.

12(24) июня 1812 года войска Наполеона вступили на территорию России. Начиналась новая война, открывшая целую эпоху в русской и европейской истории.

Наполеон шел к Москве.

В августе Давыдов представляет Багратиону свой план ведения партизанской войны и начинает действовать во главе маленького отряда из ахтырских гусар и казаков.

19 августа братья Фиглевы поступают в Конно-казачий полк Тверского ополчения.

И здесь позволительно сделать еще одно предположение.

В одном из неопубликованных писем Давыдова к П. Н. Ермолову есть пересказ слов Вяземского, сказанных по поводу его элегии «Бородинское поле»: «Вяземский сделал замечание, что нельзя сказать «влекут», ибо тот, кто влечет, необходимо должен идти впереди, — а лучше сказать (говорит он) «изгнали»; кто толкает, тот не влечет и вовсе непривлекателен. Я невольно вспомнил двух Ф»¹⁰.

Существо этого замечания станет нам ясно позднее, когда речь пойдет о «Бородинском поле». Сейчас нам важна последняя фраза.

Не о «двух» ли «Фиглевых» (заметим, в инициале опять «ферт», а не «фита»!) идет в ней речь? Двух братьях, в один день поступивших в ополчение, из которых один — «коренной гусар», а другой — лейтенант флота, переименованный в ротмистры, и притом семью годами моложе?

Ограничимся пока вопросом: на него у нас нет ответа.

В 1812 году, рассказывает формулярный список Василия Фиглева, он «был командирован с 160 казаками к Вязьме, октября 20 разбил неприятельскую конницу, забрал в плен 195 и положил на месте до 200 человек, ноября 1-го при Смоленске, командуя двумя сотнями

Тверского ополчения, поражал неприятельские колонны и забрал в плен...».

Вот что имел в виду Денис Давыдов, говоря о Фиглеве, действовавшем в окрестностях Звенигорода!

«1813 по повелению главнокомандующего польскою армиею прикомандирован к отряду легких войск, состоящих под командою генерал-майора Крейца и по препоручению его командуя всеми передовыми постами и 6-ю казачьими полками, был в сражениях: октября 6-го при городе Лейпциге, 7-го при взятии одного, где с четырьмя казачьими полками сбил неприятеля с места, несколько раз удачно атаковал и способствовал к победе, с 8-го в преследовании неприятеля, того ж числа при деревне Зазау, 9-го при взятии города Бейсенфельса, где и взял одно орудие и 1600 пленных, 11-го при выгнании французов из местечка Неймарк, 12-го в атаке при деревне Тотлебен и Керслебен, в преследовании неприятеля до укрепления Эрфурта, 13-го в сражении при сей крепости, 27-го при атаке под крепостью Молдебургом <Магдебургом> и по 1-е декабря при блокаде в окрестности оной в разных стычках и перестрелках, за какое успешное и неусыпное командование получил благодарность от главнокомандующего; напоследок переведен с казачьими полками в отряд генерал-лейтенанта Чаплица для содержания передовых постов под городом Гамбургом, где с отличным усердием и деятельностью при бывших на неприятеля в разные времена нападениях успешным действием много способствовал к удачному окончанию дел».

Все эти воинские успехи старинного знакомца были в поле зрения Давыдова. Фиглев служил под командованием Винценгероде, как и сам Давыдов, и числился по Белорусскому гусарскому полку. Полковые командиры белорусцев были известны Давыдову наперечет.

И ему, конечно, было известно, что за «отличную храбрость» под Лейпцигом — в грандиозной и чудовищной «битве народов», где в первый же день сложило головы семьдесят тысяч человек, — майор Фиглев был награжден орденом св. Владимира 3 степени, а «за отличные труды, мужество и храбрость при нападениях в разные времена на неприятеля под городом Гамбургом» получил золотую саблю с надписью «За храбрость».

И что он получил прусский орден «За достоинство», как некогда и сам Денис Давыдов после Прейсиш-Эйлауского сражения.

В 1817 году окончилась его военная служба, продолжавшаяся без малого двадцать лет — почти двадцать лет непрерывных походов, осад, преследований, рукопашных схваток и артиллерийских канонад. Он сменил воинскую амуницию на вицмундир удельного ведомства, переименовался из подполковников в надворные советники и служил управляющим Тверской удельной конторы, а в 1833 году уволился по прошению и жил в своем имении в Тверской губернии. Историческая жизнь его кончилась — началась жизнь частная.

Об исторической жизни «старого гусара» напоминает нам теперь загадочная строка Дениса Давыдова.

Последнее «дело» партизана Давыдова

Генерал-лейтенант Александр Иванович Михайловский-Данилевский составлял историю войны 1812—1814 годов.

Это было давнее его увлечение. Еще не прошло десяти лет после начала кампании, еще Наполеон был жив, когда Михайловский принялся собирать материалы. Он сам был участником событий, он проделал и заграничный поход и напечатал о нем свои воспоминания. Теперь его интересовали чужие. Он обратился к ветеранам-военачальникам; многих он знал лично, — и на его стол легли составленные некогда и написанные заново записки и письма. Коллекция его была уникальна.

В конце тридцатых годов он получил официальный заказ — и с ним официальные документы. Он проштудировал их с истинно геттингенской добросовестностью (сам он когда-то учился в этом университете) и убедился в их недостаточности. Картина возникала неполная и односторонняя; ее предстояло пополнить, исправить и описать не только происшествия, но и лица.

Он продолжал писать письма с вопросами и просьбами о справках и пояснениях. Не обошел он и Дениса Васильевича Давыдова — старинного своего знакомца. Письмо его взволновало Давыдова: оно касалось болезненных струн.

...Шел март 1813 года.

Отряд Давыдова, входивший в корпус генерала Ф. Ф. Винценгероде, приблизился к Дрездену.

Давыдов решил взять город на свой страх и риск. Он заключил перемирие с оборонявшимся Дрезден генерал-

лом Дюрютом, выработал условия сдачи и вошел в Новый Город, не спросив у главного командования. Это стоило ему чуть не всей его военной карьеры; его ожидал военный суд. Заступничество Кутузова спасло его; Александр I, хотя и весьма недолюбливавший Давыдова, сказал, что победителей не судят, — и победитель был возвращен в армию, но уже не на прежнее место. Этот эпизод Давыдов помнил до конца жизни, и еще в 1836 году пытался напечатать в «Современнике» у Пушкина свою мемуарную статью о занятии Дрездена, — но безуспешно; сам же Михайловский-Данилевский, входивший тогда в военно-цензурный комитет, требовал убрать весьма ядовитое описание Винценгероде. Статья появилась в урезанном виде, и обида на Михайловского осталась¹¹.

Старые и новые обиды вставали перед Давыдовым, когда он читал просьбу историка и цензора.

В 1814 году за сражение под Ларотьером он был произведен в генерал-майоры. Это было, наконец, признанием его военных заслуг; до сих пор, как считал он, — и считал не без оснований, — его деятельность партизана намеренно отодвигалась в тень; от него ждали соблюдения субординации, а не воинской инициативы или даже подвигов. В конце того же 1814 года — с умыслом или случайно — в газетах появилось опровержение: производство Давыдова было объявлено ошибкой. Он был оскорблен смертельно, хлопотал, жаловался, — наконец, добился (через год!) восстановления справедливости. Теперь Михайловский хотел, чтобы он описал свои походы и сражения именно четырнадцатого года.

Он опишет их, — и опишет так, как они были на самом деле, — во всяком случае так, как он их видел и чувствовал. Он покажет бездарность «немцев», которые ныне — в 1838 году — возобладали в русской армии, оттеснив военачальников суворовской школы и посеяв дух парадов, учений и штабных канцелярий. Историк, литератор, поэт, памфлетист, он уже пытался воскресить дух двенадцатого года в нескольких статьях, только что напечатанных: «Мороз ли истребил французскую армию в 1812 году?», «Разбор трех статей, помещенных в Записках Наполеона». Это были статьи о русской армии в целом.

Теперь ему предлагалось написать о себе. И он сделал это.

Так появилось письмо, которое нам предстоит прочитать.

Неизданных писем Дениса Давыдова десятки, если не сотни. Он писал много — о своей службе, хозяйственных заботах; он отправлял коротенькие незначащие записки своим многочисленным знакомым. Но в этом разнородном и неравноценном эпистолярном наследии есть письма, полные захватывающего интереса. Когда Давыдов пишет Пушкину или Языкову, или Вяземскому о поэзии, П. Д. Киселеву — о политике и общественной жизни, А. А. Закревскому — о себе самом или Е. Д. Золотаревой — о своей любви к ней, — его речь преобразуется, обретая те «резкие черты неподражаемого слога», которые находил Пушкин в стихах и прозе Давыдова.

И таково же лежащее перед нами неизвестное письмо Давыдова к Михайловскому-Данилевскому, сохранившееся в Российской Национальной библиотеке среди бумаг историка Н. К. Шильдера¹² (Отчет Публичной библиотеки за 1903 год, стр. 101) — мемуары, автобиография, история и памфлет, живая речь и эпистолярное искусство, документ и художественная проза.

Д. В. Давыдов — А. И. Михайловскому-Данилевскому

8 июня 1838 г. Москва

Я виноват перед вами, любезнейший Александр Иванович, что медлил ответом на милое письмо ваше. Медлению моему много было причин. Пребывание в Москве императора, и, следственно, представления, балы, парады, ученья, гулянья и пр., а потом сбор мой к отъезду еще на год в дальнюю деревню, все это увлекло меня от пера и бумаги. Теперь я свободен, и первая строка вам посвящается.

Вы хотите знать некоторые подробности кампании 1814 года во Франции. Но об этой кампании я ничего вам не могу сказать более того, что уже о ней известно. Я в течение ее служил в рядах и потому далее моего носа не мог видеть, — а нос мой не длинен.

Про себя скажу вам, что я все время командовал Ахтырским гусарским полком в 3-й Гусарской дивизии, находившейся тогда в армии Блюхера. Был в сражениях — под Бриеном и под Ларотьером; за последнее про-

изведен был в генерал-майоры. Был под Монмирелем, до небес превознесенном французами и не стоящем этой славы, но замечательным нелепостию соображения Сакена, атаковавшего сильнее правым флангом, тогда как следовало ему атаковать левым, для связи одного с атакою Иорка, пришедшего от Шато-Тиери, единственного убежища и Иорка и Сакена в случае неудачи. Посредством такого войска наши, дравшиеся на правом фланге, остались на произвол судьбы, когда от напора превосходного в силах неприятеля и Сакен, и Иорк принуждены были отступить к Шато-Тиери. Но так как русскому солдату определено провидением выносить на мощных раменах и на трехгранном штыке своем все ошибки своих начальников, — отрезанные войска пробивались долго сквозь вдесятеро сильнейшего неприятеля и соединились к утру с главными силами.

Я был в Краонском сражении, битве ужасно горячей. Говорят, что спасло нас местоположение, не позволявшее неприятелю, вдесятеро нас сильнейшему, обойти оба фланга нашего корпуса. Но видя препятствия эти собственными глазами, я и тогда находил их не столь крутыми, чтобы быть недоступными пехоте. Как бы то ни было, но фланги наши, примыкавшие к крутым отлогостям, оставались во все сражения без нападения. В этом сражении наш генерал-лейтенант Ланской был смертельно ранен и умер от раны, генерал-майор Ушаков убит, Юрковский ранен, Дм.<итрий> В.<асильевич> Васильчиков ранен — словом, все кавалерийские генералы (кроме Лар.<иона> Вас.<ильевича> Васильчикова) были убиты или ранены, и я, будучи полковником, несколько дней командовал 3-ю Гусарскою дивизиею. Мне прострелили пулями кивер и рукав ментика, картечью отбило сабельные ножны и прострелило глаз у лошади.

Я еще был тогда полковником, потому что генеральский чин за Ларотьер не вышел еще из-под пресса. Замечательно, что в сем деле около 10 тысяч конницы было послано в обход для нападения на правый фланг неприятеля, *полагая, что тем разобьют Наполеона.* Этой конницею командовал генерал Винценгероде, который, отошедши верст пять от поля сражения, остановился кормить лошадей и далее не пошел. Нашего брата за это засудили бы, но Винценгероде все с рук сходило.

Я также был под Фер-Шампенуазом, шел от Шалона в голове Блюхеровой армии, командуя гусарскою брига-

дою, составленную из Ахтырского и Белорусского полков. От частых битв в течение сей кампании моя состояла только в 900 всадниках, не более. Я семь раз атаковал колонну Пактода — и все безуспешно. Несколько раз наезжал на рогатки штыков, подставленных этой колонною, и все тщетно. Причина упрямства моего состояла не в том, чтобы я надеялся врезаться в середину этой огромной массы, ибо я в сравнении с нею много уступал ей в числительной силе, — но для того, чтобы не давать ей ходу до прибытия и артиллерии, и большего числа конницы мне на подмогу, что и случилось. Прибывшая конноартиллерия прояснив несколько ряды сей колонны, мы бросились на нее, с одной стороны конноегеря графа Павла Петровича Палена и Кинбурнский драгунский полк, а с другой моя бригада, и колонна легла под нашим лезвием. Вот, любезнейший Александр Иванович, все, что я могу сказать вам о сей кампании. Дай Бог в добрый час!

Вам нравится статья моя о морозе 1812-го года; я верю: вы русский душою. Я совсем непрочь, чтобы ее перевели на французский, немецкий и английский языки и напечатали бы в чужих краях. Пора и нам заступаться за себя пером. Если бы я был в Петербурге, — то непременно нашел бы трех чужеземцев для перевода, но в Москве их нет, а в Симбирской губернии вряд ли когда и будут. А это дело отечественное. Я прибавил бы к этой статье и «Разбор трех статей, помещенных в Записках Наполеона», изданный лет пять тому назад, ныне пополненный новыми документами и проданный Смирдину. Теперь занимаюсь опровержением замечаний эрцгерцога Карла на Италианскую кампанию Суворова и на переход им Альпов, — а между тем атакую Валтера Скотта за Кутузова, в истории Наполеона представленного как хотел Вильсон чтоб его представили. Вы видите, что я веду войну не с тощими и гнилыми журналами, а людьми, достойными возражений. Будет ли успех или нет, Бог знает! По крайней мере, я исполняю долг русского солдата и в мирное время.

Итак, простите, любезнейший друг, — если будете в течение этого года в Пензе, уведоьте меня заранее — я постараюсь с вами повидаться.

Преданный вам Денис Давыдов.
8-го июня. — Москва. — 1838.

Эпитафия

Вот уже два года, как Денис Давыдов жил в состоянии вынужденного бездействия.

Это было бездействие более в общественном смысле. Он был занят семьей, хозяйством, визитами, — но имя его исчезло из официальных реляций и со страниц печатных изданий. Он был более не генерал-майор Давыдов, начальник отдельного отряда на театре Персидской войны при экстраординарном поручении, — он состоял при Главной квартире, — и это было скрытой формой отставки.

По временам, когда в Москву приезжал бывший командующий Отдельным Кавказским корпусом, еще недавно главноуправляющий Грузией генерал от инфантерии в отставке Ермолов, двоюродный его брат, составлялся семейный круг ветеранов. Ермолов теперь жил постоянно в своем орловском имении, приводил в порядок библиотеку и обдумывал свои записки; круг его друзей сузился, да он и сам избегал прежних знакомых. «Беседу нашу оживляет Денис, — писал он А. А. Закревскому, общему их приятелю, — который однако же часто бывает болен и уже не так весел, как прежде. С прежними знакомыми вообще встречаюсь редко и с такою осторожностью, которую ты был бы доволен. Словом, на меня можно изобрести клевету, но, по справедливости, нельзя мне вредить»¹³.

Алексей Петрович Ермолов был в опале.

Газеты не находили слов для прославления преемника его Ивана Федоровича Паскевича, любимца императора; ему писались льстивые оды, на него сыпались ордена и знаки благоволения. Гром победных реляций сопровождал имя новоявленного графа Эриванского.

Старики уходили в отставку, в историческое небытие, в забвение.

Ермолову было пятьдесят лет, Давыдову — сорок четыре.

Им была предоставлена частная жизнь, имение, контракты, землепашество, псовая охота — и воспоминания.

В августе 1828 года Давыдов сообщал Закревскому, что в свободные минуты пишет «записки, воспоминания и анекдоты»¹⁴. И здесь он не менее Ермолова имел нужду в осторожности, потому что вспоминал он то, что настоятельно рекомендовалось забыть.

В одной из своих поздних статей Давыдов рассказал,

что произошло за два года до описываемых событий. Статья эта — «Воспоминания о польской войне 1831 года» — была напечатана через много лет после его смерти и смерти императора Николая, а потом вошла во второй том собрания его сочинений, изданного в 1893 году. Давыдов описал в ней обстоятельства удаления Ермолова, не удаления даже — изгнания «с бесчестьем», — и изгнание это, говорит он, «есть ничем неизгладимое пятно на памяти времени, в которое постоянно выдвигаются лишь ничтожные, корыстолюбивые, бездарные и невежественные льстецы».

Пушкин говорил, что хотел бы написать историю Александра I пером Курбского. Так Давыдов писал историю николаевского времени. История эта была им пережита и перечувствована, и он был не летописцем, а мемуаристом, любящим и ненавидящим, не скрывающим своих пристрастий. Недаром он любил Тацита, у которого брал жар и энергию его исторических обличений.

Он помнил, как приехал в сентябре 1826 года на театр Персидской войны с «экстраординарным» поручением нового царя, оставив беременную жену и расстроенное имение. Но Николай I возвращал его на службу, о чем он мечтал несколько лет, и он не мог отказаться. Уже при отъезде ему было известно, что в нескольких сутках пути впереди него едет Паскевич, назначаемый, как и он, в помощь и подчинение Ермолову, и он подозревал уже, что при дворе на Ермолова «поднялась буря», — но он не знал, что Паскевич везет с собой тайный приказ сместить Ермолова в случае «беспорядков». Приехав на место, Давыдов сразу же был отправлен с отдельным отрядом сражаться против войск Гассан-хана и строить крепость Джелал-оглу, и до него доходили лишь косвенные и темные слухи о начавшейся «войне генералов». Теперь он знал о ней больше, — от очевидцев и от Ермолова, и все, что слышал и знал, изливал на бумагу раскаленным пером историка и памфлетиста.

«Ермолов, называемый в Петербурге проконсулом Грузии, никогда не пользовался благоволением государя императора Николая Павловича, почитавшего его человеком опасным, по своему либеральному образу мыслей. Он возымел о нем это мнение с самого 1815 года...».

Давыдов рассказывал, как при вступлении русских войск в Париж, покойный император Александр I велел

арестовать трех штаб-офицеров за какие-то служебные упущения. Ермолов не выполнил приказа. Он сказал Николаю Павловичу, тогда великому князю: «Я имел несчастье подвергнуться гневу его величества. Государь властен посадить нас в крепость, сослать в Сибирь, но он не должен ронять храбрую армию в глазах чужеземцев. Гренадеры прибыли сюда не для парадов, но для спасения отечества и Европы».

Так начинался, считал Давыдов, давний, упорный, скрытый до поры до времени конфликт выученика суворовской школы с наследниками гатчинских экзерцицмейстеров. Всю жизнь сам Давыдов противопоставлял «фронт» «фрунту», — последний окончательно победил в царствование Николая.

«Великий князь Николай Павлович сказал однажды покойному императору, что этот самостоятельный и энергичный начальник на границе государства весьма неблагонадежен...».

Он рассуждал далее, что после 14 декабря в Петербурге возникли опасения, что Ермолов откажется присягать; что он спешит к столице с преданными ему войсками... «Враги Ермолова, ненавидевшие его за его острый язык, бескорыстие и безграничную преданность к нему войска, окончательно восстановили против него государя. Его величество стал его почитать опасным либералом, безбожником, бесчеловечным и горьким пьяницею, хотя многим известно, что он всегда был весьма воздержан в употреблении вина...».

Прибывшему, наконец, с присяжным листом фельд-егерю задавали вопросы о подробностях присяги Ермолова. Тот сказал: «Алексей Петрович так боготворим в Грузии, что если бы он велел присягнуть персидскому шаху, все бы тотчас это сделали». «В награду за это изречение он совершил путешествие в Якутск».

Давыдов знал, конечно, больше, чем рассказывал. Он не мог не знать, что недоверие Николая I к Ермолову имело более серьезные основания; что промедление с присягой было, конечно, умышленным, а не случайным; что в корпусе Ермолова находились люди, замешанные в «деле 14 декабря»... Ермолов встречал ссыльных с демонстративной ласковостью: так он разговаривал с М. И. Пушиным. Да и сам Давыдов проявлял к ним подчеркнутое внимание, которое испытывал на себе, в частности, А. С. Гангеблов, вспоминая об этом в своих мемуарах...

Он не знал, вероятно, только того, что декабристы всерьез рассчитывали на помощь Ермолова в случае успеха выступления.

Но и того, что рассказывал Давыдов, было достаточно.

Он вспоминал, как совершилось отрешение «проконсула Иверии», как «ожесточенная злоба и низкая зависть» взводили на него небывалую клевету; как распространялись слухи, что Ермолова вскоре привезут в Петербург «связанного и скованного»...¹⁵.

В марте 1827 года, вернувшись полубольным из недолгого отпуска, он видел опустевший ермоловский дом, некогда наполненный людьми, искавшими его покровительства. «Дом, в котором умер хозяин», — говорил Н. Н. Муравьев, один из немногих, кто не отвернулся от прежнего всеильного властителя Грузии.

Его просили не прощаться с войсками во избежание шума. Не желая «злополучия многих», он «выехал из Тифлиса в три часа пополуночи», предварительно уничтожив «много любопытных и драгоценных бумаг и писем». Давыдов провожал его.

А затем Давыдов явился к месту службы и узнал, что ему предложено состоять при главной квартире и что отряд его передан уже генералу Панкратьеву. С простым генерал-майором можно было не церемониться. Николай I сказал потом Якову де Санглену: что-де ты веришь Давыдову, которого Паскевич выгнал из армии.

Обо всем этом вспоминал Давыдов, — а может быть, и о многом другом, нам неизвестном.

В письмах своих Давыдов писал о покое, уединении, семейственном счастье, которыми он пользуется, но здесь была только часть правды.

Он действительно посвящал домашним заботам немало времени, — но дома ему не сиделось: он уезжал то в Москву, то с Вяземским в Пензу. Летом 1829 года они вместе отправились на ярмарку, и пензенское общество было взволновано визитом столичных знаменитостей. «Нашу Пензу осчастливили своим приездом две достопримечательные особы, это есть: *Денис Васильевич Давыдов, генерал-майор, герой-партизан-поэт*, и поэт князь *Петр Андреевич Вяземский!* Я был счастлив; каждый день на ярмарке я их видел по два раза в день,

слышал их разговор, и вы можете себе представить, в каком я был восторге! — Как мне приятно было мыслить: я видел *Давыдова* и — *Вяземского*! Ярмарка уже кончилась, и они, надо думать, скоро уедут. Они приезжали только лишь на ярмарку; но до отъезду их я еще надеюсь их увидеть...»¹⁶.

Письмо от четвертого июля 1829 года, написанное молодым любителем литературы А. Иванисовым; адресат — приятель его, бывший пензенский гимназист, ныне в Москве готовящийся к поступлению в университет Виссарион Григорьевич Белинский...

В Пензе — отвлечения, развлечения, красавицы, к которым Давыдов неравнодушен и в одну из них вскоре влюбится. Все-таки по натуре он был оптимистом, да и старость его еще не пришла.

Тем временем новый удар постигает его.

Шестнадцатого сентября умер Николай Николаевич Раевский-старший.

Давыдов с Раевским были в родстве — и довольно близком по тогдашним понятиям, — но связи их были более чем родственные. Три человека были для Давыдова образцами, покровителями, кумирами: Багратион, Раевский, Ермолов.

Раевский — это была Каменка 1809—1811 годов, двоюродный брат Василий Львович Давыдов, очаровательная Аглая — жена другого кузена, дядюшка Александр Николаевич Самойлов, — весь этот светлый, полный увлечений и надежд быт накануне великой войны, в который погрузился тогда с головой двадцатипятилетний адъютант Багратиона Денис Давыдов; это были и героические месяцы сражений в Молдавии и Валахии, и снова Киев, Каменка, Тульчин... Тогда он научился различать подлинные и мнимые человеческие ценности и отдавать первым из них предпочтение перед воинскими рангами. А затем была война двенадцатого года, превратившая имя Раевского в легенду; по окончании же ее судьба скрепила нескольких его друзей и знакомцев родственными узами: М. Ф. Орлов, старый его приятель, женился на старшей дочери Раевского Екатерине; младшая же вышла замуж за Сергея Волконского. После четырнадцатого декабря рухнул весь этот мир, — и (кто знает?) может быть, тяжелее всех пришлось старику Раевскому: один зять ушел на каторгу; другой, заступничеством брата избежавший рудников, должен был жить затворником в своем имении; любимая дочь, вос-

став против воли родителей, уехала за мужем в Сибирь, а через год на руках у стариков умер внук — маленький ребенок Волконских. Оба сына побывали под арестом, — и хотя были оправданы, подозрение тяготело на них.

Раевский нес свой крест, не ропща и не жалуясь, с тем стойческим терпением, которое дается только людям глубокого ума, и то после долгих лет испытаний и размышлений. Он давно простил дочь, оплакав ее «кровавыми слезами», как говорил сам; более того, он оправдал ее. «...Она в несчастии, какого в мире жесточе найти мудрено, мудрено и выдумать даже». О своем несчастии, своем страдании он не думал. Узнав об отставке Ермолова, он сказал: «...не могу не жалеть о нем. Он не великодушен, поэтому будет несчастлив; привыкши быть видным человеком, ничтожность его будет ему мучительна»¹⁷.

За свое великодушие он заплатил истощением жизненных сил.

Этому старику, когда он скончался, было пятьдесят восемь лет от роду.

Михаил Орлов, заключенный в своем Милятине, писал «некрологию» тестю.

Он рассказывал о воинских подвигах человека, которому судьба определила «нанести Наполеону первый и последний удар». При Смоленске он выдерживает натиск неприятеля, вдсятеро сильнейшего; неизвестно, как повернулись бы события далее, если бы не принял на себя удар и не остановил движение наполеоновской армии, пока не подоспели силы Багратиона. На Бородинском поле центральный редут сохранил в истории имя Раевского. Под Лейпцигом его тяжело ранило; поэт Батюшков, его адъютант, поддержал его, пошатнувшегося на лошади; «Раевский положил на рану левую руку и, показывая ее обогренною кровью, сказал с улыбкою сии два известные стиха:

Je n'ai plus de sang qui m'a donné la vie;

Ce sang s'est épuisé, versé pour la patrie...».

Во мне нет больше крови, которая давала мне жизнь;

Эта кровь иссякла, она пролита за отчизну...

«Он остался на лошади, — продолжал Орлов, — и командовал корпусом до окончания сражения, хотя рана была жестокая и кость раздроблена..»¹⁸.

Орлов питал тайное пристрастие к поэтическим легендам. Все было проще, будничнее и героичнее.

«При конце дня генерал сказал мне: «я ранен, я ранен!» и с этим словом наклонился на лошадь. Я осмотрел грудь и ужаснулся, увидя кровь. <...> Я поскакал за лекарем. В ближней деревне его перевязали и нашли — чудное дело! что пуля, ударом пробив шинель на клеенке и мундир, не могла пронзить фуфайки на вате. Не менее того, рана глубока, и кровь беспрестанно струилась. Мы возвратились на квартиру и отдохнули. 5-го числа, вопреки советам доктора, генерал сел на коня и поехал на батареи...»¹⁹.

Так рассказывал Батюшков в письме Гнедичу от 30 октября, менее чем через месяц после событий.

Раевский, вероятно, улыбнулся бы, если бы мог прочитать патетическое описание Орлова. Он не любил патетики и добродушно посмеивался, слыша рассказ о том, как он якобы бросился в битву, держа за руки двух мальчиков-сыновей.

Некрология Орлова была напечатана анонимно — иначе было нельзя — и разослана подписчикам «Русского инвалида» 15 декабря 1829 года. Тогда ее и прочитал Давыдов, не зная еще, кто ее автор.

Тогда же явилась у него мысль возразить неизвестному сочинителю.

Быть может, зерном «Замечаний на некрологию Н. Н. Раевского» была маленькая — анонимная же — заметка, принадлежавшая Пушкину и напечатанная в первом номере новой «Литературной газеты», которую стал издавать в Петербурге Дельвиг с первого января 1830 года. Пушкин писал здесь: «Сие сжатое обозрение, писанное, как нам кажется, человеком, сведущим в военном деле, отличается благородною теплотою слога и чувств. Желательно, чтобы то же перо описало пространнее подвиги и приватную жизнь героя и добродетельного человека»²⁰.

«Герой» и «добродетельный человек». Это был замысел, унаследованный от литературы и этики декабристов. В ней герой не мог не быть добродетелен, — иначе он лишался звания героя. Декабристские поэты предпочитали гражданское мужество воинским подвигам. Цезарь был для них тираном; Брут и Кассий — героями. И в поисках примеров подлинной доблести они постоянно обращались к писателям древнего Рима; быть может, чаще других — к Тациту.

Денис Давыдов обратился к Тациту.

По-видимому, в феврале 1830 года он заезжает к известному журналисту, Ксенофону Полевому, брату издателя «Московского телеграфа» с просьбой перевести для него отрывок из «Жизни Агриколы» Тацита. Полевой отвечал, что недостаточно изучил язык Тацита, чтобы решиться на такой перевод. «Я перевел сам, да с французского!» — сказал Давыдов. Тут он прочел Полевому отрывок. «Выслушавши его, — вспоминал Полевой, — я искренно выразил ему свое мнение, что если бы сам Тацит перевел этот отрывок на русский язык, то перевод не был бы лучше»²¹.

Эта страница из Тацита вошла в «Замечания на некрологию Раевского».

За ней начиналась неясная область намеков и уподоблений. Доблесть Агриколы, его полководческий талант, храбрость и человеческую скромность Тацит противопоставлял трусости, жестокости и лицемерию императора Домициана. Быть может, Давыдов и не собирался проводить прямые параллели с императором Николаем, — но он явно метил в его окружение. Что же касается самого Раевского, то под пером Давыдова он превращался в своего рода символ.

«Неужели военное звание, впрочем, столь почтенное и благородное, до того превышает звание добродетельного человека, что говоря о первом, можно пренебречь последним?»

Этот упрек Орлову был бы понятен в устах Пушкина, — но в устах певца биваков, партизана, военного историка и писателя, прошедшего десятки сражений, он звучит странно. Но Давыдов с демонстративной настойчивостью сосредоточивает свое внимание на личных, казалось бы, частных чертах знаменитого полководца. Он ищет и находит в нем добродетели гражданина, подобные тем, какие были у древних: сочетание сильного характера с чувствительностью, пронизательного ума с «кротостью неподдельною, естественною», снисходительности к другим со строгостью к себе. В Раевском воскресал для Давыдова образ «Агриколы, или Эпаминонда, или Сципиона, столь сродных с ним простотою нравов и кротостью душевной». «Он совсем не принадлежал к нашей эпохе, исключительно коснеющей в тесной, себялюбивой расчетливости и дерзающей осмеивать сатанинским хохотом все то, что выше ее смрадных предел!»

Здесь перед нами начинает раскрываться замысел статьи. Подобный же приговор своему настоящему Давыдов произносил в тайных записках о Ермолове.

После каждой войны, продолжал биограф, оставив память нового геройского подвига, Раевский скрывался в сельском убежище среди своего семейства, откуда при первом же зове отечества являлся на битву с тем же спокойствием духа, с каким садился за семейную трапезу, — и вновь со скромностью философа «возвращался в сельское свое убежище, к своей семье, своим цветам и огородам, с тою же ясною душою, не омраченною тщеславием...»

Это художественный образ. Он не противоречит действительности, — нет, все, что пишет Давыдов, истинная правда, — но он расширяет ее, обогащая внутренними смыслами. В этом образе есть и римский Цинциннат, и Ермолов, проводящий годы в вынужденной праздности на Орловщине, и сам Давыдов, представлявший себя в облике воина, возделывающего свое поле. В биографе и историке не умирает художник и поэт; он набрасывает свои портреты мазками, отбирая нужные черты.

А потом Давыдов начинает говорить голосом оратора и публициста, — и что говорить!

«Наконец, когда Раевский прошел сквозь весь пыл долголетней вражды государств и народов, пожравшей целые поколения, сквозь преграды, ковы и гонения, воздвигаемые явною и тайною злобою всякому человеку с чистой совестью, — другой род славы ожидал его: борьба с самою судьбою <...> Неожиданная гроза разразилась над главою поседевшей, но еще не остылой от вдохновений воинственных и еще курившейся дымом сражений... Раевский был поражен во всем милом, во всем драгоценном для его сердца, созданного любить без меры все то, что однажды оно полюбило».

Мы знаем теперь, о чем идет речь; знали и современники. Ни для кого не было секретом, отчего потрясло и уничтожилось мирное семейное убежище героя. Но мало кто решился бы на этот намек.

«Мы видали мужей твердых в опасностях, — продолжал Давыдов, — видали самого Раевского в весьма критических обстоятельствах; он никогда, нигде и ни от чего не изменялся, — но тут он превзошел наше ожидание, или лучше, самого себя! Новый Лаокоон, обвитый, теснимый змеями, он не докучал воплями небу, не унижал себя мольбами о сострадании. Ни единого ропота, ни

единого злобного слова не вырвалось из уст его, ни единым вздохом, ни единым стенанием не порадовал он честолюбивую посредственность, всегда готовую наслаждаться страданиями человека, далеко превосходящего ее своими достоинствами. Испытание ужасное! Несколько лет продолжалось оно неослабно, и нам можно было судить только по ослабевавшему его здоровью, изменявшимся взору и физиономии, омраченным уже глубокою тоской и неотразимою горестью. С тем же безмолвием о своих страданиях душевных, тогда сопряженных уже с недугами телесными, он благословил семейство свое — увы! неполное — и скончался, как справедливо говорит некролог его, не оставя ни единого человека, который имел бы право восставать против его памяти»²².

Жаль, что никто еще не написал труда об отношении прозы Давыдова к традиции античного красноречия. Пусть читатель не посетует на длинную выписку, — он читает на русском языке совершенный образец ораторского искусства.

В него можно подставлять имена Сергея и Марии Волконской и автора некрологии — Михаила Орлова.

Когда Давыдов показал этот текст — с неслыханной беспечностью! — Якову де Санглену, в свое время бывшему начальником тайной полиции, тот сказал, что печатать его нельзя по либеральному его духу, и стал по старой привычке следить за автором.

2 января 1831 года Пушкин писал Вяземскому: «Денис здесь. Он написал красноречивый Éloge Раевского. Мы советуем написать ему Жизнь его»²³.

«Замечания» вышли в Москве отдельной книжкой в 1832 году — и быть может, самым странным парадоксом было появление ее в печати.

Д. В. Давыдов — В. А. Жуковскому
20 ноября 1829 г.
Из села Мазы в Петербург.

«...Я напоминаю тебе о Денисе Давыдове и посылаю несколько стихов, вырвавшихся из-под пера моего в оставшиеся минуты моих забот семейственных и прозаических занятий. Взгляни на сии стихи, исправь их и пришли ко мне исправленные, как ты делывал в старину с моими поэтическими и прозаическими вздорами...»²⁴.

В. А. Жуковский — Д. В. Давыдову

10 декабря 1829 г.

Из Петербурга в село Мазу.

Давыдов, пламенный боец, благодарю тебя за твои поэтические и прозаические строки. Очень было мне весело получить от тебя теперь весточку <...> Ты шутишь, требуя, чтобы я поправил стихи твои. Все равно когда бы ты сказал мне: поправь (по правилам малярного искусства) улыбку младенца, луч дня на волнах ручья, свет заходящего солнца на высоте утеса и пр. и пр. Нет, голубчик, не проведешь. Я и не поправлю, и не возвращу тебе стихов твоих. Не отдать ли их в «Северные цветы», то есть три первых; эпитафии не пропустят»²⁵.

Все комментаторы этого письма, давно известного, считают, что Жуковский говорит о старой шуточной эпитафии, написанной живому князю Мосальскому, за худобу свою прозванному «князь-мощи»:

Под камнем сим лежит Мосальский тощий;
Он весь был в немощи, теперь попал он в мощи.

Об этой эпитафии Вяземский упоминал еще в 1822 году. Между тем Давыдов посылал Жуковскому новые стихи. Да вряд ли он и собирался печатать эту шутку; помимо всего прочего, он и сам знал, что ее «не пропустят», потому что адресат ее был отлично известен. Нет, конечно, не о ней шла речь.

В сборнике стихотворений Дениса Давыдова, вышедшем в 1832 году одновременно с «Замечаниями на некрологию...», есть маленькое четверостишие, озаглавленное «На смерть N. N.»:

Гонители, он — ваш! Вам плески и хвала!
Терзайте клеветой его дела земные,
Но не сорвать венка вам с славного чела,
Но не стереть с груди вам раны боевые!

Эти стихи считают обычно посвященными Ермолову. О «гонителях» его нельзя было говорить публично, — и потому Давыдов скрыл его имя и назвал эпитафией апологию живого человека.

Но если это действительно было так, то для кого же Давыдов писал свои стихи? Кто мог бы догадаться, что «смерть» в заглавии существует лишь для отвода глаз цензуре? Адресат становился неузнаваемым, и обличе-

ния его гонителей начинали походить на холостой выстрел в воздух.

Не проще ли, не естественнее ли поверить, что перед нами в самом деле эпитафия, в которой только имя адресата зашифровано инициалами, а все остальное служит тому, чтобы это имя было угадано безошибочно? И чтобы читатель мог назвать поименно и «гонителей» героя?

«Эпитафии не пропускают...». Почти нет сомнения, что Жуковский говорил именно об этих стихах, написанных не позже ноября месяца 1829 года. Он догадался сразу — «N. N.» был Николай Николаевич Раевский, со времени смерти которого прошло только два месяца.

То, о чем писал Давыдов в своих замечаниях на некрологию, звучало в маленьком четверостишии, — и в нем были те мысли и даже слова, которые поражают нас в шедевре, созданном другим поэтом восемью годами позже:

Но иглы тайные сурово
Язвили славное чело...

Отравлены его последние мгновенья
Коварным шепотом насмешливых невежд...

Стихи Лермонтова и Дениса Давыдова черпали из общего источника, — из послания Жуковского к Вяземскому и В. Л. Пушкину, с воспоминаниями о последних днях драматурга В. А. Озерова:

Пусть Дружба нежными перстами
Из лавров ей венец свила —
В них Зависть терния вплела;
И торжествует, растерзали
Их иглы славное чело...

Подхваченные поэтические формулы наполнялись новым содержанием, — теперь они несли в себе прямо общественный смысл. С этим смыслом они попали и в «Смерть поэта».

Быть может, и сам Лермонтов не знал, что он получал эстафету из рук Давыдова.

А может быть, ему были известны эти стихи? Еще в 1830 году Давыдова переполняли воспоминания о Раевском; он говорил о своей статье с Ксенофонтом Полевым; он читал ее Пушкину. Да что Пушкину! Он едва не погубил ее и себя самого, показав рукопись profes-

сиональному шпиону Якову де Санглену. Быть может, слухи о его занятиях не миновали и племянника его по жене, Николая Поливанова, по соседству с которым жил на Молчановке ближайший его приятель, студент Московского университета Михаил Лермонтов? А может быть, в январе того же 1830 года судьба свела их в Саратове, на свадьбе знакомого Давыдова и дяди Лермонтова Афанасия Алексеевича Столыпина, и Лермонтов что-то услышал сам из уст знаменитого поэта?

Впрочем, не будем гадать. Встреча поэтических идей не всегда предполагает встречу поэтов. Об этом, собственно и пойдет речь в нашем заключительном рассказе.

«Невольный пахарь»

В числе стихов, посланных Жуковскому Давыдовым, была элегия «Бородинское поле».

Десять лет назад Давыдов написал элегию-идиллию о блаженстве земледельца, возделывающего наследственную ниву:

Погибните навек, мечты предрассуждений,
И ты, причина заблуждений,
Чад упоительный и славы, и побед!
В уединении спокойный домосед
И мирный селянин, не постыжусь порою
Поднять смиренный плуг солдатскую рукою...

Восемнадцать столетий с лишком существовал этот поэтический мотив; его ввел в мировую литературу бессмертный Гораций.

Когда Давыдов писал свою идиллию, перед его мысленным взором вырастали картины мирного труда и семейственного счастья. Оно пришло — но успокоения не дало.

В марте 1824 года он писал А. И. Якубовичу, кавказскому герою, будущему декабристу:

«...Прослужа дурно ли, хорошо ли, но сплошь двадцать два года, из коих восемь сряду в непрерывных войнах, тяжело было снести то равнодушие, с каким оттолкнули меня в толпу хлебопашцев...».

И вновь, ему же, через год:

«...Будучи давно мирным хлебопашцем, я привык к забвению, но теперь чье внимание проникло в мое уединение? Героя, который уже третий год питает мою душу своими богатырскими и великодушными деяниями,

несущими на себе отпечаток чего-то гомерического, веющими запахом времен поэтических, ныне столь плоских и прозаических <...> Я в молодых годах испытал участь несколько сходную с вашей, но менее счастливую; я нашел в ссылке не битвы, а разводы и манежи»²⁶.

Эпоха, пришедшая потом, отодвинула «гомерические времена» еще далее. Еще Раевский, подобно полководцам Древнего Рима, мог менять меч на плуг, а затем плуг на меч, — ныне все изменилось. Вокруг него не было уже и тех, кому он жаловался в письмах 1824—1825 годов: Якубович томился на каторге, а двенадцатый год был официально не в моде. Прежний император не раз давал понять, что воспоминания эти сейчас не ко времени, новый был к ним скорее равнодушен. В тридцатые годы нахлынет новая волна интереса, но уже исторического, как к эпохе ушедшей; сейчас же, на исходе второго десятилетия века, голос современника событий, пятнадцать лет назад всколыхнувших всю Россию и весь европейский мир, звучал словно из глубины столетий. Теперь нам может казаться это странным, — но в 1837 году, когда Лермонтов напишет свое «Бородино», ощущение исторической дистанции у него будет меньшим, чем в 1829 году у Дениса Давыдова. «Дядя», старый служивый, да и молоденький слушатель его — герои «Бородина» Лермонтова, будут переживать события прошлого почти как настоящее; лирический герой давыдовского «Бородинского поля» переживает свое настоящее как далекое прошлое. И вовсе не случайно Лермонтов назвал свои стихи «Бородино», Давыдов — «Бородинское поле»: «поле» — это пашня, которую возделывает ветеран; Бородинское поле — молчаливое хранилище исторических воспоминаний, и кладбище, скрывшее останки тех, кто был некогда жив и любим. Для самого Давыдова все это имело и особый интимный, сокровенный смысл: лишь немногие из его читателей знали, — да и не нужно было им этого знать, — что знаменитое Бородино было родовым именем семейства Давыдовых, местом, с детства знакомым поэту. Но в самом стихотворении на это нет и намека; смысл его шире и обобщеннее. «Душа моя — элизиум теней», — скажет позднее Тютчев, — эта же мысль присутствует и у Давыдова. Его стихи — стихи о забвении, распространившемся равно на мертвых и на живых.

Лермонтов в «Бородине» писал о двух поколениях —

прежнем и нынешнем. Давыдов пишет более всего о себе. Лермонтов смотрит как бы извне; Давыдов изнутри. «Бородино» — эпос; «Бородинское поле» — элегия.

Но оба произведения роднит одна мысль, отлившаяся у Лермонтова в поэтическую формулу: «Да, были люди в наше время: Не то, что нынешнее племя, Богатыри — не вы!»

У Давыдова было то горькое преимущество перед своим младшим современником, что он коротко знал ушедших «богатырей» и — «нынешнее племя».

Он послал свои стихи Жуковскому в надежде на критику и исправления, — но, как мы видели, не получил ни того, ни другого.

По-видимому, тогда же он отправил их Вяземскому.

Так сложилось издавна: его стихи, только что написанные, поступали на взыскательный суд товарищей-поэтов, и он не только не сердился на критику, но настойчиво требовал ее и сам придирчиво оценивал каждое слово, каждую строчку. Он радовался, когда находил нового, младшего судью своих стихов; так, он с благодарностью и восхищением прислушивался к мнению Баратынского, а позднее — Языкова.

Баратынскому он тоже отдал рукопись.

Среди бумаг Остафьевского архива Вяземских в РГАЛИ сохранился один из разосланных им экземпляров. Давыдов собственноручно переписал текст, ровным, красивым почерком, столь непохожим на нервные, неразборчивые строки его черновика. Мы прочтем его.

ЭЛЕГИЯ. БОРОДИНСКОЕ ПОЛЕ

Умолкшие холмы, дол, некогда кровавый,
О, возвратите мне ваш день, день вечной славы,
И шум оружия, и сечи, и борьбу!
Увы! Мой выпал меч из рук — мою судьбу
Попрали сильные! Счастливы горделивы
Влекут оратаем меня на луг и нивы...
Стыжусь! — О, рынь меня, рынь на бессмертный бой,
Вождь гомерический, Аякс, Ахилл душой,
Ты, возбуждающий в полках восторг и клики,
Одеян гибелью, Багратион великий!
Прости мне длань твою, Раевский, мой герой!
Ермолов, я лечу в пыл битвы за тобой,
Ты, обреченный быть побед любимым сыном,
Покрой, покрой меня твоих перунов дымом!
Но где вы?.. внемлю вам... нет отзыва! — с полей
Умчался брани дым, не слышен стук мечей,
И я, питомец их, склоняюсь главой у плуга,
Завидую костям соратника иль друга!²⁷

Да, это она, — одна из лучших элегий русского XIX века. Мы узнаем — и в то же время не узнаем ее. Лишь несколько строк ее — но лучших — остались неизменными в том ее тексте, который мы знаем сейчас как элегию «Бородинское поле».

Остались первая и третья строка и строка четвертая, о которой пойдет речь особо. И осталась концовка. Образ, сложившийся уже в письме Якубовичу — «воин-хлебопашец». Центральный образ элегии, с внутренним контрастом прошлого и настоящего.

Все остальное изменилось — то больше, то меньше, потому что три поэта пытались довести элегию до совершенства.

Более других поработал над ней Баратынский.

Мы знаем об этом потому, что в бумагах Вяземского в упомянутом уже нами Остафьевском архиве сохранился еще один автограф, посланный Давыдовым Жуковскому, где отмечено то, что вписал Баратынский. Давыдов подчеркнул стихи «его фабрики», как говорил в сопроводительной заметке. Почти все они находятся в первых десяти строках:

Умолкшие холмы, дол, некогда кровавый,
Отдайте мне ваш день — день вековечной славы,
И шум оружия, и сечи, и борьбу!
Мой меч из рук моих упал — мою судьбу
Попрала сильные! Счастливы горделивы
Невольным пахарем влекут меня на нивы.
О, ринь меня на бой, ты, опытный в боях,
Ты, голосом своим рождающий в полках
Погибели врагов предчувственные клики,
Вождь Гомерический, Багратион великий!

Последнее исправление касалось пятнадцатой строки:

Но где вы?.. *слушаю...* нет отзыва! с полей...

Давыдов послал эти исправления Жуковскому, как верховному решителю поэтических судеб, с чьим мнением должно считаться безусловно. Он верил Жуковскому больше, чем самому себе.

Сам он, однако удовлетворен не был. В письме Жуковскому от 27 декабря 1829 года он жаловался: Баратынский «на скребке своем, кажется унес первобытную силу и огонь этой поэтической вспышки».

Начинался молчаливый дружеский спор о поэзии. Давыдов готов был жертвовать благозвучием и точ-

ностью во имя энергии и живописности, и потому протестовал против рассудочного, как ему казалось, «скребка». В его строках теснились грандиозные, гиперболические образы: Гомер, Аякс, Ахилл; в стихе скапливались ударения на коротких односложных словах:

...мне ваш день — день вечной...
Увы! мой выпал меч из рук...

Даже вторая собственная строчка казалась ему недостаточно энергичной; он переделывает ее:

Пыл, дым, громады войск, и сечу, и борьбу!

Баратынский был выученик классиков; он экономил поэтические средства. Он владел пушкинским искусством емкого слова, заменяющего многие и не мешающего плавному течению стихов. Поправляя стихи Давыдова, он был осторожен; он прекрасно понимал, что прикасается к большой поэзии, и лишь освобождал строку от «пятен грязи», как говорил сам Давыдов, бережно сохраняя и мысль, и давыдовские слова:

Отдайте мне ваш день — день вековой славы...
Мой меч из рук моих упал — мою судьбу...

Дыхание стало свободней, скопления ударений рассеялись, и сильный логический акцент лег на слово «упал».

Он убрал «Аякса» и «Ахилла» и оставил только упоминание об эпических гомеровских сражениях.

Он предлагал игру словесных оттенков и пересечения поэтических смыслов: «ринь меня на бой, ибо ты опытен в боях», — намеренное, выверенное повторение слова; голос полководца подхвачен многотысячным голосом войска.

Давыдов был блестяще талантливым поэтом; Баратынский — великим. Но он нигде не пытался подменить искусство Давыдова своим.

И он отыскивал Давыдову «давыдовский» образ. Но для того, чтобы оценить его по достоинству, отвлечемся на время от его замечаний и обратимся к замечаниям Вяземского.

Их было два. Одно касалось слова «влекут» в шестой строке: «*Влекут* никак нельзя; влечет только тот, кто сам впереди и тащит за собою. Кто *толкает*, тот не *влечет* и вовсе не *привлекателен*».

Неисправимый составитель каламбуров тоже пекся о точности слова.

Второе замечание — к словам «попрали сильные» было другого рода:

«Хорошо для рукописного, а для печатного не годится, а то и стих попрут *сильные цензоры*».

Вяземский безошибочно ощущал общественный подтекст. Он был тем же самым, что в эпитафии Раевскому. «Сильные», «счастливы горделивы», — все это было для него совершенно прозрачно. Так писал еще Батюшков, любимый поэт и Вяземского и Давыдова, в «Моих пенатах», ставших уже классикой:

Развратные счастливы,
Придворные друзья
И бледны горделивы,
Надутые князя.

И нечто подобное писал он сам.

Подобно Давыдову и в то же самое время — в конце 1829 года — он послал Пушкину для чтения и исправления свою собственную элегию «К ним». «Они» — это были его, Вяземского, гонители. Стихи читали Жуковский и Баратынский. Они шли по тому же кругу, что и стихи Давыдова, и в них была похожая строчка:

Счастливы! Вы и я, мы служим двум фортунам...

Общими оказывались творческие истории, друзья, противники, мысли и слова. Пушкин испестрил элегию Вяземского своими замечаниями, — Баратынский присоединил свои.

«Ради Христа, очисти эти стихи — они стоят «Уныния», — писал Пушкин. «Уныние» Вяземского он особенно любил.

«Ради Бога, переправьте ее: она высокого лирического достоинства», — вторил Пушкину Баратынский.

Вяземский переправил. Пушкин напечатал «К ним» в пятом номере «Литературной газеты» от 21 января. Он сделал это, несмотря на возражения Жуковского, который боялся за судьбу Вяземского, — сделал, потому что «невтерпеж приходится благородному человеку»²⁸.

Строчка Вяземского перекликалась с центральными строками «Бородинского поля»:

...Мою судьбу
Попрали сильные! Счастливы горделивы
Влекут оратаем меня на луг и нивы...

Едва ли не самое важное место элегии, оно требовало особой точности, — и вместе с тем именно к нему относились оба замечания Вяземского. Нужно было убрать «сильных» — из опасений цензурного свойства — и изменить «влекут». Давыдов попытался сделать это:

...Мою судьбу
Попрали в прах — и я, сын брани горделивый,
Смирненным пахарем сослал себя на нивы.

В первой публикации он остановился на варианте:

Попрали наконец счастливы горделивы
И пахарем меня влекут на мирны нивы.

Баратынский предлагал:

...Мою судьбу
Попрали сильные! Счастливы горделивы
Невольным пахарем влекут меня на нивы.

«Невольным пахарем...» Да, это было то самое точное слово, которое рождалось у Давыдова еще в письмах двадцатых годов. Не «смирненным», как собирался он поставить; не «оратаем» «мирных нив», — все это годилось бы для старой элегии-идиллии. «Невольный пахарь» — лаконическая формула, двуединая по природе, с внутренним конфликтом, сочетание несочетаемого, «воин-землепашец».

И без «сильных» обойтись было нельзя, — как бы ни грозило это столкновением с «сильными цензорами».

Давыдов окончательно понял это, когда вновь вернулся к этому стихотворению, готовя его для сборника 1832 года. Он принял все поправки, предложенные Баратынским, — все до единой.

Но это произошло позже, — сейчас, в конце 1829 года, он еще пытался вернуть стихотворению, как ему казалось, утраченный «огонь».

«Впрочем, все тебе отдаю на суд, — писал он Жуковскому в известном нам уже письме, — ты архипастырь наш, *président de la chambre du conseil* (председатель суда); что определишь, то и будет, а я спорить и прекословить не буду. Когда уладишь, то, не извещая меня, позволяю тебе отдать Дельвигу «Бородинское поле...»²⁹.

Невтерпеж приходилось благородному человеку.

«Бородинское поле» появилось в «Литературной газете» тремя неделями позже элегической выходки Вяземского, 15 февраля.

Жуковский ничего не поправил — он благословил напечатание.

...Перед нами лежит маленькое стихотворение, до наших дней не утратившее своего поэтического аромата. Оно «давыдовское» от начала до конца: по мысли, по гражданскому пафосу, по силе утверждения и отрицания, по красоте и энергии стиха. Но мало кто знает, что в нем заключена частица творческого духа нескольких лучших поэтов пушкинской поры.

Впервые: «Три рукописи Публичной библиотеки» — Литературная газета. 1984. № 30. 25 июля; «Старые гусары», «Последнее дело партизана Давыдова», «Эпитафия», «Невольный пахарь» — Звезда. 1984. № 7.

¹ РНБ, ф. 286, оп. 1, № 80, л. 1. Публикация: Бычков И. А. Бумаги В. А. Жуковского, поступившие в имп. Публичную библиотеку в 1884 году. СПб., 1887. С. 158. Текстологический анализ всех материалов дан нами в издании: Давыдов Денис. Стихотворения/Библиотека поэта: Большая серия/Вступ. статья, сост., подгот. текста и прим. В. Э. Вацура//Л., 1984. С. 185—187.

² Давыдов Денис. Стихотворения. С. 206—207.

³ Там же. С. 129.

⁴ Русский архив. Кн. II. 1874. С. 773.

⁵ Белинский В. Г. Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. 4. М., 1954. С. 369.

⁶ Свидетельство Бартенева см. в кн.: Жихарев С. П. Записки современника. М.; Л., 1955. С. 705—706; А. Марина — в кн.: Марин С. Н. Полн. собр. соч.: Критико-биографич. очерк, научное описание рукописей/Ред. и комм. Н. Арнольди//М., 1948. С. 456, 485, 488—489.

⁷ Давыдов Денис. Сочинения/Предисл., подг. текста и прим. Вл. Орлова//М., 1962. С. 290, 525. Ср.: Давыдов Денис. Стихотворения. С. 198.

⁸ Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. 2-е изд., испр. и доп. Письма. Т. I. М., 1982. С. 165 и по указ.; Сочинения. Т. I. М., 1978. С. 402—403.

⁹ РГИА, ф. 1343, оп. 31, № 746.

¹⁰ РГАДА, ф. 1406, оп. 1, № 751. Ср.: Давыдов Денис. Избранное/Вступ. статья, сост., комм. А. А. Ильина-Томича//М., 1984. С. 399.

¹¹ См.: Тартаковский А. Г. 1812 год и русская мемуаристика. М., 1980, по указ. («Михайловский-Данилевский А. И.»); Вацура В. Э., Гиллельсон М. И. Сквозь «умственные плотины». 2-е изд., доп. М., 1986. С. 306—316.

¹² РГБ, ф. 859. (Отчет ИПБ за 1903 г. С. 101).

¹³ Сборник Русского исторического общества. Т. 73. СПб., 1890. С. 458.

¹⁴ Там же. С. 553.

¹⁵ Давыдов Д. В. Сочинения. СПб., 1893. Т. 2. С. 295—297, 299, 300.

¹⁶ В. Г. Белинский и его корреспонденты. М., 1948. С. 68.

¹⁷ Гершензон М. История молодой России. М.; Пг., 1923. С. 70—71.

¹⁸ Орлов М. Ф. Капитуляция Парижа: Политические сочинения. Письма. М., 1963. С. 39.

- ¹⁹ Батюшков К. Н. Сочинения: в 2 т. М., 1989. Т. 2. С. 259—260.
- ²⁰ Пушкин. Т. 11. С. 84.
- ²¹ Николай Полевой: Материалы по истории русской литературы и журналистики тридцатых годов/Ред., вступ. статья и комм. Вл. Орлова//Л., [1934]. С. 309.
- ²² Давыдов Д. В. Сочинения. Т. 3. С. 111—112, 114—121.
- ²³ Пушкин. Т. 14. С. 140.
- ²⁴ Русская старина. 1903. № 8. С. 446.
- ²⁵ Жуковский В. А. Сочинения: В 3 т. М., 1980. Т. 3. С. 496.
- ²⁶ Давыдов Д. В. Сочинения. Т. 3. С. 157, 158—159.
- ²⁷ РГАЛИ, ф. 195, оп. 1, № 5311. Этот текст и все последующие анализируемые материалы опубликованы нами в изд.: Давыдов Денис. Стихотворения. Л., 1984. С. 165—167.
- ²⁸ Рукою Пушкина: Несобранные и неопубликованные тексты. М.; Л., 1935. С. 113; Пушкин. Т. 14. С. 62; Баратынский Е. А. Стихотворения. Письма. Воспоминания современников. М., 1987. С. 184.
- ²⁹ Русская старина. 1903. № 8. С. 446—447.



ЛЕРМОНТОВ. ГОГОЛЬ



«Моцарт и Сальери» в «Маскараде»

Бесчисленными и порой трудноуловимыми нитями было связано творчество Лермонтова с наследием Пушкина.

В свое время связи эти определялись одним словом: «влияние». От этого понятия отказались уже давно, ибо диапазон связей оказывался очень широк: от прямого ученичества, цитат, подражаний в ранние годы до своеобразных творческих состязаний в зрелый период; состязаний иной раз даже неосознанных, когда младший поэт обращается к уже разработанным старшим поэтическим мотивам и темам, давая им собственную, оригинальную трактовку. Эти случаи творческих соприкосновений, может быть, наиболее интересны, — но и трудны для изучения. Устами Лермонтова говорила новая литературная эпоха, то усваивавшая, то переоценивавшая наследие учителей. Взятое из этого наследия принадлежало ей по праву завоевания — но вместе с тем принадлежало и традиции. Потому-то, следя за тем, как Лермонтов, уже зрелый мастер, развивает и видоизменяет Пушкина, мы изучаем не только Лермонтова, но и Пушкина, ибо глаз великого художника способен уловить в своих предшественниках то, что недоступно глазу обыкновенного читателя и исследователя.

Имея это в виду, мы сделаем попытку взглянуть на «пушкинские темы» в лермонтовском «Маскараде», луч-

шей из драм Лермонтова, писавшейся еще при жизни Пушкина, в 1835—1836 годах, когда для Лермонтова начался новый этап осмысления его творчества¹.

Среди этих тем нас более всего будут интересовать темы и отдельные мотивы, восходящие к «Моцарту и Сальери», этому шедевру драматургии, кажется, почти не востребованному русской литературой пушкинского времени.

1. Отсроченная месть

Этот мотив играет особую роль в лермонтовской драме.

В поздней ее редакции на нем построена вся сюжетная линия, связанная с Неизвестным. В обеих редакциях Арбенин откладывает свою расплату с князем Звездичем. И сам Звездич лелеет планы отмщения в вынужденном ожидании.

Мотив был известен русской литературе уже в 1820-е годы как мотив «отложенного выстрела».

В «Вечере на бивуаке» А. А. Бестужева, напечатанном в «Полярной звезде на 1823 год», герой, тяжело раненный на дуэли, не успевает сделать свой выстрел и намерен использовать его в следующем поединке. Фразу из этой повести: «Я поклялся застрелить его по праву дуэли (за ним остался еще мой выстрел)» Пушкин собирался взять эпиграфом к «Выстрелу»².

Ситуация приходила в литературу из реального быта. Современникам была памятна знаменитая «четверная дуэль» 1817 года, где наряду с дуэлянтами должны были стреляться секунданты: Грибоедов и прославленный храбрец и бретер, впоследствии декабрист А. И. Якубович; этот последний поединок был отложен и состоялся год спустя, на Кавказе. В этом случае, конечно, сохраняли право на выстрел оба противника; любопытно однако, что у Пушкина именно с Якубовичем оказался связан мотив «отложенного выстрела». В 1831 году он задумывает «Роман на Кавказских водах», где прототипом главного действующего лица должен был стать Якубович, в свое время сильно занимавший его воображение. В планах этого неосуществленного романа есть загадочное место: «<...> встреча — изъяснение — поединок — Якуб.<ович> [ранен] не дерется — условие.

Он скрывается». Как должны были развиваться события, мы не знаем; ясно лишь, что отказ «Якубовича» от своего выстрела — полный или временный — связан с каким-то «условием», которое должно было, по-видимому, увеличить сюжетное напряжение. В дальнейшем от этого мотива Пушкин отказывается³. Напомним, что годом ранее он написал «Выстрел», а почти одновременно с работой над романом вспоминал в письме к Плетневу о старой повести Бестужева.

Мотив подхватил не кто иной, как сам Якубович, ничего, конечно, не зная о замыслах пушкинского романа, но явно читавший «Выстрел». Сосланный в Сибирь за участие в восстании 14 декабря, он встречался там с инженером и литератором-любителем А. И. Штукенбергом и рассказывал ему о своей дуэли с Грибоедовым, — рассказывал так, что слушатель сразу уловил сюжет пушкинской новеллы. «...Когда Грибоедов, стреляя первым, дал промах, — я отложил свой выстрел, сказав, что приду за ним в другое время, когда узнаю, что он будет более дорожить жизнью, нежели теперь». Далее события в рассказе развивались, как у Пушкина: Якубович является в дом уже женатого Грибоедова и в поединке простреливает ему руку⁴. Все это было стилизацией с фантастическими анахронизмами, — но она была возможной именно потому, что в подлинной биографии Якубовича были подобные эпизоды, создававшие вокруг него ореол романтической легенды и отчасти служившие материалом для Пушкина.

Отсроченная дуэль была в биографии И. П. Липранди, с именем которого одно время связывали происхождение «Выстрела»⁵.

Мотив «отложенного выстрела» брезжил в литературе и в быту, пронизанном литературой, и воплотился в двух своих разных модификациях в «Выстреле» и в «Моцарте и Сальери». Оба произведения создавались почти одновременно: их разделяли неполных две недели. «Выстрел» был закончен в Болдине 14 октября 1830 года. «Моцарт и Сальери» — 26 октября.

2. Сильвио и Сальери

Нам уже приходилось писать о связи этих двух психологических типов. Движущей чертой обоих оказывается «зависть» — не в элементарном, но в широком, даже

философском понимании, расширяющаяся до протеста против несправедливости Природы, своенравно распределяющей дарования и неприобретаемые личные достоинства. Монолог Сильвио предвосхищает монолог Сальери: «Отроду не встречал счастливца столь блистательного! Вообразите себе молодость, ум, красоту, веселость самую бешеную, храбрость самую беспечную, громкое имя, деньги, которым не знал он счета <...> Я его возненавидел». В этом признании заключается объяснение всех последующих действий и отношений Сильвио, который варьирует образ Сальери во многом, вплоть до итальянской фамилии⁶.

В концепции «Выстрела» очень существен сюжетный и характерологический парадокс: «убивает» выстрел, которого Сильвио не сделал. Граф, противник Сильвио, поражен в глубинах своего существа своим собственным выстрелом, — он был жестом смятения и актом преступления моральных норм. Но не осуществленный Сильвио выстрел также имел свои — и фатальные — последствия: он лишил Сильвио смысла существования. Сделав идею мести своей маниакальной «idée fixe», он полностью исчерпал себя в ней; его смерть в сражении есть символический акт самоубийства.

Подобного рода скрытые сюжетные ходы есть и в других произведениях Пушкина, — как в прозаических, так и в драматических. В «Пиковой даме» Германн направляет на старую графиню незаряженный пистолет — и совершает символический акт убийства. Частные причины событий интегрируются в некий общий причинно-следственный ряд, где как бы материализуется мысль и намерение. Прекрасный пример такого скрыто протекающего сюжета дает «Скупой рыцарь»: Альбер, с негодованием отвергающий предложение ростовщика «отравить отца» и выгоняющий его из дома, тут же, одумавшись, вступает с ним в переговоры. Компромисс этот — символический акт «согласия на отцеубийство», которое и осуществляется в последнем действии, предвосхищенное еще одним символическим жестом: согласия на дуэль:

Альбер.

Вы лжец.

Барон.

И гром еще не грянул, Боже правый!

Так подыми ж, и меч нас рассуди!

(Бросает перчатку, сын поспешно ее подымает.)

Альбер.

Благодарю. Вот первый дар отца.

Герцог.

Что видел я? что было предо мною?

Сын принял вызов старого отца!

В какие дни надел я на себя

Цепь герцогов! Молчите: ты, безумец,

И ты, тигренок! полно. *(Сыну.)* Бросьте это;

Отдайте мне перчатку эту *(отымает ее)*.

Альбер *(а parte)*.

Жаль.

Сцена оканчивается смертью барона. Формально Альбер не совершил отцеубийство, — но эта случайная смерть, как и смерть старой графини, есть результат фатальной логики событий. Случай становится «орудием провидения» и выражением необходимости; моральная готовность Альбера убить отца реализована сюжетно.

Подобным же образом мотив самоубийства в «Выстреле» не выступает явно, а брезжит, проступает в логике характера и поведения Сильвио и закономерно венчает цепь парадоксов повести, которые суть не что иное, как непредусмотренные следствия поступков действующих лиц. Но у нас есть основания думать, что Пушкин собирался закрепить этот мотив в самом сюжете «Выстрела». Существует список «повестей Белкина», набросанный им на листе с последними строками «Гробовщика» (датированными 9 сентября 1830 года) и планом «Станционного смотрителя». Сделан он не ранее 9 сентября и, как мы увидим, скорее всего в октябре месяце. В нем пять названий: «Гробовщик» (зачеркнуто), «Барышня крестьянка» (отмечено слева вертикальной чертой), «Ст.<анционный> смотритель» (зачеркнуто, сокращенное первое слово приписано), «Самоубийца» (отмечено слева крестиком или, скорее, зачеркнутой горизонтальной чертой) и еще одно, вымаранное, предположительно читаемое как «Записки пожилого <?>»⁷. Первое же и третье названия, по-видимому, не зачеркнуты, а вычеркнуты. Это те повести, которые Пушкин уже написал и которые получили окончательное заглавие. Дело в том, что ни одна повесть в авто-

графе заглавия не имеет, и в интересующем нас списке они появляются впервые. Он — столько же список повестей, сколько список их заглавий. Заметим, что «Гробовщик» закончен 9 сентября, «Станционный смотритель» 14 сентября, «Барышня-крестьянка» 20 сентября, «Выстрел» 14 октября и «Метель» 20 октября. Список почти точно следует хронологии работы и точно определяет число повестей. Но октябрьских повестей в нем нет, или они названы условно.

Комментируя этот список в 1931 году, Ю. Г. Оксман высказал предположение, что «Самоубийца» — первоначальное заглавие «Выстрела»⁸.

Догадка Ю. Г. Оксмана поддерживается только что высказанными соображениями. Напомним, что «Выстрел» был написан в два приема. Первая часть оканчивалась отъездом Сильвио, дождавшегося момента для отмщения; она была закончена 12 октября. После нее следовала фраза: «Окончание потеряно»⁹. Все это означает, что в работе наступил перерыв, вероятно, связанный с изменением замысла. Повесть не могла завершаться на первой части: в ней были начаты и оборваны сюжетные линии. Всякие суждения о возможных путях развития сюжета гадательны, но, как мы уже сказали, логика характера и самая логика парадокса, обычного в «Повестях Белкина», отнюдь не исключают, что выстрел Сильвио мог поразить его самого — не только символически, но и физически. Когда замысел уточнился, изменилось и заглавие.

Что же касается темы самоубийства, то она двумя неделями позже возродилась в «Моцарте и Сальери».

3. Жажда смерти

Сальери носит при себе яд, отсрочивая его употребление, подобно тому, как Сильвио сохраняет и бережет свое право на смертельный выстрел.

Вот яд, последний дар моей Изоры.
Осьмнадцать лет ношу его с собою —
И часто жизнь казалась мне с тех пор
Несносной раной, и сидел я часто
С врагом беспечным за одной трапезой
И никогда на шепот искушенья
Не преклонился я, хоть я не трус,
Хоть обиду чувствую глубоко,
Хоть мало жизнь люблю. Все медлил я.

Как жажда смерти мучила меня,
Что умирать? я мнил: быть может, жизнь
Мне принесет незапные дары;
Быть может, посетит меня восторг
И творческая ночь и вдохновенье;
Быть может, новый Гайден сотворит
Великое — и наслажуся им...
Как пировал я с гостем ненавистным,
Быть может, мнил я, злейшего врага
Найду; быть может, злейшая обида
В меня с надменной грянет высоты —
Тогда не пропадешь ты, дар Изоры.

Каждый образ этого монолога полон глубинного символического смысла. Яд Сальери — орудие убийства, но вместе с тем «последний дар» возлюбленной, видимо, умершей, — и тем самым он получает значение своеобразного смертоносного талисмана. Яд-талисман может быть использован только однажды и только в момент высшего наслаждения или высшей обиды. В первом случае он удовлетворяет «жажду смерти» Сальери: он уйдет из жизни, сознавая, что испытал миг высшей жизненной полноты, который больше не повторится. Так намечается мотив самоубийства, маниакально преследующего Сальери. Во втором случае яд предназначен «злейшему» врагу, — возникает мотив убийства.

Как и в «Выстреле», все парадоксально в этом монологе, все складывается из полярных противоположностей, странным образом переходящих друг в друга и взаимно обусловленных. Возлюбленная — источник жизненных радостей — при последнем прощании дарит избраннику орудие смерти; страшный подарок не лишает его жизненных сил, а, кажется, лишь укрепляет их и еще более привязывает его к «его Изоре». В «Пире во время чумы» Пушкин коснется этого психологического феномена:

Всё, всё, что гибелью грозит,
Для сердца смертного таит
Неизъяснимы наслажденья...

«Жажда смерти» и жажда наслажденья, более всего наслаждения творчеством, искусством, ради которого Сальери готов пожертвовать всем, безоглядно и бескорыстно, — два противоположных полюса, организующие его духовный мир.

...и наконец нашел
Я моего врага, и новый Гайден
Меня восторгом дивно упоил!

Моцарт — вот та точка, где непостижимым образом сошлись все линии, которым, казалось, не суждено было сойтись. Он стал одновременно предметом и высшей художественной любви, и жесточайшей ненависти Сальери. Смерть его — разрешение всех противоречий, терзающих Мастера, — но лишь при одном условии: с его жизнью должна оборваться и жизнь самого Сальери и должен уйти в небытие драгоценный дар Изоры. Все это приносится в искупительную жертву будущему искусству; себе же Сальери готовит апофеоз смерти и наслаждения.

Чудовищный план, не лишенный, однако, логической красоты и своеобразного мрачного величия!

Но дан ли он реально в пушкинском тексте? Наделя Сальери чертами носителя этакой инфернальной философии смерти, не искажаем ли мы самый пушкинский замысел? Ведь «Моцарт и Сальери» — трагедия *зависти*, и сам Сальери, по его же словам, переживает это мучительное чувство. Бросив яд в стакан Моцарта, он испытывает облегчение от содеянного и — более того — наслаждается последним шедевром своей жертвы:

Эти слезы

Впервые лью: и больно и приятно,
Как будто тяжкий совершил я долг,
Как будто нож целебный мне отсек
Страдавший член! Друг Моцарт, эти слезы...
Не замечай их. Продолжай, спеши
Еще наполнить звуками мне душу...

Все верно — и в описанном нами виде «план Сальери» в трагедии, конечно, не существует. В описании он неизбежно схематизирован и огрублен; Пушкин же принципиально избегает жестких конструкций. Но как некая модель, на которую ориентированы сюжетные линии, он присутствует, — и присутствие это сказывается в оттенках, акцентах, придающих словам, репликам, сценам расширительное значение, даже отмсчая их иной раз своего рода модусом неопределенности. Известны слова Пушкина о характерах Шекспира, не укладывающихся в представления о единой, ведущей страсти: ревность Отелло происходит от доверчивости, скупость Шейлока — равнодействующая разнообразных и зачастую противоречивых «страстей». Через несколько лет он даст в «Анджело» анализ поведения «лицемера», в котором увидит необычайную глубину. «Жажда смер-

ти» Сальери — не фикция; заявленная в его монологе, она не может вовсе исчезнуть в силу законов драматического действия: это то «ружье», которое непременно должно «выстрелить». Мотив не выявляется непосредственно; он проходит в подтексте, как это было и в «Выстреле», он проступает, «брезжит» уже в концовке монолога Сальери:

Теперь — пора! заветный дар любви,
Переходи сегодня в чашу дружбы.

Обратим внимание, что в стихах Пушкина, особенно ранних, «чаша дружбы» и «чаша круговая», — то есть такая, из которой последовательно отпивают пирующие (даже если их только двое) — синонимичны. Так, в «Блаженстве» (1814) Сатир является пастуху,

Чашу дружбы круговую
Пенистым сребря вином...

Та же ситуация — в «Фавне и пастушке». Подобное словоупотребление встречается и в других стихах пушкинского времени. В послании А. А. Шишкова поэт мечтает о времени, когда он «позабудет скуку» с другом «за чашей круговой». («Н. Т. Аксакову») ¹⁰. Нельзя исключить, конечно, что это метафора со стирающимся значением, которую не следует понимать буквально; с другой стороны, обмен бокалами или питье из одного кубка — жест застольного этикета, известный еще древним римлянам: тот, кто пил здоровье собеседника, отпивал первым (в греческом ритуале — вторым) и передавал ему чашу ¹¹. Именно так в пушкинском «Пире Петра Первого» (1835) Петр пьет за здоровье пленных шведских военачальников:

Виноватому вину
Отпуская, веселится;
Кружку пенит с ним одну...

Мы думаем поэтому, что Сальери предполагал допить отравленный бокал Моцарта.

На деле все произошло иначе.

Существует интересное толкование второй сцены трагедии как своеобразного поединка Сальери и Моцарта в границах внешнего этикета. Предполагается, что Моцарт понял адский замысел своего друга-врага и ведет себя как искусный игрок в шахматной партии ¹².

Поведение Моцарта в самом деле выглядит иной раз как сознательный ответ на вызов, парирование ударов, применение непредсказуемых «ходов», осложняющих психологическую ситуацию и заставляющих противника менять первоначальный план. «Гений и злодейство — две вещи несовместные» — эта его реплика словно разгадывает тайные намерения Сальери.

Чтобы принять такое толкование, нужно лишить Моцарта того качества, которое Пушкин считал атрибутом гения, — простодушия. Моцарт ведет себя непредсказуемо, потому что он не понимает замысла Сальери; его открытое «естественное» мироощущение не вмещает маниакальной идеи убийства и смерти как направляющего принципа философии жизни и искусства. И Сальери, если и вступает в поединок, то это поединок не с Моцартом. Это поединок с естественными законами жизни, с ее логикой причин и следствий, порождением которых является и сам гений Моцарта. В этом поединке с «Судьбой», «Провидением», — если пользоваться мировоззренческими категориями пушкинского времени, — поражение Сальери предопределено. И, как обычно у Пушкина, «орудием Провидения» оказывается случай — как в «Пиковой даме», в «Скупом рыцаре» и в «Выстреле».

Именно эту ситуацию в ее психологическом качестве, как нам представляется, воспроизвел Лермонтов в «Маскараде».

4. Арбенин и Сальери

Трагедия Пушкина была опубликована впервые в «Северных цветах на 1832 год» и затем вошла в третью часть «Стихотворений» Пушкина, вышедших в свет также в 1832 году. К моменту работы над «Маскарадом» (1835), таким образом, Лермонтов, несомненно, был знаком с «Моцартом и Сальери», ибо внимательно читал собрание пушкинских сочинений.

Проблематика «Маскарада» далеко отстоит от проблематики пушкинской трагедии, — и потому до последнего времени никто из исследователей Лермонтова не считал необходимым сравнивать два этих произведения. Характер Арбенина находил себе аналоги в других пушкинских текстах, — например, в «Цыганах». Ситуация «Алеко — Земфира» предвосхищает конфликт драмы.

Алеко, находящийся в любви юной цыганки «забвение прошлого, целение старым ранам», не прощающий измены возлюбленной и карающий ее смертью, — прямой предшественник Арбенина. В «Маскараде» появляются реминисценции из пушкинской поэмы:

...Напрасно
Подозревали вы — она дитя,
Она еще не любит страстно
И будет век любить шутя...

У Лермонтова (ранняя редакция):

...она дитя,
Твое унынье безрассудно:
Ты любишь горестно и трудно,
А сердце женское шутя.

Это текстуальное совпадение, отмечающее центральную психологическую коллизию, поддерживается и другими, в совокупности своей делающими ориентацию на «Цыган» несомненной¹³.

Построение характеров и ситуаций у Лермонтова, однако, почти всегда опирается на целые комплексы усвоенных и переработанных источников. Мы начали настоящий этюд с упоминания о мотиве «отсроченного убийства», предстающем в «Маскараде» в разных воплощениях, — и здесь нам вновь приходится вспомнить о «Выстреле» и о «Моцарте и Сальери»: оба произведения присутствуют в генетической памяти лермонтовской драмы, словно Лермонтов художнической интуицией улавливает их внутреннее родство. С фигурой Сильвио связан образ Неизвестного. Оскорбленный и разоренный Арбениным, Неизвестный осуществляет свою месть через семь лет, в тот момент, когда его враг добился семейного счастья:

Недавно до меня случайно слух домчался,
Что счастлив ты, женился и богат.
И горько стало мне — и сердце зароптало,
И долго думал я: за что ж
Он счастлив — и шептало
Мне чувство внятное: иди, иди, встревожь!..

К Сальери отсылает нас монолог Арбенина с признанием, что он в течение многих лет носит с собой яд:

...хранил я этот порошок,
Среди волнений жизни трудной,

Как талисман таинственный и чудный,
Хранил на черный день, и день тот недалек.

Как и у Сальери, орудие убийства здесь одновременно и орудие самоубийства. Яд был куплен Арбениным «тому назад лет десять» после разорившего его проигрыша, и он собирался либо отыгратья, либо покончить счеты с жизнью; его «вынесло счастье». Так в Арбенине начинает проступать абрис пушкинского образа.

Лермонтов довольно близко следует пушкинской концепции Сальери, хотя, конечно, деформирует и упрощает ее. Арбенина не преследует маниакальная жажда смерти, и ему не свойственна идея самоубийства в момент высшего наслаждения. Зато «шепот искушения» убить своего врага ему знаком, — и Лермонтов развертывает эту формулу в целую картину: сцену 2, выход 2, где Арбенин стоит перед спящим Звездичем. Здесь есть несколько прямых реминисценций из «Моцарта и Сальери». «Удобный миг настал!.. теперь иль никогда», — говорит Арбенин. Это сальериевское «Теперь пора». Подобно Сальери, Арбенин движим не одной личной мстостью. Убийство Моцарта должно восстановить поколебленную мировую справедливость: отравление Нины в философии Арбенина также предстает как некий социальный испускительный акт:

Я докажу, что в нашем поколенье
Есть хоть одна душа, в которой оскорбленье
Запав, приносит плод...

Не найдя в себе сил убить князя во время сна, он уходит в смятении, и в его монологе вновь проскальзывает словечко Сальери:

Я трус?.. трус... кто это сказал...

Реминисценции появляются там, где Лермонтову нужно дать психологический рисунок образа. Автор «Маскарада» следует за своим предшественником в изображении сомнений и колебаний убийцы:

Сальери. Что ты сегодня пасмурен?

Моцарт. Я? Нет!

Сальери. Ты, верно, Моцарт, чем-нибудь расстроен?

Нина. ...Ты нынче пасмурен! ты мною недоволен?

Арбенин. Нет, нынче я доволен был тобой.

Этот преимущественно психологический угол зрения

сказывается постоянно, — но он же является для Лермонтова и ключом к углубленному прочтению образа Сальери в его философских основах. И Сальери, и Арбенин рассматривают свое преступление как трагическую и неизбежную миссию, — миссию судьбы и палача, при этом в жертве сосредоточивается то, что является для обоих высшей жизненной ценностью: искусство для Сальери, любовь — для Арбенина. Поэтому уничтожение жертвы для обоих есть одновременно и самоуничтожение. Эта идея очень ясно звучит в монологе Арбенина, также соотносящемся с монологом Сальери:

Закона я на месть свою не призову,
Но сам, без слез и сожаленья,
Две наши жизни разорву!

Итак, намеченный мотив «яда-талисмана», предназначенного для самоубийства, развивается у Лермонтова именно так, как это было и в пушкинской трагедии: убийства и самоубийства одновременно, — понятно, при иной психологической мотивировке. Разница этих мотивировок — разница между конфликтом трагическим и драматическим. Сальери бросает вызов надличностным силам; в его рационально выстроенном универсуме не находится места для индивидуальности, противоречащей общему закону, для гения. Индивидуальность гения — аномалия, она должна быть устранена. В драматической системе «Маскарада» и в системе представлений Арбенина Нина — все же индивидуальность, а не функция миропорядка; Арбенин ищет в ней тех положительных начал, которые утрачены обществом, и ищет для себя; конфликт замыкается в социальной и в личностной сфере. Сальери еще несет на себе печать героя античной трагедии, борющегося с судьбой; Арбенин окончательно утратил их и тяготеет к герою драмы и даже мелодрамы. Этим различием определяется и дистанция между содержанием монологов, — и угол зрения Лермонтова на пушкинскую трагедию.

Цепь реминисценций и парафраз из «Моцарта и Сальери» словно ведет нас к кульминационной сцене отравления.

5. Отвергнутая жертва

В пушкинской трагедии это одна из трудных для толкования сцен.

Моцарт

...Ах, правда ли, Сальери,
Что Бомарше кого-то отравил?

Сальери

Не думаю: он слишком был смешон
Для ремесла такого.

В другом месте нам пришлось касаться источников этой реплики. Здесь мы о них говорить не будем¹⁴. Заметим лишь, что внутреннее родство связывает в глазах Пушкина фигуры Бомарше и Моцарта, и что еле заметная тень недоброжелательства сквозит в сальериевском словечке «смешон».

Моцарт

Он же гений,
Как ты да я. А гений и злодейство —
Две вещи несовместные. Не правда ль?

Сальери

Ты думаешь?
(Бросает яд в стакан Моцарта.)
Ну, пей же.

Это первое импульсивное движение, безумный вызов судьбе, которая, кажется, говорит устами Моцарта.

Моцарт

За твое
Здоровье, друг, за искренний союз,
Связующий Моцарта и Сальери,
Двух сыновей гармонии.
(Пьет).

Сальери

Постой,
Постой, постой!.. Ты выпил!.. без меня?

Что значит этот жест неуверенности и смятения?

Его толкуют иногда как жест самообуздания. Сальери готов проговориться и мгновенным усилием воли подавляет свой порыв¹⁵. Но, может быть, его следует понимать иначе.

Моцарт выпил бокал до дна.

Он не передал Сальери недопитую «чашу дружбы». «Философское самоубийство» не состоялось. Состоялось убийство.

Мы вправе говорить о «модусе неопределенности», каким отмечена эта сцена.

В «Пиковой даме» Германн «обдернулся». Случай вторгся в стройную систему, созданную демиургом, и разрушил ее до основания. Крушение стоило Германну рассудка.

В «Выстреле» месть, осуществленная Сильвио, лишила его смысла жизни.

Разрешение конфликта в «Моцарте и Сальери» находится в промежутке между этими двумя вариантами.

Жизнь Сальери исчерпана; подобно Сильвио он, совершив убийство Моцарта, все же убивает самого себя, — именно в тот момент, когда он отказался от идеи самоубийства — или когда ему было в нем отказано. И с этим мотивом странно и парадоксально связан мотив наслаждения, которое он испытывает, слушая «Реквием» Моцарта, — наслаждения высшего и последнего, о чем Сальери знает. И не ожиданием ли смерти продиктована прощальная его реплика Моцарту, — реплика, зловещий смысл которой пока понятен лишь ему одному:

Моцарт

Мне что-то тяжело; пойду, засну.
Прощай же!

Сальери

До свиданья. (Курсив мой. — В. В.)

Именно такой сюжетный рисунок, — и даже почти с той же мерой неопределенности воспроизводит Лермонтов в «Маскараде».

Арбенин всыпает яд в мороженое Нины после того, как выслушал из ее уст романс, укрепивший его подозрения, — жест, близкий импульсивному движению Сальери. Когда отравление совершилось, у него вырывается восклицание:

Ни капли не оставить мне! жестоко!

Сейчас установлен источник этой реплики, — в предсмертном монологе Джульетты в «Ромео и Джульетте» Шекспира:

Он, значит, отравился? Ах, злодей,
Все выпил сам, а мне хотя бы каплю! ¹⁶

Наблюдение это на первый взгляд ставит под сомнение гипотезу об ориентации Лермонтова на «Моцарта и Сальери». Дело, однако, сложнее. Шекспир постоянно присутствовал в сознании Пушкина во время работы над «маленькими трагедиями», и вряд ли случайно, что в сцене отравления в «Моцарте и Сальери» есть несколько точек соприкосновения с той же шекспировской трагедией, которую Пушкин ценил особенно высоко. В сцене 3 IV акта Джульетта выпивает сонное питье (в котором она подозревает яд) со словами: «Romeo! Иду к тебе — пью за тебя!» («this do I drink to thee!» — Перевод Т. Л. Щепкиной-Куперник) — почти как Моцарт у Пушкина. Теми же словами («Here's to my love!») оканчивается предсмертный монолог Ромео, принимающего яд: «Любовь моя, пью за тебя!». Есть все основания думать, что и в занимающем нас случае сцена в «Ромео и Джульетте» стала архетипической и для Пушкина, и для Лермонтова.

Функционально же реплика Арбенина ближе к Пушкину, нежели к Шекспиру. Она завершает сюжетный мотив «убийства — самоубийства», вложена в уста убийцы и сохраняет тот же оттенок двусмысленности, психологической неясности и произвольности, о котором мы говорили в связи с репликой Сальери. Ее принципиальный смысл тот же, что и в «Моцарте и Сальери»: мститель-убийца меняет первоначальный план разорвать «две жизни».

Лермонтов и на этот раз дает художественную интерпретацию пушкинского текста, — и очень характерно, что в его концепции мотиву самоубийства принадлежит существенная роль. Понятно, что развивается он иначе, чем у Пушкина, — но сейчас нас интересуют точки соприкосновения. Яд-талисман, предназначенный одновременно для жертвы и для убийцы, выполнил только одну из своих функций — именно функцию убийства, — и это подготавливает трагическую развязку. В обоих произведениях осуществляется наказание не смертью, а жизнью, в которой мститель и философ должны сами осознать свою миссию как иллюзию, ошибку, а свой жертвенный акт как кощунственное преступление. В «Моцарте и Сальери» художественное выявление этой идеи происходит в последнем монологе Сальери:

...Но ужель он прав,
И я не гений? Гений и злодейство
Две вещи несовместные. Неправда:

А Бонаротти? Или это сказка...

и т. д.

Нота сомнения, звучащая в словах Сальери, фатальна для него потому, что ответ на этот вопрос он дал сам — логикой своего поведения, опровергнув наивно-простодушное моцартовское «он же гений, Как ты да я». Прояснение мотива художественно завершает трагедию; дальнейшее развитие действия неуместно. Как и в «Борисе Годунове», здесь отсутствие события эквивалентно самому событию. В «Маскараде» проблематика выявляется в непосредственном сценическом действии, — однако прежде, чем убедиться окончательно в собственной вине, Арбенин должен испытать «сальериевское» сомнение:

Бледна!

(Содрогается.)

Но все черты спокойны, не видать
В них ни раскаянья, ни угрызений...
Ужель?

Оставаясь верным поэтике драмы, а не трагедии, и выдерживая постоянно преимущественно психологический угол зрения, Лермонтов тем не менее следует за Пушкиным до самого конца. Нет надобности оговаривать специально, что он переосмысляет пушкинскую коллизию в ином общем контексте, — это очевидно. Но переосмыслению всегда предшествует осмысление, — и мы можем говорить о содержащейся в «Маскараде» интерпретации образа Сальери и глубинных мотивов пушкинской трагедии.

Впервые: Русская литература. 1987. № 1. Для наст. изд. переработано.

¹ См об этом в последней по времени работе: Макогоненко Г. П. Лермонтов и Пушкин: Проблемы преемственного развития литературы. Л., 1987. С. 103—172. Г. П. Макогоненко учел и некоторые наблюдения, развиваемые нами, — по тексту доклада, прочитанного в июне 1981 г на 26 Пушкинской конференции.

² Пушкин Т. 14. С. 209.

³ См.: Измайлов Н. В. Очерки творчества Пушкина. Л., 1975. С. 180, 188.

⁴ Власова З. И. Декабристы в неизданных мемуарах А. И. Штукенберга // Литературное наследие декабристов. Л., 1975. С. 365—366. О личности Якубовича см. также: Гордин Я. События и люди 14 декабря: Хроника. М., 1985. С. 24—32.

⁵ См.: Эйдельман Н. «Где и что Липранди?..» // Пути в неизвестное: Писатели рассказывают о науке. Сб. 9. М., 1972. С. 126—127.

⁶ См. в нашей статье: «Повести Белкина» в наст. изд. Указание на известную родственность образов «Выстрела» героям почти

- одновременно писавшегося «Моцарта и Сальери» было сделано в общей форме еще Ю. Г. Оксманом (См.: Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 6 т.: Прилож. к журналу «Красная Нива» на 1931 год. М.; Л., 1931. Т. 6.; Путеводитель по Пушкину. С. 283.).
- ⁷ Пушкин. Т. 8. С. 581. Чтение последней строки предложено Б. В. Томашевским. См.: Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 10 т. 2-е изд. М., 1957. Т. 6. С. 758.
- ⁸ Пушкин. Полн. собр. соч.: В 6 т. Т. 6. С. 283. Ср.: Рукою Пушкина: Несобранные и неопубликованные тексты. М.; Л., 1935. С. 279. Новейшее исследование списка см.: Петрунина Н. Н. Когда Пушкин написал предисловие к «Повестям Белкина»//Временник Пушкинской комиссии. 1981. Л., 1985. С. 33; ее же: Проза Пушкина: (пути эволюции). Л., 1987. С. 73—74. Н. Н. Петрунина придерживается мнения, что замысел двух последних повестей остался нереализованным.
- ⁹ Пушкин. Т. 8 (2). С. 597.
- ¹⁰ Поэты 1820—1830-х годов. Л., 1972. Т. 1. С. 402.
- ¹¹ Ср. Crawley A. E. Drinks, drinking. In: Encyclopaedia of Religion and Ethics. Vol. V. Dravidians — Fichte. Edinburgh — N. — Y., 1912. P. 81.
- ¹² Чумаков Ю. Н. Ремарка и сюжет. К истолкованию «Моцарта и Сальери»//Болдинские чтения. Горький, 1979. С. 64—65. Предлагаемые нами наблюдения в ряде случаев совпадают со сделанными Ю. Н. Чумаковым; со своей стороны, автор «Ремарки и сюжета» ушел наши соображения, высказанные во время обсуждения его доклада. (С. 69).
- ¹³ Благой Д. Д. Лермонтов и Пушкин. Проблемы историко-литературной преемственности//Жизнь и творчество М. Ю. Лермонтова. Сб. 1. М., 1941. С. 374—375.
- ¹⁴ См. этюд «Бомарше в „Моцарте и Сальери”» в наст. изд.
- ¹⁵ См. Благой Д. Д. Творческий путь Пушкина: (1826—1830). М., 1967. С. 626; Ю. Н. Чумаков (цит. соч., с. 62) допускает в жесте Сальери приглашение «совершить двойное самоубийство», выпив яд из одного стакана.
- ¹⁶ Перевод Б. Пастернака. Источник указан Ю. Н. Чумаковым. (Цит. соч. С. 65).

Лермонтов и Серафима Теплова

Гипотеза, которой мне хотелось бы здесь поделиться с читателем, может показаться маловероятной, — и не потому, что в число возможных источников лирики раннего Лермонтова вводится стихотворение почти неизвестного и неопытного автора, — такие случаи мы знаем, — а потому что оно, это стихотворение, кажется, сопутствовало нескольким лермонтовским лирическим творениям и выдавало свое присутствие даже когда звучал голос Байрона и Томаса Мура. Тем не менее, «бывают странные сближения», как сказал Пушкин по иному поводу.

История эта начинается в первые месяцы 1830 года, когда 5 февраля выходит в свет альманах М. А. Максимовича «Денница на 1830 год». В это время 16-летний Лермонтов находится еще в московском университетском Благородном пансионе.

«Денница» была одним из лучших альманахов пушкинского времени; он объединил почти все наиболее значительные имена литературного мира двух столиц: пушкинский круг, начиная с самого Пушкина и далее — Баратынского, Вяземского, Дельвига; и литераторов из кружка «любомудров» — Погодина, Шевырева, Хомякова, Киреевского. Открывшее альманах литературное обозрение Киреевского стало событием: оно вызвало бурную полемику в печати, в которой принял участие и Пушкин.

«Денница» должна была быть известна пансионерам не только как общественно-литературный факт, но и как издание, косвенно связанное с самим пансионом: Максимович, издатель ее, впоследствии известный филолог, фольклорист, этнограф, историк и ботаник, преподавал здесь в это время естественную историю, и, по воспоминаниям Д. А. Милютина, пользовался симпатией¹.

Среди блестящей плеяды имен, представленной в альманахе, было одно, весьма скромное и скрытое под анаграммой, которому суждено было привлечь к себе внимание совершенно исключительное.

Это была «С. Т-ва», Серафима Теплова, юная поэтесса, почти ровесница Лермонтова или даже младше, автор стихотворения «К ***»:

Слезами горькими, тоскою
Твоя погибель почтена.
О верь, о верь, что над тобою
Стон скорби слышала волна!
О верь, что над тобой почило
Прощенье, мир, а не укор, —
Что не страшна твоя могила
И не постыден твой позор!

В последекабрьской общественной атмосфере стихи были восприняты как аллюзионные. В них заподозрили обращение к Рылееву, казненному на кронверке Петропавловской крепости на Неве.

Началось шумное цензурное дело, в котором приняло участие III отделение. Максимович сумел убедить власти, что адресат — не Рылеев, а знакомый поэтессы, утонувший юноша. Тем не менее, цензор альманаха С. Н.

Глинка лишился места и был посажен на гауптвахту. Репрессия всколыхнула всю литературную Москву, поспешившую выразить свое сочувствие арестованному: в первые же дни у него побывало до 300 человек.

Вяземский писал А. Тургеневу, что стихи Теплового написаны «на смерть какого-то студента утопившегося», но им дали «политическое перетолкование»².

До сих пор не вполне ясно, действительно ли было так, как писал Вяземский и уверял Максимович. Новейший исследователь стихотворения склоняется к мысли, что адресат — в самом деле Рылеев³. Многие современники были убеждены в этом: даже вдова Рылеева хранила у себя копию стихов Теплового, а тридцать лет спустя И. В. Селиванов, в 1829 году только окончивший Московский университет, делал на это намек в письме к А. В. Дружинину. Студент Белинский переписывает стихи Теплового в свою тетрадь.

Трудно представить себе, что Лермонтов не был знаком с этими стихами и что до него не дошли отзвуки истории, занимавшей его товарищей-студентов и всю литературную Москву.

Если же он знал ее, тогда перестают быть случайностью лексические совпадения, которые появляются у него, начиная с 1830 года.

В «Нищем» (написанном летом этого года) читаем:

Так я молил твоей любви
С слезами горькими, с тоскою...

Строка полностью совпадает с первой строкой стансов Теплового. Конечно, формула внеиндивидуальна и, скорее, «общее место». Но первый стих занимает сильную позицию: он прежде всего запоминается и легче всего всплывает в памяти, даже бессознательно.

Дело, однако, было не просто в реминисценциях или совпадениях. Вся тема и развитие ее в стихах Теплового соотносилась с творческими исканиями Лермонтова. В 1830—1831 годах он пишет несколько стихотворений, условно объединяемых в так называемый «провиденциальный цикл»: их лирический герой — изгнанник, ненавидимый обществом. Его удел — «позор»; в некоторых стихах он предстает ожидающим казни. Все душевные силы его в этот момент сосредоточены на одном предмете — любимой им женщине, от которой он ждет сожаления или оправдания.

Стихи «К ***» были написаны женщиной (это явст-

вовало из подписи, хотя и не полной — «С. Т-ва») и воспроеизводили как бы в перевернутом виде лирическую ситуацию нескольких связанных друг с другом стихотворений Лермонтова. Их лейтмотив: «Никто слезы прощальной не уронит, Чтоб смыть упрек, оправданный толпой», — словно оспаривался неизвестной поэтессой: она писала именно о слезах, пролитых над могилой друга и смывающих «позор» его гибели.

Важно заметить при этом, что самая лирическая тема лермонтовских «провиденциальных» стихов определилась вне зависимости от восьмистишия Тепловой и имела гораздо более богатую генеалогию в лирике Байрона, Томаса Мура и Пушкина. Байрон дал общий контур ситуации. Когда Лермонтов познакомился с «Ирландскими мелодиями» Томаса Мура, он варьировал те из них, которые укладывались в байроновскую концепцию. Это было в первую очередь стихотворение «Когда тот, кто обожает тебя...» (When he, who adores thee, has left but the name...), вольный перевод которого Лермонтов включил в драму «Странный человек» (1831):

Одной слезой, одним ответом
Ты можешь смыть их приговор;
Верь! не постыден перед светом
Тобой оплаканный позор!

Две последние строки не имеют ничего общего с оригиналом. Они — парафраза строки Тепловой:

И не постыден твой позор.

Самая личность поэтессы, осуществившей надежды героя, «оплакавшей» и посмертно оправдавшей его, здесь словно входит в лирическую ситуацию, внося в нее новые акценты и мотивы, в обобщенном виде становясь предметом поэтической рефлексии.

Но если Лермонтов знал стихи Тепловой, то в его сознании должна была существовать не только лирическая, но и внелитературная, внетекстовая ситуация. Как мы помним, только благодаря ей послание «К ***» сделалось широко известным. Спорили о том, кто его адресат, и называли двух возможных: Рылеева и некоего покончившего с собой юношу-студента.

И образ казненного поэта, и образ самоубийцы присутствуют в ранней лирике Лермонтова. Так, в стихо-

творении «Из Андрея Шенье» выстраивается альтернатива:

За дело общее, быть может, я паду,
Иль жизнь в изгнании бесплодно проведу;
Быть может, клеветой лукавой пораженный,
Пред миром и тобой врагами униженный,
Я не снесу стыдом сплетаемый венец
И сам себе сыщу безвременный конец...

Остальная часть стихотворения — вариант уже известного нам комплекса поэтических идей: это обращение к возлюбленной, которой поэт оставался верен в своей борьбе с обществом.

Лирический герой здесь — Андре Шенье, погибший на гильотине в 1794 году, — но облик его стилизован. Лермонтов лишь отчасти ориентировал свои стихи на подлинную лирику Шенье. Он писал их под сильным воздействием пушкинской элегии «Андрей Шенье», которая подсказывала ему краски для центрального образа и для лирической ситуации. С пушкинским стихотворением связан мотив «плахи», ожидающей поэта⁴.

Но даже в стихах «Из Андрея Шенье» лирический герой не совпадает до конца ни с реальной фигурой французского поэта, ни с тем образом его, который создал Пушкин. Он и уже, и шире: уже потому, что сосредоточен на одной идее и одном чувстве, что свойственно юноше Лермонтову и не свойственно Пушкину; шире потому, что включает в себя дополнительный круг реальных и поэтических ассоциаций.

Могла ли быть среди них ассоциация с Рылеевым?

В стихах Лермонтова нет с несомненностью читаемых откликов на казнь декабристов. В том, что мальчик-пансионер знал — и, по-видимому, довольно детально — этот трагический эпизод современной истории, сомневаться не приходится: толками о нем была полна Москва, тетради и книги с рылеевскими стихами ходили по рукам в пансионе и университете; самая судьба стихов Тепловой показывала общее умонастроение. Она указывает, между прочим, и на одну устойчивую связь, которая существовала в сознании читателей. Казнь совершилась на берегу Невы. Местом же погребения казненных устное предание называло остров Голодай, за северной оконечностью Васильевского острова, выходящей в залив. И могила, и место казни ассоциировались с водным пейзажем.

А. А. Ахматова связывала с воспоминаниями о декабристах пушкинский отрывок «Когда порой вспоминаешь...» (1830), где описан «печальный остров», усеянный зимой брусникой, покрытый «увядшей тундрой» и омываемый «белоглавой <...> толпой» студеных северных волн⁵. Это гипотеза; математически доказать ее нельзя, но она очень вероятна.

В широко известных стихах Лермонтова «1831-го июня 11 дня» есть строфы, обычно не привлекавшие специального внимания:

...Смерть моя
Ужасна будет; чуждые края
Ей удивятся, а в родной стране
Все проклянут и память обо мне.
<...>
Кровавая меня могила ждет,
Могила без молитв и без креста,
На диком берегу ревущих вод
И под туманным небом; пустота
Кругом. Лишь чужестранец молодой,
Невольным сожаленьем и молвой
И любопытством приведен сюда,
Сидеть на камне станет иногда.

Мотивы, блуждающие сквозь все стихи «провиденциального цикла», варьируясь, представляя в разных зрительных картинах, здесь нашли очень выразительную точку прикрепления. Лирический субъект Лермонтова, принимавший облик то байронического изгнанника, то героя «Ирландских мелодий», то Андре Шенье, — предстал вдруг в облике, приближенном к рылеевскому. Если бы мы не знали, что в эти годы стихи Серафимы Тепловой «К***» отражаются реминисценциями в лермонтовской лирике, трудно было бы выдвигать такую гипотезу. Но здесь логика предполагаемой биографии лирического «я» имеет слишком много совпадений с той, которую — основательно или нет — современники вычитывали из восьми строк в «Деннице». «Ужасная смерть», «кровавая могила без креста», память, проклятая в своей стране и вызывающая удивление и любопытство чужестранцев, — все здесь говорит о казни, связанной с каким-то общественным деянием и даже потрясением. Безвестность могилы на диком и пустом берегу «ревущих вод» под «туманным небом», — на северном морском побережье — не лежат ли в основе всего этого рассказы об острове Голодай?..

В стихах нет никаких аллюзий, нет осознанного на-

мека на Рылеева, — но строки «над тобою Стон скорби слышала волна» попали в художественную сферу лермонтовской лирики и вызвали цепь своих, особых поэтических ассоциаций, развивавшихся по законам индивидуального творчества Лермонтова. Вероятно, в последний раз они отразились в стихотворении «Когда твой друг с пророческой тоскою...», которое, кстати, по случайному совпадению называется так же, как стихи Тепловой, — «К ***».

Э. Г. Герштейн, посвятившая ему особый этюд, сделала тонкое наблюдение: она заметила, что его мотивы вступают в неожиданное противоречие. «Хотя стихотворение «К ***» начинается с упоминания позорной смерти на плахе, заканчивается оно образом утонувшего героя:

И лишь волна полночная простонет
Над сердцем, где хранился образ твой!

«Эти великолепные строки, — пишет далее исследовательница, — нигде больше не прозвучали, тогда как все стихотворение разошлось отдельными переработанными строфами и строками по другим произведениям Лермонтова. Но зато они откликнулись в развернутом образе «витязя чужой страны» из баллады «Русалка». «Витязь», ставший «добычей ревнивой волны», несомненно родствен герою стихотворения «Когда твой друг с пророческой тоскою», погребенному под стонущей волной»⁶.

Теперь мы, кажется, можем объяснить природу отмеченного Э. Г. Герштейн противоречия.

Оно заключалось в том материале, который был исходным для поэта. Цитированные строчки — парафраза строк Тепловой:

О верь, о верь, что над тобою
Стон скорби слышала волна.

За этими строками неотлучно следовали два взаимосоключающих толкования, каждое из которых рождало свою цепь ассоциаций в творческом сознании Лермонтова.

Одна цепочка вела к образу казненного поэта, обозначившемуся в начале стихотворения:

...голова, любимая тобою,
С твоей груди на плаху перейдет.

За второй — просматривалась тема «утопившегося юноши».

Каждый из этих мотивов был по-своему продолжен в лермонтовской лирике. Но в стихах «Когда твой друг с пророческой тоскою» — они не переплавились до конца, сохранив нечто от своей автономности. «Стон волны» «над сердцем» мертвого возлюбленного можно понимать буквально (тело покоится в водной пучине), можно — расширительно (например, могила на берегу моря, как в «1831-го июня 11-го дня»), — но все равно, в обоих случаях образ непонятен: он не порожден логикой лирического сюжета, он пришел извне. И он должен был быть исключен или переработан, как и случилось.

Для нас же он — еще одна ступенька, ведущая в глубины творческого сознания поэта, где лирические шедевры вырастали из самого разнородного и разнокачественного материала — жизненного и литературного. По словам Мольера, которые любил и Пушкин, сильная индивидуальность берет свое там, где его находит, — будь то творения конгениальны ей или слабые опыты безвестных сочинителей, пришедшие в резонанс с ее творческими замыслами⁷.

Впервые: Литература и искусство в системе культуры. М., 1988.

¹ Бродский Н. Л. М. Ю. Лермонтов: Биография. Т. 1: 1814—1834. М., 1945. С. 95—97.

² Остафьевский архив. Т. III. СПб., 1899. С. 209.

³ Заборова Р. Б. Посвящено Рылееву?: (Малоизвестная страница из истории русской поэзии)//Русская литература. 1976. № 3.

⁴ См.: Герштейн Э. Г. Об одном лирическом цикле Лермонтова//Лермонтовский сборник. Л., 1985. С. 134—139.

⁵ Ахматова А. А. Пушкин и Невское взморье//Ахматова А. А. О Пушкине. Горький, 1984. С. 151—162; комм. Э. Г. Герштейн — там же. С. 275—278.

⁶ Лермонтовский сборник. С. 139.

⁷ Сведения о С. С. Тепловой см. в упомянутой статье Р. Б. Заборовой «Посвящено Рылееву?». Некоторые дополнительные данные — в нашей статье «Жизнь и поэзия Надежды Тепловой» в кн.: Памятники культуры: Новые открытия: Ежегодник. 1989. М., 1990.

«Камень, сглаженный потоком»

В 1910 году французский славист Э. Дюшен выпустил в Париже обширный труд под названием «Михаил Юрьевич Лермонтов. Жизнь и творчество».

В предисловии Дюшен объяснял французскому читателю, что намерен познакомить его с великим поэтом загадочной судьбы, с одним из самых блестящих представителей русского романтизма, порожденного европейским романтическим движением. Он разделил свой труд на три части: биографические сведения о Лермонтове, анализ его творчества и исследование воздействий, «влияний» на него русской и европейской культур.

Эта третья часть монографии Дюшена, хотя и сильно устаревшая по приемам и методике исследования, небесполезна и сейчас: она представляет собою своеобразный каталог соприкосновений, реминисценций и фактов прямого воздействия на Лермонтова произведений современной ему литературы, — ценный и систематически подобранный материал для постановки существенных проблем творчества.

В этом «каталоге», вероятно, впервые было сделано наблюдение, которое заслуживает того, чтобы остановиться на нем подробнее.

Дюшен рассказывал о знакомстве Лермонтова со знаменитым стихотворным сборником Виктора Гюго «Восточные мотивы» (*Les Orientales*, 1829). Следы этого знакомства он находил в стихотворении «Прощанье» («Не уезжай, лезгинец молодой...», 1832) и в том эпизоде поэмы «Измаил-Бей», где юная Зара перед разлукой подводит Измаилу его коня:

Твой конь прекрасен; не страшна
Ему утесов крутизна,
Хоть вырос он в краю далеком;
В нем дикость гордая видна,
И лоснится его спина,
Как камень, сглаженный потоком;
Как уголь, взор его блестит,
Лишь наклонись — он полетит;
Его я гладила, ласкала,
Чтобы тебя он, путник, спас
От вражей шашки и кинжала
В степи глухой, в недобрый час!

В связи с этим отрывком Дюшен и вспомнил «Прощание аравитянки» из «Восточных мотивов» Виктора Гюго. «Я оседлала своею рукою, говорит аравитянка, твоего быстроглазого коня. Его копыта взрывают землю, его круп прекрасен; сильный, круглый и лоснящийся, как черный утес, который обтачивает быстрая волна»¹.

Дюшен обращал внимание на сравнение «совершенно в восточном духе», которое было повторено Лермонтовым и в поэме «Аул Бастунджи» — того же 1832 или 1833 года:

Горяч и статен конь твой вороной!
Как красный уголь, его сверкает око!
Нога стройна, косматый хвост трубой;
И лоснится хребет его высокой,
Как черный камень, сглаженный волной!

Эти сопоставления совершенно убедительны, — но к ним требуется одно важное дополнение, несколько меняющее и осложняющее общую картину, нарисованную Дюшеном. Дело в том, что Лермонтов почти никогда не заимствует из одного источника. Он синтезирует, объединяет жизненные и литературные впечатления. Даже в прямых переводах мы постоянно ощущаем следы этого синтеза.

И здесь, — в, казалось бы, близкое переложение Гюго, — неожиданно вторгается ассоциация, не сразу улавливаемая:

Ты видел и Зару — блаженны часы! —
Сокровище сердца и чудо красоты;
Уста вероломны тебя величали,
И нежные длани хребет твой ласкали...

Приведенные строки — из «Песни араба над могилою коня», блистательного переложения Жуковским «элегической песни» Шарля Мильвуа, превзошедшего свой подлинник и оставившего глубокий след в русской ориентальной поэзии. Эти стихи дали импульс IX «Подражанию Корану» Пушкина и «Трем пальмам» Лермонтова. Они, вероятно, отразились у Лермонтова и в «Герое нашего времени», во всяком случае, «старинная песня», которую поет Казбич, содержит тот же мотив: конь «не изменит, он не обманет», как может обмануть женщина.

Но Зара пришельца пленилась красую,
И скрылась... ты, спутник, остался со мною.

В примечаниях к своей «элегической песни» Мильвуа ссылаясь на общеизвестную привязанность араба к своему коню, товарищу кочевой и воинственной жизни. Он цитировал книгу Иова и трагедию «Абюфар» Дюсиса, где находил верное изображение «нравов пустыни».

Лермонтов мог не знать этих примечаний и даже

пройти мимо оригинала Мильвуа. Но дело в том, что Гюго, которого он, несомненно, знал в подлиннике, также снабдил свои стихи примечаниями, где ссылался уже не на Библию и Дюсиса, но на собственные стихи поэтов средневековой Аравии. Он приводил в прозаическом подстрочном переводе отрывки из му'аллаки (поэмы) Тарафы с описанием коня: «Его круп подобен камню в потоке, выглаженному быстротекущей струей». Эти строки он включил и в «Прощание аравитянки».

В «Измаил-Бее» Лермонтов удержал именно этот образ.

Он был не сравнением «в восточном духе», как писал Дюшен; он был в самом деле восточным мотивом, — и притом очень характерным для «поэзии пустыни».

Исследователи средневековой арабской поэзии удостоверяют, что описание скакуна — в ее традиции. О. И. Сенковский, один из лучших в России знатоков Востока, еще в 1820-е годы сообщал русским читателям, что «пустынные арабы так страстно любят коней своих и столь ими гордятся, что от масти или имен своих бегунов дают себе прозвища». Так гласило примечание к его прозаическому переводу-переделке арабской касыды «Витязь буланого коня», напечатанной в «Полярной звезде на 1824 год». Через несколько лет после лермонтовской поэмы он напишет блестящий очерк «Поэзия пустыни», где скажет об этом подробнее: «Изображение быстрого коня, который несет бедуина в битву, терпеливого верблюда, товарища его в далеких походах, и острых оружий, которыми защищает он свое имение и жизнь, занимает в арабских поэмах того времени значительное место. Здесь-то в особенности пускаются поэты пустыни в те длинные сравнения, о которых мы прежде говорили»². Из этих поэтов первым по времени и по достоинству называли Имрулькайса, а описание коня из его му'аллаки «считается в арабской средневековой поэтике классическим»³.

В этом описании мы уже встречаем уподобление крупы коня гладкому камню.

Тарафа, у которого взял это сравнение Виктор Гюго, — поэт, живший в середине VI века, ввел каноническое сравнение в свою поэму — му'аллаку, весьма ценную на Востоке и почитаемую европейскими ориенталистами. Эту-то поэму и цитировал Гюго, приводя строки о крупе коня, который подобен камню, выглаженному потоком⁴. Лермонтов — то ли интуитивно, то ли созна-

тельно, если он заглянул в примечание, — вложил в уста своей героине поэтическое уподобление, заимствованное из стихов древнего бедуинского поэта.

Образ, родившийся в аравийских пустынях, через тысячелетие с небольшим явился в поэзии Запада как знак чужого культурного сознания. То, что европейские романтики, и Лермонтов в их числе, считали ориентальной поэзией, было, конечно, их собственным оригинальным творчеством. Но сквозь призму европейских вариаций на темы Востока мы, внимательно вглядываясь, не однажды разглядим черты подлинной восточной культуры, входившей в культуру Европы как органическая ее часть.

Впервые: Русская речь. 1989. № 5.

¹ Цит. по подстрочному переводу В. А. М-ой и Б. В. Зевалина в русском сокращенном издании: Э. Дюшен. Поэзия М. Ю. Лермонтова в ее отношении к русской и западноевропейским литературам. Казань, 1914. С. 134.

² Сенковский О. И. [Барон Брамбеус]. Собр. соч.: В 9 т. СПб., 1859. Т. VII. С. 192—193.

³ Фильштинский И. М. Арабская литература в Средние века. М., 1977. С. 66.

⁴ См. там же. С. 71—74.

Запись в цензурной ведомости

История лермонтовского «Демона», запрещенного к печати при жизни поэта и опубликованного впервые за границей в 1856 году, изучалась долго и внимательно, — и все же в ней есть эпизоды, не поддающиеся сколько-нибудь убедительному объяснению. Об одном из таких эпизодов и пойдет далее речь.

О нем сохранилось несколько мемуарных свидетельств.

А. П. Шан-Гирей, родственник Лермонтова, близко с ним общавшийся, рассказывал: «Один из членов царской фамилии пожелал прочесть «Демона», ходившего в то время по рукам в списках более или менее искаженных. Лермонтов принял за эту поэму в четвертый раз, обделал ее окончательно, отдал переписать каллиграфически и, по одобрении к печати цензурой, препроводил по назначению. Через несколько дней он получил

ее обратно, и это единственный экземпляр полный и после которого «Демон» не переделывался»¹.

Свидетельство Шан-Гирея получило документальное подтверждение, когда была обнаружена дневниковая запись императрицы Александры Федоровны от 9 февраля 1839 года с упоминанием о чтении «Демона»². Второе же важное указание — об одобрении поэмы к печати — не было ни подтверждено, ни отвергнуто.

Между тем почти то же самое рассказывал и другой родственник Лермонтова — Д. А. Столыпин. По словам Столыпина, переданным П. К. Мартьяновым, собиравшим воспоминания о Лермонтове, поэт разговаривал с редактором «Отечественных записок» А. А. Краевским о возможности публикации «Демона» в журнале и требовал напечатать всю поэму сразу, а Краевский советовал напечатать эпизодами в нескольких книжках. <...> Решили послать в цензуру всю поэму, которая при посредстве разных влияний, хотя и с большими пометками, но была к печати дозволена»³.

Воспоминания Мартьянова не свободны от неточностей, но в основе своей его рассказ — не домысел. В «Реестре рукописей и книг, поступивших в Санктпетербургский цензурный комитет в 1839 г.» под номером 97 значится «Демон, восточная повесть» на 70 страницах, поступившая 7 марта «от г. Карамзина», 10 марта процензурованная А. В. Никитенко и 11 марта возвращенная В. Н. Карамзину, расписавшемуся в получении⁴. Одновременно, 7 марта, Никитенко получил для цензурования и «повесть» А. Н. Карамзина «Борис Ульин», вышедшую вскоре отдельной книжкой⁵.

Запись эта чрезвычайно важна.

В 1839 году Лермонтов — свой человек в семействе покойного историографа и дружен с его дочерью — Софьей Николаевной — и сыновьями Владимиром и Александром. Все они внимательно следят за его литературной деятельностью.

Нет никаких сомнений, что В. Н. Карамзин подавал в цензуру именно лермонтовского «Демона». Это произошло вскоре после чтения поэмы при дворе, а не накануне, как вспоминал Шан-Гирей. Такая последовательность совершенно понятна: список, передаваемый для чтения в императорскую семью, не требовал цензуры Министерства народного просвещения; с другой стороны, факт такого чтения был для цензуры своего рода частичной апробацией. Из записи следует, что поэма

была одобрена, — в противном случае была бы сделана отметка о запрещении и рукопись, приобретенная к числу запрещенных сочинений, осталась бы в делах цензурного комитета и не была бы выдана на руки представлявшему ее лицу. Факт запрещения отразился бы в комитетских протоколах, — между тем никаких следов цензурования «Демона» в них нет.

Последнее обстоятельство — отсутствие упоминаний о «Демоне» в протоколах цензурного комитета — весьма любопытно. Из него следует, что Никитенко сделал сам все нужные изменения и купюры, не вынося их на обсуждение комитета. Тем самым получают косвенное подтверждение слова Столыпина о «множестве помарок» в рукописи и о «разных влияниях», посредством которых удалось добиться разрешения поэмы к печати. Одно было тесно связано с другим. Разрешая поэму без санкции комитета, Никитенко брал на себя серьезную ответственность и пытался уменьшить ее, сделав большое число купюр. С другой стороны, ему, вероятно, было известно об одобрении поэмы императрицей; семейство Карамзиных, подававшее поэму в цензуру, также сумело привести в действие свои обширные связи. Напомним, что «Песня про царя Ивана Васильевича...» была в свое время разрешена лично С. С. Уваровым, и Уваров же разрешил тремя годами позже напечатать в журнале отрывки из «Демона»⁶. В 1840 году Краевский убеждал Никитенко, что Лермонтова «любит и князь Мих<аил> Алекс<андрович> (т. е. Дондуков-Корсаков, непосредственный начальник Никитенко. — В. В.), и министр», т. е. Уваров, и что цензурные послабления не навлекут на Никитенко неприятностей⁷.

Как бы то ни было, процензурованная рукопись вернулась к В. Н. Карамзину 11 марта, после чего Лермонтов мог отдавать ее в печать. Он не сделал этого, — по причинам, о которых нам сейчас судить трудно. Быть может, его остановили изменения, которые сделал Никитенко, или что-то другое, например, перемена климата в цензурном ведомстве. Сразу после возвращения поэмы, в конце марта, произошла шумная цензурная история с пропуском портрета А. А. Бестужева-Марлинского, в результате которой был отрешен от должности А. Н. Мордвинов, управляющий III Отделением. Эта история, несомненно, стала известна Лермонтову: Мордвинов был двоюродным братом хорошо ему знакомого А. Н. Му-

равьева. Как рассказывал Мартьянову Д. А. Столыпин, Муравьев сам читал «Демона» и даже советовал Лермонтову исключить какие-то фрагменты, которых не могла пропустить цензура⁸. Эпизод с Мордвиновым, напугавший цензоров, усилил строгости, в конце же августа было получено предписание министра, прямо касавшееся «Демона»: все сочинения «духовного содержания в какой бы то мере ни было» должны были поступать в духовную цензуру. Светская цензура была в большом затруднении: «Редкая журнальная статья не должна будет отсылаться в духовную цензуру», — записал Никитенко в дневнике⁹. Теперь «Демон», разрешенный им единолично полгода назад, подлежал бы вторичному цензурованию, и надежды на успех были очень невелики. Мартьянов сообщал со слов Столыпина, что Лермонтов взял «Демона» из редакции «Отечественных записок», опасаясь возможных последствий¹⁰. Это очень вероятно. 10 октября Краевский жаловался И. И. Панаеву, что Лермонтов «отдал бабам читать своего „Демона“», из которого он, Краевский, «хотел напечатать отрывки»; «бабы» затеряли текст, а «у него, уж разумеется, нет чернового»¹¹. Беспечность Лермонтова, как можно думать, была лишь предлогом, под которым он задерживал печатание. Текст затерян не был: в конце октября «Демона» читает Жуковский¹². Несколько позднее Лермонтов говорит Шан-Гирею, что не намерен торопиться с изданием поэмы¹³.

Так оканчивался первый этап цензурной истории «Демона». Из переписки Краевского с Никитенко и цензурных протоколов за 1840 год видно, что после августовского предписания 1839 года цензура особенно внимательно следила за всеми сочинениями и даже фразами «духовного содержания». Осторожность либерального Никитенко в этом году была почти чрезмерной и более всего распространялась на сочинения Лермонтова. Уже в «Фаталисте» (цензурное разрешение — 14 ноября 1839 года) из фразы: «...мусульманское поверье, будто судьба человека написана на небесах, находит и между нами христианами многих поклонников», устраняется (Куторгой или Никитенко) слово «христианами»; в тексте «Княжны Мери» делаются две аналогичные по смыслу купюры. 13 августа 1840 года Никитенко представляет на усмотрение комитета стихи 13 и 18 из «Трех пальм» («И стали три пальмы на Бога роптать», «Не прав твой, о небо, святой приговор») и стихи 82—101

«Мцыри» («Она мечты мои звала От келий душных и молитв...» и т. д.) и, уже по собственной инициативе, делает купюру в строфе 25, где идет речь о готовности Мцыри променять «рай и вечность» на несколько минут свободы; наконец, к числу сомнительных пьес Никитенко добавляет «Тучи»¹⁴. 8 октября он вновь выносит на суждение комитета две пьесы — «Сосед» и «Расстались мы — но твой портрет»; из последней — строки: «Так храм оставленный — все храм. Кумир поверженный — все бог»¹⁵. Все эти стихи комитет разрешил к печати; однако для нас важно отметить самые колебания Никитенко, который боится теперь даже намека на неканоническую трактовку религиозных сюжетов. Нет ни малейших сомнений, что он не пропустил бы теперь «Демона», — и разрешение, подписанное им полтора года назад, вероятно, заставляло его еще удваивать свою осторожность. В начале февраля 1842 года отрывки из этой поэмы были запрещены им и С. С. Куторгой к напечатанию в «Отечественных записках», и только в апреле, после настойчивых ходатайств, они были напечатаны по личному разрешению министра¹⁶. Еще в 1856 году А. И. Философов сообщал М. А. Корфу, что духовная цензура препятствует напечатанию «разговора Демона с Тамарой» (так называемый «диалог о Боге», стихи 742—749).

Что же касается цензурной рукописи, то она осталась в руках у Лермонтова, а затем перешла к Шан-Гирею. Нам понятно теперь, почему он говорит неоднократно и без малейших сомнений об одобрении «Демона» цензурой: на списке, находившемся у него, стояло цензурное разрешение, подписанное Никитенко 10 марта 1839 года. Этот список был затем в руках Обухова, товарища Шан-Гирея по Артиллерийскому училищу, и, по-видимому, тогда же с него была снята копия, известная сейчас как список О. И. Квиста. Это и была последняя редакция поэмы, после которой, как сообщал Шан-Гирей, «Демон» «не переделывался» и которая легла в основу карлсруйских изданий 1856—1857 годов и современных критических изданий «Демона». В последние годы на основании вновь обнаруженных материалов Э. Э. Найдич обосновал правильность выбора этой редакции в качестве источника дефинитивного текста поэмы¹⁷; запись в цензурных ведомостях добавляет к его аргументам еще один: в марте 1839 года Лермонтов считал поэму оконченной и готовил ее к опубликованию.

Впервые: М. Ю. Лермонтов. Исследования и материалы. Л., 1979.

- ¹ М. Ю. Лермонтов в воспоминаниях современников. М., 1972. С. 44.
- ² Герштейн Э. Судьба Лермонтова. М., 1964. С. 69 и след.; ср.: Найдич Э. Э. Последняя редакция «Демона»//Русская литература. 1971. № 1. С. 76 и след.
- ³ М. Ю. Лермонтов в воспоминаниях современников. С. 165, 416.
- ⁴ РГИА, ф. 777, оп. 27, ед. хр. 203, л. 8 об.
- ⁵ Там же.
- ⁶ О цензурной истории «Песни...» см. в письме В. Д. Комовского П. И. Гаевскому 1838 г. (Отчет имп. Публичной библиотеки за 1892 г. СПб., 1895. Прилож. С. 82), а также: Здобнов Н. Новые цензурные материалы о Лермонтове//Красная новь. 1939. № 10—11. С. 259—262; Мануйлов В. А. Лермонтов и Краевский//Лит. наследство. Т. 45—46. М., 1948. С. 377, 387.
- ⁷ Здобнов Н. Указ. соч. С. 265.
- ⁸ См.: Никитенко А. В. Дневник: В 3 т. М., 1955. Т. 1. С. 207; Лемке М. Николаевские жандармы и литература 1826—1855 гг. СПб., 1907. С. 119—120; М. Ю. Лермонтов в воспоминаниях современников. С. 165.
- ⁹ Никитенко А. В. Дневник. Т. 1. С. 213.
- ¹⁰ Мартынов П. К. Дела и люди века. Т. 2. СПб., 1893. С. 124.
- ¹¹ Панаев И. И. Литературные воспоминания. М., 1950. С. 190.
- ¹² См.: Жуковский В. А. Дневники. СПб., 1903. С. 508.
- ¹³ М. Ю. Лермонтов в воспоминаниях современников. С. 46.
- ¹⁴ См.: Здобнов Н. Указ. соч. С. 266—267.
- ¹⁵ РГИА, ф. 777. оп. 27. ед. хр. 33. л. 74 об.
- ¹⁶ См.: Здобнов Н. Указ. соч. С. 261—262.
- ¹⁷ Найдич Э. Э. Последняя редакция «Демона». С. 75—78.

Некрасов и петербургские словесники

История, которую мы намерены рассказать читателю, связана с одной неизданной и сугубо деловой запиской, смысл которой раскрывается лишь тогда, когда ее читаешь в некоем хронологическом событийном ряду. Этот событийный ряд — летопись трудов и дней одного из величайших русских поэтов — Николая Некрасова, чья биография, как это ни покажется странным, отнюдь не полностью нам известна, в особенности в начальных своих этапах. Малое из того, что мы знаем сейчас о петербургских мытарствах юноши, приехавшего в 1838 году из провинции в столицу, — приехавшего без денег и почти без образования, скитавшегося по чужим углам и зарабатывавшего поденным трудом на дневное пропитание, — известно нам из скурых воспоминаний самого

поэта, случайных и не всегда достоверных рассказов его петербургских знакомых, — а многое и скрыто от нас. Поэтому каждое, даже незначительное на первый взгляд, но документированное свидетельство, относящееся к концу тридцатых — началу сороковых годов, приобретает для биографии Некрасова особую ценность, — и письмо, публикуемое далее, в этом смысле не исключение. Но начать нужно с предшествующих ему событий.

* * *

Н. А. Некрасов приехал в Петербург в конце июля, а уже в начале октября новый его знакомый, преподаватель Инженерного училища Н. Ф. Фермор приводит его к Н. А. Полевому, известному всей читающей России журналисту, критику, прозаику и историку, некогда издателю запрещенного в 1834 году «Московского телеграфа». Полевой переживал не лучшие дни; после катастрофы с журналом он сломился, бедствовал, постепенно утрачивая и темперамент литератора, и признание читателя, — но в 1838 году его звезда еще не закатилась, он сохранил и прежние связи, и нечто от прежнего авторитета.

Полевой в это время был негласным редактором журнала «Сын отечества», куда Некрасов отдал для напечатания одно из первых своих стихотворений — «Мысль». Стихи появились в октябрьской книжке, — и почти одновременно молодой автор наносит визит редактору, возможно, по совету Фермора, — своего рода визит вежливости и благодарности, без сомнения, рассчитанный и на продолжение литературного сотрудничества. В конце 1838 — начале 1839 годов юноша становится довольно частым гостем в доме Полевого; он приходит сюда и с Фермором, и один, — а в «Сыне отечества» одно за другим появляются стихотворения с подписью «Н. Некрасов»: «Безнадежность», «Человек» в ноябрьской книжке, «Смерти» — в январской книжке 1839 года, «Изгнанник» — с посвящением Н. Ф. Фермору — в июне... Его имя становится постепенно если не известным, то привычным для журналистов; его стихи, еще незрелые, еще подражательные, появляются в «Литературных прибавлениях к „Русскому инвалиду“» — газете А. А. Краевского, в «Библиотеке для чтения». «Библиотеку для чтения» цензуровал профессор Петербургского университета А. В. Никитенко; он разрешил к пе-

чати и июльскую книжку журнала, где появилось стихотворение Некрасова «Жизнь».

А тремя неделями позже, 14 июля 1839 года он подает на имя ректора Санктпетербургского университета «покорнейшее прошение» о дозволении держать экзамен для вступления в число своекоштных студентов по факультету восточных языков. Он должен был экзаменоваться в так называемой второй комиссии — по наукам историческим и словесным: по закону Божьему и церковной истории, географии и статистике, истории — всемирной и русской и русской же словесности.

Принимали экзамен по словесности профессор и цензор А. В. Никитенко и профессор П. А. Плетнев, известный критик и журналист, некогда близкий друг Пушкина, унаследовавший его «Современник».

Никитенко с 13 июня был в отъезде и вернулся 26 июля¹. Экзамены начались 25 числа, и в тот же день цензор А. И. Фрейганг одобрил к печати «Стихотворения Николая Некрасова».

На следующий же день по приезде Никитенко получил от Плетнева записку, которую нам теперь нужно прочесть целиком.

Любезнейший Александр Васильевич!

Отъезжая, Вы дали обязательное для меня обещание произвести приемный экзамен. Как благородный человек, Вы сдержали слово и возвратились к этому экзамену. Пользуясь усердием Вашим к службе и дружбою ко мне, я без зазрения совести спешу передать Вам все, что нужно для производства дела. Меня к этому побуждают и домашние хлопоты: я необходимо должен приискать себе новую квартиру и в срок перетаскать в нее весь домашний скarb со старой квартиры. Вы можете поэтому представить, как это много у меня берет времени, пока я еще за всем таскаюсь с дачи.

В прилагаемых у сего бумагах представляются Вам:

1) *Вопросы* из русской грамматики и *темы* для сочинений. Те и другие в Вашей воле заменить новыми. Я их набросал кое-как и Вам посылаю на случай, если Вы не успеете вдруг приготовить новых.

2) *Список* проэкзаменованных мною новичков, не окончательно отмеченных; потому что надобно будет в соображение взять, кроме ответов из грамматики, дельность их сочинений. Таким образом *Некрасов* и *Котомин* в итоге могут быть вместо 2 с 3 и, может быть, с 4.

3) *Сочинения*, не прочитанные мною, следственно, имеющие нужду в Вашем воззрении и отметках.

Очень желаю, по окончании экзамена, *обратно* от Вас получить *темы* и *вопросы* с *черновым списком*, а что касается до *сочинений*, потрудитесь передать их с Вашими отметками декану комиссии или г. Бруту.

Душевно преданный Вам

П. Плетнев

27 июля, 1839

NB. Первый экзамен, на котором присутствовать Вам, имеет быть в субботу, то есть 29 июля².

Мы можем теперь оценить важность сведений, содержащихся в записке Плетнева.

По-видимому, имя Некрасова (как и Котомина, о котором мы ничего не знаем) известно и Плетневу, и Никитенко; во всяком случае, Плетнев как-то выделяет их из числа других абитуриентов и пишет без всяких пояснений, как будто о них уже заходила речь. Вероятно, он не прочел еще их сочинений, иначе бы он выставил окончательную оценку сам, не прибегая к помощи Никитенко, — и как будто ожидает от них многого, если полагает, что они способны повысить общую оценку сразу на два балла. С Котоминым Никитенко и Плетнев могли быть знакомы лично; что же касается Некрасова, то, несомненно, это знакомство литературное; можно думать, что оба профессора заметили поэтические опыты юноши, хотя, скорее всего, не знали о подготовленном уже сборнике стихов.

Никитенко выставил Некрасову тройку; он принял во внимание «дельность» его неизвестного нам «сочинения». Такая оценка позволяла Некрасову конкурировать и далее, если бы он не получил четыре «единицы» по другим дисциплинам: низкий уровень первоначального образования давал себя знать. Это был полный провал, и Некрасов отказался продолжать экзамены. Но дело этим не кончилось.

Как развивались события далее — мы знаем по поздним рассказам самого Некрасова. В них смещена последовательность событий, по-видимому, спутаны эпизоды двух университетских испытаний, а некоторые сообщения не подтверждаются, а иной раз и опровергаются документами, — но общий контур повествования, конечно, реален. Некрасов вспоминал, что, получив единицу по всеобщей истории (в другом рассказе — по геогра-

фии) у профессора Касторского (это, согласно документам, действительно было на испытаниях 25 или 27 июля) и не рассчитывая выдержать экзамен по физике, он отправился к Плетневу, который обещал ему помощь. Ободренный, Некрасов «загулял», а Плетнев забыл доложить о нем на конференции, и будущий поэт не был принят. Мы знаем сейчас, что истинной причиной этого отказа был неуспех на других экзаменах, — но публикуемое письмо неожиданно вписывается в эти рассказы. Если экзамен по всеобщей истории и разговор состоялся накануне, то становится понятным стремление профессора помочь юноше и дать это понять Никитенко.

Некрасов рассказывал М. М. Стасюлевичу, что Плетнев старался смягчить последствия экзаменационной катастрофы. В памяти его сохранился эпизод, который вряд ли может быть вымышлен: Плетнев «после, при свиданьи, убеждал его все-таки не оставлять университета и поступить вольнослушателем. Некрасов сначала не решался. Несколько дней спустя, на старом Исаакиевском мосту он видит, что кто-то его догоняет и идет с ним рядом, всматриваясь в него. Это был Плетнев. Он снова начал убеждать, его, и Некрасов подал прошение»³.

Прошение сохранилось: оно датировано 4 сентября 1839 года. По нему «дворянин Николай Алексеев сын Некрасов» был допущен к слушанию лекций «профессоров Императорского Санктпетербургского университета по отделению философского факультета»⁴, впоследствии преобразованного в историко-филологический факультет.



На этом мы можем заключить наш рассказ, ибо дальнейшая история неудачных попыток будущего великого поэта стать университетским студентом не имеет уже прямого отношения к новонайденному письму. Более или менее подробно история эта рассказана во всех сколько-нибудь полных биографиях Некрасова, — и, в частности, в трехтомном труде В. Е. Евгеньева-Максимова и в специальной статье С. А. Рейсера⁵. Лишь на один эпизод мы обратим внимание, ибо он составляет своего рода эпилог всей истории.

В феврале 1840 года выходит из печати сборник «Мечты и звуки». Книжка вышла под инициалами; имя автора, однако, не было секретом в литературных кругах. Журналисты, знавшие Некрасова лично, стремились

поддержать собрата ободряющими откликами, и Плетнев внес свою лепту: он напечатал в «Современнике» очень поощрительную рецензию. «В каждой пьесе чувствуем создание мыслящего ума или воображения. Наша эпоха так скудна хорошими стихотворениями, что на подобные явления смотришь с особенным удовольствием»⁶. К этому времени Плетнев был уже ректором университета. Знал ли он, что адресует похвалы прежнему своему протеже? И знал ли сочинитель «Н. Н.», что он узнан прежним своим экзаменатором? Подарил ли молодой поэт экземпляр вышедшей книжки издателю одного из лучших российских журналов? Все это нам неизвестно; известно лишь, что 24 июля 1840 года Некрасов опять подает прошение о допуске к экзаменам в университет — на этот раз на юридический факультет.

Результаты этого второго экзамена любопытны. Все отметки по гуманитарному циклу выше, чем год назад, — и, может быть, в этом следует видеть не только лучшую подготовленность, но и предрасположенность к экзаменуемому — отражение позиции ректора. Уже беглый взгляд на ведомость позволяет говорить о скоординированности оценок. У В. С. Порошина по географии и статистике Некрасов опять получил «1», — но другие преподаватели, напротив (а, может быть, именно поэтому), старались единиц не ставить. Так, И. Я. Соколов по греческому языку выставляет оценку «1½», а К. Сен-Жюльен исправляет «1» на «2»⁷. На этом общем фоне весьма скромных экзаменационных результатов выделяется оценка «5» по российской словесности. Ее поставил Никитенко⁸.

Почти нет сомнений, что этот балл ставился не абитуриенту Некрасову, но литератору «Н. Н.», автору поэтического сборника, отрецензированного Плетневым. История годичной давности, приоткрытая плетневым письмом, повторялась вновь — на более высоком уровне.

Дальнейшее известно. Некрасову не удалось сдать дисциплины математического цикла, и 24 июля 1841 года он оставил университет.

Существует рассказ Н. И. Глушицкого, что одной из причин его ухода была резкая критика или даже «глумление» над его поэтическим творчеством, которое позволил себе Никитенко с университетской кафедры. Здесь нет возможности подробно анализировать этот рассказ, взятый из вторых рук. Мемуары Глушицкого полны вымыслов в фактах и объяснениях и частью были опро-

вергнуты в научной литературе. Но даже если критический отзыв Никитенко о «Мечтах и звуках» и был в действительности, — а исключить этого мы не можем, — не он определял линию поведения критика, когда дело шло не о достоинствах поэзии, но о судьбе поэта.

Впервые: Русская речь. 1993. № 5.

¹ Никитенко А. В. Дневник. Л., 1955. Т. 1. С. 209, 212.

² ИРЛИ, 18. 641, лл. 17—18 об.

³ Лит. наследство. Т. 49—50. М., 1946. С. 189.

⁴ Там же. С. 358.

⁵ Евгеньев-Максимов В. Е. Жизнь и деятельность Н. А. Некрасова. М.; Л., 1947. Т. 1; Рейсер С. А. «Некрасов в Петербургском университете»//Лит. наследство. Т. 49—50. С. 351—364.

⁶ Плетнев П. А. Сочинения и переписка. СПб., 1885. Т. II. С. 289.

⁷ За это сообщение выражаю искреннюю признательность Б. Л. Бессонову, разыскавшему подлинную ведомость.

⁸ Рейсер С. А. Указ. соч. С. 360—361.

«Великий меланхолик»

1. Загадочная запись

В «Путешествии из Москвы в Петербург», этом своеобразном трактате-размышлении, где Пушкин вслед за Радищевым высказывал свои мнения о самых разнообразных сторонах жизни современного ему русского общества, есть одно загадочное место. Оно находится в концовке главы «Москва».

В этой главе Пушкин говорил о социальном быте двух столиц: «старой» и «новой», Москвы и Петербурга; об упадке первой как неминуемом следствии возвышения последнего, — и с другой стороны — о росте и укреплении московского просвещения. «Кстати, — заключал он, — я отыскал в моих бумагах любопытное сравнение между обеими столицами. Оно написано одним из моих приятелей, великим меланхоликом, имеющим иногда свои светлые минуты веселости». Далее в белой рукописи следует название: «Москва и Петербург», на котором глава обрывается¹. Никакого ее продолжения в бумагах Пушкина нет.

Вот уже более ста лет эта запись привлекает к себе внимание. О ней существует целая литература.

Н. С. Тихонравов, редактор собрания сочинений Гоголя, еще в 1880-е годы выдвинул предположение, не потерявшее значения и сейчас. Согласно Тихонравову, под своим приятелем, «великим меланхоликом» Пушкин понимал Гоголя, а под статьей «Москва и Петербург» — первую часть «Петербургских записок» Гоголя, содержащую как раз «сравнение между обеими столицами»².

Гипотеза Тихонравова в течение пятнадцати лет оставалась единственным вероятным объяснением загадочной записи. К ней присоединялись, хотя иной раз с осторожностью, пока в 1913 году известный знаток Гоголя В. В. Каллаш не выступил с печатным возражением. Каллаш указывал, что статья Гоголя была написана после пушкинской, и что существуют и другие противопоказания кандидатуре Гоголя. Пушкин не мог включить в свою статью «*большого и очень существенного*» отрывка, принадлежащего Гоголю, заявлял Каллаш и предлагал иную кандидатуру, — именно, князя П. А. Вяземского. Близкий друг Вяземского, Пушкин знал, что при всей своей «веселости» князь был склонен к продолжительным приступам «меланхолии» и даже депрессии; шутливое же сравнение столиц находилось в его весьма популярном в свое время бесцензурном стихотворении, так и называвшемся «Сравнение Петербурга с Москвой»:

У вас Нева,
У нас Москва,
У вас Княжнин,
У нас Ильин,
У вас Хвостов,
У нас Шатров...

И так далее, вплоть до «воров в звезде» и спящего августейшего кучера на облучке российского государственного экипажа³.

Новая гипотеза была оспорена сразу же, в статье Н. О. Лернера «Великий меланхолик». Лернер решительно отводил Вяземского. Он указывал, что стихи его совершенно невозможны для публикации, да и по шутливо-сатирическому содержанию своему вряд ли соответствуют общей тональности пушкинской статьи. При этом Лернер напоминал, что 10 марта 1836 года Петербургский цензурный комитет рассматривал предназначенную для пушкинского «Современника» статью «Москва и Петербург. (Из записок дорожного)» и разрешил

к печати при условии изменения и исключения некоторых мест. Как предполагал Лернер, это и была статья Гоголя, упомянутая Пушкиным (к подлинному цензурному делу он не обращался). Наконец, он привел и цитату из письма Гоголя к Жуковскому от 29 декабря 1847 года — с автохарактеристикой, вполне соответствующей пушкинскому описанию «великого меланхолика»: «Еще бывши в школе, — писал Гоголь, — чувствовал я временами расположение к веселости и надоедал товарищам неуместными шутками; но это были временные припадки, вообще же я был характера скорей меланхолического и склонного к размышлениям»⁴.

Все эти сопоставления, казалось, окончательно решали вопрос в пользу гипотезы Тихонравова. Статья Лернера (вошедшая затем в его книгу «Рассказы о Пушкинсе», изданную в 1929 году) прекратила дискуссию, — однако лишь на некоторое время.

Она была возобновлена В. В. Гиппиусом в статье «Литературное общение Гоголя с Пушкиным» в 1930 году.

В. В. Гиппиус принадлежал к тому поколению ученых, которые стремились строить свои выводы на изучении рукописного фонда. Творчеством Гоголя он занимался на протяжении всей своей жизни и впоследствии был инициатором и одним из основных участников академического собрания его сочинений; одновременно он был соредактором и академического издания критической прозы Пушкина. Статья 1930 года как бы предвосхищала эту его деятельность: она была первой попыткой пересмотреть «гоголевскую версию» на основании анализа рукописных источников.

Результаты анализа не подтверждали точки зрения Тихонравова — Лернера. «Путешествие из Москвы в Петербург», согласно наблюдениям Гиппиуса, писалось в 1834—1835 годах; гоголевская же статья была начата в 1836 году. Дело цензурного комитета не изменяло общего расчета, даже если оно и касалось статьи Гоголя. Но Гиппиус этим не ограничился.

Он ставит вопрос о восприятии Пушкиным раннего гоголевского творчества.

Сопоставление всех сохранившихся свидетельств приводит его к выводу: «Пушкину слишком ясно было *первостепенное* значение «веселости» в гоголевском творчестве 30-х, чтобы он мог ее счесть случайностью», редкими светлыми минутами меланхолика.

Вопрос вновь оставался открытым. Пушкин мог иметь в виду какое-то неизвестное нам произведение. «Он мог и никакого произведения не иметь в виду, мог брать на себя и роль «великого меланхолика» и — тем самым — задачу написать «веселую» параллель между обеими столицами. Если это так, то пробел в рукописи объясняется тем, что параллель не была написана»⁵.

Работа В. В. Гиппиуса чрезвычайно убедительно отводила «гоголевскую версию». Его выводы были закреплены академическими изданиями Пушкина и Гоголя; последнее решительно присоединялось к его выводу о «великом меланхолике»⁶.

И все же спор не был окончен, а «гоголевская версия» неожиданно получила сильного защитника.

Защитником ее стал Ю. Г. Оксман, один из крупнейших современных пушкинистов, историк общественной мысли, авторитетнейший исследователь русской литературы и журналистики XIX века.

В 1934 году он опубликовал то самое цензурное дело, о котором упоминал еще Лернер. «Москва и Петербург» в самом деле была статья Гоголя; впоследствии она вошла как первая часть в его «Петербургские записки 1836 года». Даты ее в деле не было, и обычно ее датируют по косвенным признакам февралем — началом марта 1836 года; Оксман же высказал предположение, что работа над ней была начата еще в 1835 году.

С этим предположением отпадали хронологические возражения против старой гипотезы Тихонравова.

Ю. Г. Оксман и вернулся к ней — в комментариях к «Путешествию из Петербурга в Москву» в пушкинском десятитомнике 1962 года. Гоголевская статья, утверждалось здесь, «была в распоряжении Пушкина и предназначалась в 1835 г. для включения в „Путешествие из Москвы в Петербург“»⁷.

Ученый не аргументировал своего вывода, — между тем он требовал развернутых доказательств.

Черновой автограф статьи «Москва и Петербург» в гоголевской тетради находится между набросками статьи «О движении журнальной литературы...», предназначавшейся для пушкинского «Современника», который был разрешен только в январе 1836 года. В тексте этой статьи есть упоминание о 1835 годе как о «прошлом». Если допустить, что первая статья писалась в 1835 году, то нужно передатировать и вторую, что можно сделать лишь ценой искусственных допущений. Но и

в этом случае трудно утверждать, что гоголевская статья предшествовала по времени пушкинской главе «Москва». Однако дело не только в этом.

Дело в том, что хронология вовсе не решает главного вопроса: собирался ли Пушкин продолжить главу «Москва» гоголевской статьей.

Между тем именно так попытался решить его Е. С. Шальман, автор последней по времени работы, специально посвященной «хронологии и литературным отношениям» «Путешествия из Москвы в Петербург». Он не принял передатировки гоголевской статьи, но приложил усилия, чтобы доказать, что работу над главой «Москва» Пушкин продолжал еще в 1836 году. В разборе же литературных отношений он последовал за комментаторами начала века, сослался на письмо Гоголя Жуковскому, приведенное еще Лернером, сопоставил тексты пушкинской «Москвы» и «Москвы и Петербурга» и нашел в них полное единомыслие. По мнению Е. С. Шальмана, Пушкин собирался включить в свою статью гоголевский текст целиком, ибо он «настолько совершенен, что резать его невозможно», — и потому «отныне мы должны давать дорожные записки Гоголя подстрочным приложением к главе «Москва»⁸.

Все это — предельно упрощенное решение вопроса, отмеченное явными чертами любительства.

Даже если мы докажем убедительно, что в момент работы над «Путешествием» в руках Пушкина был гоголевский текст (а строго доказанным это считать никак нельзя), это означает лишь одно: для гипотезы нет хронологических противопоказаний.

Тема «Москва и Петербург» интересовала не только Гоголя. Она интересовала Вяземского, имя которого не случайно пришло на память Каллашу. Она занимала весь пушкинский круг, еще в 1810-е годы. Ее истоки уходили в социальную и политическую мысль XVIII столетия; это была проблема исторических путей России, обозначившихся с началом петровских реформ⁹. Наконец, она ближайшим образом занимала и самого Пушкина, свидетельство чему — «Медный всадник» и самая глава «Москва».

Кому бы ни принадлежала «шутливая параллель между столицами», в пушкинской статье она должна была продолжать мысль Пушкина. Мы увидим далее, в самом ли деле Пушкин и Гоголь здесь «полные едино-

мышленники», как думает новейший исследователь проблемы.

«Великий меланхолик», с редкими минутами «веселости»... Уже Гиппиус показал, что нельзя пользоваться автооценками Гоголя 1847 года для характеристики его в 1835—1836 годах. Письмо Гоголя Жуковскому — концепция собственного творчества, возникшая у позднего Гоголя, а не документальное свидетельство. И дело вовсе не в том, был ли Гоголь в 1835—36 годах действительно «меланхоликом», а в том, был ли он таким в глазах Пушкина.

«Один из моих приятелей...». Отнесенная к реальному, конкретному лицу, эта формула означает дружескую короткость, почти фамильярность. Вряд ли Пушкин мог назвать так Гоголя: в обращении к младшему литературному собрату эпитет приобретал оттенок снисходительности и, может быть, даже легкой иронии. Но главное даже не в этом.

Главное затруднение почувствовал уже Каллаш: как мог Пушкин, не назвав Гоголя по имени, включить в свою статью его текст, присвоив тем самым авторские права и взяв на себя авторскую ответственность? Ссылки на творческую манеру Пушкина, любившего делать выписки из исторических источников, наивны: Гоголь был не историческим источником, а современным литератором, со своей позицией, со своим стилем, отнюдь не всегда приемлемыми для Пушкина.

На протяжении всей первой половины 1836 года Пушкину придется на страницах «Современника» объясняться с публикой по таким поводам. Он будет отвечать на инсинуации Сенковского, чуть не приведшие его к дуэли, и доказывать, что не имел намерения «присвоить себе чужое произведение», объявив себя его издателем. Он будет вынужден полемизировать и с Гоголем, статья которого «О движении журнальной литературы...» грозила осложнить журнальные отношения «Современника», и объявлять, что «мнения, в ней выраженные с такою юношескою живостию и прямодушием» не «совершенно сходны» с собственными взглядами издателя. Рецензируя же второе издание «Вечеров на хуторе близ Диканьки», он осторожно упрекнет молодого автора за «неровность и неправильность» «слога»¹⁰.

«Присвоив», хотя бы и с согласия Гоголя, его статью, Пушкин становился ответственным и за ее идеи, и за ее «слог». Ссылка на авторство некоего «приятеля» не

была бы принята всерьез, как никто не верил всерьез в существование Ивана Петровича Белкина, чьи повести издал А. Пушкин.

Но кто же тогда «великий меланхолик»?

2. Незамеченная реплика

Существует мемуарное свидетельство, о котором не вспомнил никто из исследователей проблемы, хотя оно давно и хорошо известно. Оно принадлежит Ксенофону Полевому, передавшему свой разговор с Пушкиным в 1828 году. В беседе Полевой коснулся общего тона сочинений Пушкина и заметил, что в них «встречается иногда такая искренняя веселость, какой нет ни в одном из наших поэтов». «Он отвечал, — продолжал Полевой, — что в основании характер его — грустный, меланхолический, и если он бывает иногда в веселом расположении, то редко и ненадолго»¹¹.

Полевого поразило это признание, и он возражал, и позднее не соглашался с этим, как ему казалось, парадоксом. В некрологической статье «Александр Сергеевич Пушкин» 1837 года он словно скрыто полемизировал с этой автохарактеристикой. «Отличительным характером его в обществе, — писал он о личности Пушкина, — была задумчивость или какая-то тихая грусть, которую даже трудно выразить <...> Зато в искреннем, небольшом кругу, с людьми по сердцу, не было человека разговорчивее, любезнее, остроумнее. Тут любил он и пошутить, и пошутить, глядел на жизнь только с веселой стороны, и с необыкновенной ловкостью мог открывать смешное»¹². Итак, он все же принял во внимание пушкинские слова, но построил прямо противоположную концепцию характера: не меланхолик с редкими минутами веселости, а веселый и жизнерадостный человек с приступами меланхолии, обычно посещающей его в большом и незнакомом или малоприятном ему обществе.

К воспоминаниям Кс. Полевого мы можем присоединить свидетельства других мемуаристов. Почти в то же время, 21 марта 1827 года, П. Л. Яковлев пишет А. Е. Измайлову: «Пушкин скучает! Так он мне сам сказал <...> Впрочем, он все тот же, так же жив, скор и по-прежнему в одну минуту переходит от веселости и смеха к задумчивости и размышлению»¹³. Н. М. Смирнов, знав-

ший Пушкина с 1828 года, в своих «Памятных заметках» почти буквально повторял все эти независимые друг от друга свидетельства: «В большом кругу он был довольно молчалив, серьезен, и толстые губы давали ему вид человека надувшегося, сердитого <...> Но в кругу приятелей он был совершенно другой человек <...> он был удивительной живости, разговорчив <...> громко, увлекательно смеялся <...> Когда он был грустен, что часто случалось в последние годы его жизни, ему не сиделось на месте: он отрывисто ходил по комнате, опустив руки в карманы широких панталон, и протяжно напевал: «грустно! тоска!». Но веселый анекдот, остроумное слово развеселяли его мгновенно...»¹⁴.

Прервем здесь цитацию источников, которую можно легко продолжить. Приведенных выдержек достаточно, чтобы утверждать, что Полевой схватил объективно существовавшую, замеченную и другими современниками черту характера и внешнего поведения Пушкина. Еще более важно, однако, что все цитированные свидетельства содержат указания и на то, как сам Пушкин осознавал свое состояние. Он «скучает» (по его собственным словам) в 1827 году; в последние годы жизни жалуется на «тоску». В 1835 году, приехав в Тригорское, он говорит Осиповым: «Господи! как у вас тут хорошо! А там-то, там-то, в Петербурге, какая тоска зачастую душит меня!»¹⁵.

П. Х. Граббе, Катенин, Смирнов, Керн, издавшие Пушкина в 1820—1830-е годы, единодушно говорят о том, что склонность его к меланхолии увеличилась после женитьбы. Уже в 1833 году он жаловался жене на «хандру» и «горе» (письмо от 21 октября 1833 г.). Обстоятельства, хорошо известные по его биографии: материальная неустроенность, осложнившиеся отношения со двором, цензурные притеснения, охлаждение читательской публики, — делали устойчивым мрачное и раздраженное состояние, наложившее печать и на его переписку этих лет. В такой ситуации оценка собственного характера как «меланхолического» в самой своей основе становилась естественной, даже более естественной, чем в 1828 году.

Все эти свидетельства подтверждают мысль, высказанную В. В. Гиппиусом мельком, в качестве одной из возможных гипотез: Пушкин мог «брать на себя роль великого меланхолика». И здесь мы напомним читателю приведенные им же другие свидетельства, показываю-

щие, что Пушкин не мог отводить эту роль Гоголю.

«Сейчас прочел *Вечера близь Диканьки*. Они изумили меня. Вот настоящая веселость, искренняя, непридуманная, без жеманства, без чопорности. <...> Мне сказывали, что когда издатель вошел в типографию, где печатались *Вечера*, то наборщики начали прыскать и фыркать, зажимая рот рукою. Фактор объяснил их веселость, признавшись ему, что наборщики помирали со смеху, набирая его книгу. *Мольер* и *Фильдинг*, вероятно, 'были бы рады рассмешить своих наборщиков».

Это известный отзыв Пушкина на первое издание книги, 1831 года.

«Как изумились мы русской книге, которая заставила нас смеяться, мы, не смеявшиеся со времен Фонвизина! <...>| Вслед за тем явился Миргород, где с жадностью все прочли и Старосветских помещиков, эту шутиливую, трогательную идиллию, которая заставляет нас смеяться сквозь слезы грусти и умиления, и Тараса Бульбу, коего начало достойно Вальтер Скотта. Г. Гоголь идет еще вперед». —

Отзыв на второе издание, 1836 года.

«Н. В. Гоголь долго не соглашался на напечатание этой шутки; но мы нашли в ней так много неожиданно-го, фантастического, веселого, оригинального, что уговорили его позволить нам поделиться с публикою удовольствием, которое доставила нам его рукопись». —

Примечание к повести «Нос» в «Современнике» 1836 года¹⁶.

В 1830-е годы Пушкин не замечал или не находил нужным подчеркивать «меланхолию» Гоголя; он говорил только о гоголевской «веселости», — и сам Гоголь в общении с Пушкиным ставил акцент на этой стороне своего дарования. Он сам рассказал Пушкину о наборщиках, встретивших смехом его появление в типографии (в письме от 21 августа 1831 г.). В октябре 1835 года он сообщает Пушкину, что сюжет «Мертвых душ» «кажется, будет сильно смешон» и просит новый сюжет — для комедии, которая должна быть «смешнее черта». Уже из-за границы он пишет Жуковскому: «Для его (Пушкина — В. В.) журнала я приготовлю кое-что, которое, как кажется мне, будет смешно». Гоголь был убежден, что Пушкин, всегда смеявшийся при его чтениях, был вообще «охотник до смеха». Именно потому он был удивлен реакцией Пушкина на «Мертвые души»: Пушкин «начал понемногу становиться все сумрачней, а на-

конец сделался совершенно мрачен. Когда же чтение кончилось, он произнес голосом тоски: «Боже, как грустна наша Россия!». «Меня это изумило, — вспоминал Гоголь. — Пушкин, который так знал Россию, не заметил, что все это карикатура и моя собственная выдумка!»¹⁷.

Примеры можно было бы умножить, — но и сказанного достаточно, чтобы убедиться в справедливости заключения В. В. Гиппиуса: считать Гоголя «меланхоликом» с периодами просветления Пушкин не мог.

В «Путешествии из Москвы в Петербург» он говорил не о Гоголе, а о себе, наделив своими собственными чертами некоего «приятеля».

3. «Приятель»

«Приятель» пушкинской статьи — конечно, литературная фикция.

Прозаики пушкинского круга охотно прибегали к «маскам» рассказчиков. Достаточно указать на Рудого-Паньку в «Вечерах на хуторе близ Диканьки» Гоголя, Иринея Модестовича Гомозейку у В. Ф. Одоевского или Порфирия Богдановича Байского в целом ряде повестей О. М. Сомова. Последний образ даже получил некое подобие реальной биографии и стал фигурировать в дружеской переписке. Так, в письме к М. А. Максимо-вичу от 29 октября 1829 года Сомов сообщал, что его «земляк» Байский занят альманахом, «который, вероятно, издаст он на родине своей, в Волчанске». В другом письме, от 29 июня 1829 года, он приводит сведения о Байском: ему около восьмидесяти лет, он живет в Волчанске, дописывает «Гайдамака»¹⁸. Вымышленный образ повествователя колеблется от почти полного слияния с автором его, Орестом Сомовым, до почти полного обособления. К той же категории «масок» принадлежит и Белкин, которого Пушкин в письме к Плетневу около 11 июля 1831 года шутливо называет своим «приятелем»¹⁹.

Помимо «масок», у Пушкина есть персонажи, наделенные явными автобиографическими чертами. Один из них — рассказчик в отрывке «Участь моя решена. Я женюсь», написанном вскоре после помолвки Пушкина в мае 1830 года. Отрывок настолько наполнен биографическими деталями — вплоть до визита героя к умирающему дяде, — что некоторые биографы поэта склонны

были считать его автобиографическим наброском. Вместе с тем это, конечно, художественное произведение на автобиографическом материале, образец психологической прозы Пушкина, и рассказчик здесь не тождествен автору²⁰; подзаголовок «С французского», которым снабжен отрывок, указывает на литературную традицию «микроанализа» душевной жизни. Но еще более интересен для нас «Отрывок» («Несмотря на великие преимущества...») того же 1830 года. Здесь читаем:

«...Один из моих приятелей, известный стихотворец, признавался, что сии приветствия, вопросы, альбомы и мальчишки до такой степени бесили его, что поминутно принужден он был удерживаться от какой-нибудь грубости <...>

Мой приятель был самый простой и обыкновенный человек, хотя и стихотворец. Когда находила на него такая дрянь (так называл он вдохновение), то он запирался в своей комнате и писал в постеле с утра до позднего вечера, одевался наскоро, чтоб пообедать в ресторации, выезжал часа на три, возвратившись, опять ложился в постелю и писал до петухов».

«Пушкин просыпался рано и писал обыкновенно несколько часов, не вставая с постели», — вспоминал брат поэта Лев²¹.

«Это продолжалось у него, — читаем далее в «Отрывке», — недели 2, 3 — много месяцев, и случалось единожды в год, всегда осенью».

Индивидуальная особенность «ритма жизни и творчества» Пушкина, известная всем, хотя бы поверхностно знакомым с его биографией. Ее отмечал и Лев Пушкин: «Надобно заметить, что Пушкин писал постоянно только осенью».

Почти каждой строке «Отрывка» можно найти подобные же аналогии в биографических свидетельствах о самом Пушкине. Они касаются не только быта и привычек; они обнимают область мировоззрения и мироощущения. «Приятель мой происходил от одного из древнейших дворянских наших родов, чем и тщеславился со всевозможным добродушием. Он столько же дорожил 3<мя> строчками летописца, в коих упомянуто было о предке его, как модный камер-юнкер 3<мя> звездами двоюродного своего дяди».

Отстраненное, тронутое автоиронией изложение собственных пушкинских исторических и социологических

размышлений, нашедших себе место в прозе и публицистических набросках начала тридцатых годов, и даже в стихах и поэмах, вплоть до Езерского:

Могучих предков правнук бедный,
Люблю встречать их имена
В двух — трех строках Карамзина.
От этой слабости безвредной,
Как ни старался — видит Бог, —
Отвыкнуть я никак не мог.

Последняя строка повторена почти буквально:

Гордясь, как общей пользы друг,
Ценою собственных заслуг,
Звездой двоюродного дяди...

«Отрывок» был использован затем Пушкиным в «Египетских ночах» для характеристики Чарского, — и Л. С. Пушкин и С. П. Шевырев были убеждены, что в Чарском Пушкин изобразил самого себя²². В позднейшей литературе иногда высказывалось мнение, что «приятель» «Отрывка» тождествен автору — Пушкину, и что самый текст — в точном смысле слова автобиография, а не художественная проза. Это, конечно, не так.

То, что «приятель» «Отрывка» наделен чертами самого Пушкина, выясняется лишь при обращении к биографии и всему литературному наследию поэта; для этого нужно выйти за пределы текста. В тексте же он дан как особый образ, и читателю нет нужды, похож он на своего автора — Пушкина, или не похож.

От имени этого-то «приятеля» автор-повествователь предполагал рассказать некую «повесть», от которой затем отказался. «Сей отрывок составлял, вероятно, предисловие к повести, не написанной или потерянной. Мы не хотели его уничтожить...»²³.

Этот замысел подводит нас вплотную к «Путешествию из Москвы в Петербург», к записи о «великом меланхолике», «приятеле» автора, предоставившем ему своего сочинения шутивную параллель между Петербургом и Москвою. Оба «приятеля» наделены автобиографическими чертами, в обоих случаях применен один и тот же композиционный ход, вводящий новый рассказ, — «не написанный или потерянный».

Нам предстоит теперь поразмышлять над причинами, по которым «великий меланхолик» не осуществил своего намерения. Но для этого нужно вернуться к Гоголю.

4. «Плагиаты» Гоголя

Тесное творческое общение двух великих писателей начинается в 1831 году.

Это был год бурных журнальных войн Пушкина.

Он вынужден защищаться от памфлетных и даже пасквильных инсинуаций Булгарина и переходить в контратаки. Одной из наиболее сокрушительных была статья «Торжество дружбы, или Оправданный Александр Анфимович Орлов», напечатанная в тринадцатом (июльском) номере «Телескопа» за 1831 год, за подписью «Феофилакт Косичкин».

Александр Анфимович Орлов был литератором, как говорили тогда, «задней шеренги», писавший полулубочные романы, рассчитанные на самые примитивные вкусы. Читательский успех романов Булгарина — в первую очередь «Ивана Выжигина» — пробудил его литературную энергию, и он стал выпускать массами «продолжения» и пародии. «Хлыновские степняки Игнат и Сидор, или Дети Ивана Выжигина»... «Церемониал погребения Ивана Выжигина, сына Ваньки Каина. Нравственно-сатирический роман»... И так далее, и так далее...

Романы Булгарина, претендовавшие на место в «большой литературе», отражались в кривом зеркале низкопробной словесности. Раздражение «Северной пчелы» было неописуемо.

В глазах же Пушкина и его круга они были порождением того же духа торговли, который произвел на свет и «Хлыновских степняков». И он воспользовался блестящим полемическим ходом, уже зарождавшимся в стане литературных противников Булгарина.

С саркастическим глубокомыслием «Феофилакт Косичкин» разбирал сравнительные достоинства сочинений Булгарина и «своего друга» А. А. Орлова как равноценные величины.

«Фаддей Венед.<иктович> превышает Александра Анфимовича пленительною щеголеватостию выражений; Александр Анф.<имович> берет преимущество над Фад.<деем> Венедиктовичем живостию и острою рассказа.

Романы Фаддея Венед.<иктовича> более обдуманы, доказывают большее терпение в авторе (и требуют еще большего терпения в читателе); повести Александра Анф.<имовича> более кратки, но более замысловаты и заманчивы.

Фаддей Венед.<иктович> более философ; Александр Анф.<имович> более поэт»...²⁴.

Идею иронических параллелей подхватил Гоголь.

В письме от 21 августа он предлагает сравнить Булгарина с Байроном: «та же гордость, та же буря сильных непокорных страстей, резко означившая огненный и вместе мрачный характер британского поэта...»

Пародия на эмфатический стиль Николая Полевого.

«...видны и на нашем соотечественнике; то же самоотвержение, презрение всего низкого и подлого принадлежит им обоим. Самая даже жизнь Булгарина есть больше ничего, как повторение жизни Байрона»...

Нарастающее одушевление вдохновенного вранья, предвосхищающего монолог Хлестакова.

...«В самих даже портретах их заметно необыкновенное сходство»...

Гиперболический алогизм. Портрет Байрона — образец почти античной красоты; у Булгарина одутловатое лицо с толстыми губами.

Пушкин отвечал Гоголю: «Проект Вашей ученой критики удивительно хорош. Но Вы слишком ленивы, чтоб привести его в действие. Статья Ф. Косичкина еще не явилась; не знаю, что это значит...»²⁵.

Июльская книжка «Телескопа» задержалась. Гоголь писал до выхода статьи из печати, несомненно, зная ее от самого Пушкина. Уже здесь намечается, таким образом, потенциальное использование «пушкинского сюжета».

Эти «передачи сюжетов» учащаются в 1833—1834 годах, когда общение становится систематическим. 7 апреля 1834 года Пушкин записывает в дневнике: «Гоголь по моему совету начал Историю русской критики»²⁶. По-видимому, несколько ранее он знакомит Гоголя с С. Д. Шаржинским, чтобы писатель воспользовался его артистическим устным описанием степи для «Тараса Бульбы»²⁷. По очень вероятному предположению М. А. Цявловского, зимой того же 1833—1834 года Пушкин и Гоголь беседовали о занимавшем весь Петербург «странном происшествии»: о «танцующих стульях в Конюшенной улице»; разговоры эти отразились в пушкинском дневнике и в повести «Нос»²⁸.

В «Носе» есть еще одна сюжетная реминисценция, несомненно, замеченная Пушкиным. Концовка повести — прозаическая парафраза последних строф «Домика в Коломне». Заимствован прием: серия недоуменных во-

просов, обращенных к автору якобы от имени возмущенного читателя, воспитанного на повестях с «моралью»: «И для чего все это? К чему это? <...> Для какой цели? Что доказывает эта повесть?». В «Домике в Коломне»: «Как, разве все тут? шутите!» — «Ей-Богу» <...> Ужель иных предметов не нашли? Да нет ли хоть у вас нравоученья?»...

Гоголь варьирует полемические выпады Пушкина против нравоописательной литературы, совершенно так же, как он делал это в августовском письме 1831 года. Эта концовка появляется впервые в той редакции повести, которая была предназначена для «Современника»²⁹.

«Нос» становится известен Пушкину не ранее марта 1836 года, почти одновременно со статьей «О движении журнальной литературы...».

Эта статья, в создании которой Пушкин принял ближайшее участие, история публикации ее в «Современнике» и полемика, ею вызванная, изучались много и основательно, и здесь не место касаться всех этих вопросов. Нам важно одно: Гоголь включил в свой текст многочисленные парафразы из пушкинских полемических сочинений, часть неизданных, — причем эти парафразы и цитаты во многих случаях носили характер принципиальный. Так, говоря о «Московском наблюдателе», Гоголь почти дословно повторял декларативную статью Пушкина в «Литературной газете» 1830 года «О журнальной критике» («В одном из наших журналов...») — статью, вызвавшую в свое время шквал полемических откликов. Она была напечатана анонимно — и о принадлежности ее Пушкину Гоголь мог узнать только от него самого. «Новый журнал, — писал Гоголь, — нужен был не для публики, т. е. для большого числа читателей, но собственно для литераторов, различно притесняемых Библиотекою» (то есть «Библиотекой для чтения» О. И. Сенковского)³⁰. «Литературная газета, — читаем в статье Пушкина, — была у нас необходима не столько для публики, сколько для некоторого числа писателей, не могших по разным отношениям являться под своим именем ни в одном из петербургских или московских журналов»³¹. Гоголь настаивал на уважении к культурной традиции, высказывая излюбленную пушкинскую мысль пушкинскими же словами: «история прошедшего для нас не существует»³². «Прошедшее для нас не существует», — заявлял в свое время Пушкин в неопубликованном «Романе в письмах»³³ и развивал эту мысль в не-

опубликованных же «Опровержениях на критики» и набросках повестей начала 1830-х годов: «Мы так положительны, что стоим на коленях пред настоящим случаем, успехом и <...> но очарование древн<остью>, благодарность к прошедш<ему> и уважение <к> нравственным дост<ойнствам> для нас не существует»³⁴.

Гоголь упрекал современную критику, забывающую имена «Державина, Ломоносова, Фонвизина, Богдановича, Батюшкова», «гласно требовавших своего определения и настоящй верной оценки», между тем как о них «ничего не сказали или <...> отделались пошлыми фразами»³⁵. Здесь он снова следовал за пушкинской статьей «О журнальной критике»: «Не говоря уже о живых писателях, Ломоносов, Державин, Фонвизин ожидают еще египетского суда. Высокопарные прозвища, безусловные похвалы, пошлые восклицания уже не могут удовлетворить людей здравомыслящих»³⁶. Молодой критик сожалел, что не высказывают публично своих литературных мнений «ни Жуковский, ни Крылов, ни князь Вяземский»³⁷, которые, быть может, считали для себя зазорным «спуститься на журнальную сферу, где обыкновенно бойцы всякого рода заводят свой шумный бой», — и на этот раз пересказывал довольно близко ненапечатанный пушкинский «Разговор о критике» того же 1830 года, где есть и упоминание о журнальных кулачных бойцах, и желание слышать «мнения Гнедича о ром<антизме> или Кры<лова> об нынешней элегической поэзии»³⁸.

Точки соприкосновения обнаруживаются у Гоголя иной раз даже с такими сочинениями Пушкина, которые и не предназначались для печати. В 1832 году Пушкин подавал Бенкендорфу официальную записку о разрешении журнала с политическими новостями и в обоснование приводил общие соображения о путях прогресса в литературе. Он писал о том, что литература «любителей», видевших в своих занятиях «приятное, благородное упражнение», могла существовать еще десять лет назад, когда «читателей было еще мало»; ныне же «литература оживилась и приняла обыкновенное свое направление, т. е. *торговое*. Ныне составляет она отрасль промышленности, покровительствуемой законами»³⁹.

Это были излюбленные мысли Пушкина о профессионализации литературного труда, — и они также нашли себе место в статье Гоголя. «Литература должна

была обратиться в торговлю, потому что читатели и потребность чтения увеличилась»⁴⁰.

Все эти совпадения, отнюдь не случайные, требуют специального исследования; сейчас же они важны нам как свидетельство широты и тесноты творческих контактов. Гоголь брал от Пушкина многое, и, быть может, больше, чем принято считать. С другой стороны, мы вправе предполагать, что, советуя Гоголю приняться за историю русской критики, Пушкин вместе с тем сообщил ему многие из своих размышлений на этот счет и, вероятно, указал на свои прежние печатные выступления.

Осенью 1835 года происходит известная «передача сюжетов» «Мертвых душ» и «Ревизора». Последний случай был несколько особый. Комедию (или повесть?) о «Криспине» — Свиньине Пушкин намеревался писать сам и даже в 1833—1834 годах набросал ее план. В этой общей связи, кажется, становится понятным свидетельство П. В. Анненкова: «В кругу своих домашних Пушкин говорил, смеясь: „С этим малороссом надо быть осторожнее: он обирает меня так, что и кричать нельзя”»⁴¹. Анненков относил эти слова (переданные ему скорее всего Н. Н. Пушкиной) к «Ревизору» или «Мертвым душам», и исследователи (в том числе и В. В. Гиппиус, которому принадлежит наиболее подробный и точный анализ этой цитаты⁴²) доверились ему слишком буквально. Между тем, «добродушная ирония» Пушкина могла иметь в виду все случаи «обирания»: от разработки прямо предложенных тем и варьирования уже известных в печати текстов до использования устных рассказов, которые Пушкин приберегал для себя. Заметим, впрочем, что этическая сторона дела здесь гораздо более сложна, чем кажется на первый взгляд, и столь же сложна сторона психологическая. Легкая досада Пушкина, звучащая в словах, переданных Анненковым, конечно, совершенно понятна; однако В. В. Гиппиус был прав: серьезных претензий к Гоголю у Пушкина не было, да, вероятно, и быть не могло. Поэт иногда сообщал о своих замыслах, однако подробно рассказывал о них лишь тогда, когда они персставали его интересовать. Так было и с «Влюбленным бесом» — сюжетом, переданным В. П. Титову, и, по-видимому, с поэмой об Агасфере. Не случайно ни одна из известных нам пушкинских устных новелл не была реализована в его собственном творчестве. Между тем, о похождениях Свиньина

(«Криспина») в Бессарабии Пушкин начал рассказывать широко и задолго до знакомства с Гоголем; уже упомянутый нами Кс. Полевой был свидетелем одного из таких рассказов Пушкина в присутствии самого Свиньина; вообще сюжет о мнимом ревизоре не без основания признан «бродячим»⁴³. Все это заставляет предполагать, что Пушкин не слишком дорожил замыслом о «Криспине».

Здесь мы вновь подходим к гоголевскому замыслу статьи с шуточным сравнением Москвы и Петербурга.

По самому своему характеру она не могла содержать прямых реминисценций из Пушкина. Но она писалась одновременно со статьей о движении журнальной литературы, когда Гоголь находился в пределах интеллектуального поля, созданного Пушкиным. Самая параллель между двумя столицами, как мы уже говорили, постоянно возникала в пушкинском кругу на протяжении двух десятилетий; сравнение же «журнализма» «московского» и «петербургского» уходило своими истоками в середину двадцатых годов, когда образовался «Московский вестник», противостоящий «Северной пчеле».

Гоголь не изобрел тему, а унаследовал ее.

Отсюда спорадически возникающая общность частных тем.

Пушкин пишет: «Литераторы петербургские по большей части не литераторы, но предприимчивые и смысленные литературные откупщики. Ученость, любовь к искусству и таланты неоспоримо на стороне Москвы. Московский журнализм убьет журнализм петербургский».

Московская критика с честью отличается от петербургской. Шевырев, Киреевский, Погодин и другие написали несколько опытов, достойных стать наряду с лучшими статьями английских Reviews, между тем как петербургские журналы судят о литературе как о музыке; о музыке как о политической экономии, т. е. наобум и как-нибудь, иногда впадет и остроумно, но большею частью неосновательно и поверхностно.

Философия немецкая, которая нашла в Москве, быть может, слишком много молодых последователей, кажется, начинает уступать духу более практическому. Тем не менее влияние ее было благотворно: оно спасло нашу молодежь от холодного скептицизма французской философии и удалило ее от упоительных и вредных мечтаний, которые имели столь ужасное влияние на лучший

цвет предшествовавшего поколения»⁴⁴. Эти слова непосредственно предшествовали фразе о «великом меланхолике», авторе статьи «Москва и Петербург».

В «Петербурге и Москве» Гоголь также говорит о московских и петербургских журналах.

«В Москве все журналы, как бы учены ни были, но всегда к концу книжки оканчиваются картинкою мод; петербургские редко прилагают картинки; если же приложат, то с непривычки взглянувший может перепугаться. Московские журналы говорят о Канте, Шеллинге и проч.; в петербургских журналах говорят только о публике и благонамеренности... В Москве журналы идут наряду с веком, но опаздывают книжками; в Петербурге журналы нейдут наравне с веком, но выходят аккурратно, в положенное время. В Москве литераторы проживаются, в Петербурге наживаются»⁴⁵.

Эти цитаты привел Е. С. Шальман в цитированной нами статье как пример «полного единомыслия», позволяющего механически соединить пушкинский и гоголевский тексты⁴⁶.

Между тем, трудно найти два других текста, которые до такой степени противоречили бы друг другу и даже отменяли друг друга.

Гоголь шутит — забавно и неосторожно — как раз над тем, что стремится утвердить Пушкин.

«Всегда оканчиваются картинкою мод...». Картинки новых французских мод печатал «Московский телеграф», и противники Полевого видели в этом эмблему «торгового направления». Итак, адепты «Канта и Шеллинга» отнюдь не чужды коммерческих интересов.

«Опаздывают книжками... проживаются...». Книжки «Московского наблюдателя» запаздывали катастрофически; дохода журнал не приносил. Пушкин прекрасно это знал, раздражался, но в «Путешествии...» его интересовала другая сторона дела.

Гоголь, связанный с редакцией «Московского наблюдателя» узами, быть может, более тесными, чем Пушкин, но имевший к ней и больше претензий⁴⁷, походя опрокидывает оптимистический прогноз поэта: «московский журнализм» не «убьет» петербургский потому, что он не умеет вести свои дела. Он должен подумать о собственном выживании.

Если допустить, что Пушкин собирался включить в главу «Москва» гоголевский фрагмент, он становился ответственным за все эти противоречия. Он лишался

права на объяснение, которым вскоре отделит свою позицию от позиции Гоголя: мнения автора статьи «О движении журнальной литературы...» не во всем сходны с мнениями издателя «Современника».

Ни Пушкин, ни Гоголь не предполагали писать совместно главу «Москва». Пушкин хотел сам написать «шутливую параллель», но Гоголь сделал это раньше, — быть может, воспользовавшись пушкинским «сюжетом», как уже бывало неоднократно.

Пушкинский замысел терял теперь для автора прелесть новизны.

5. Версия барона Розена

В это самое время, в 1836 году, когда контакты Пушкина и Гоголя становятся особенно тесными, в разговорах Пушкина вдруг вновь всплывает тема «великого меланхолика».

Мы знаем об этом из мемуарно-критической статьи барона Егора Федоровича Розена «Ссылка на мертвых» (1847).

Барон Розен, поэт, драматург и критик, написавший либретто «Жизни за царя» и с легкой руки Глинки получивший репутацию почти что графомана, был фигурой далеко не ординарной. До девятнадцати лет он не знал русского языка и изучил его самостоятельно; в начале тридцатых годов он уже довольно известное лицо в литературном мире. Пушкин присматривался к его лирическим стихам и в особенности трагедиям, считая, что он имеет более драматического таланта, нежели Хомяков и Кукольник; критические же его суждения Пушкин ценил: Розен был чрезвычайно начитан и прекрасно знал античность и новую европейскую, в особенности немецкую словесность. В его критических суждениях парадоксально сочетались догматическая узость и тонкая процицательность; и то, и другое мы находим в его мемуарах.

В 1836 году Розен сотрудничал в «Современнике» и хорошо знал Пушкина и Гоголя. Их литературные отношения интересовали Розена как не вполне понятный ему парадоксальный феномен, который он старался себе объяснить. Он преклонялся перед безошибочностью эстетического вкуса Пушкина, который непостижимым для него образом принимал то, что в Гоголе казалось

ему «низким» и «грязным», — например, «отвратительную» «бессмыслицу» «Носа». По размышлении он пришел к выводу, который и сообщил Пушкину. «Он был характера весьма серьезного и склонен, как Байрон, к мрачной душевной грусти, — писал Розен, вспоминая свое «объяснение», данное Пушкину. — Чтобы умерять, уравнивать эту грусть, он чувствовал потребность смеха; ему ненадобно было причины, нужна была только придирка к смеху! В ярком смехе его почти всегда мне слышалось нечто насильственное, и будто бы ему самому при этом невесело на душе. Неожиданное, необычное, фантастически-уродливое, физически-отвратительное, не в натуре, а в рассказе, всего скорее возбуждало в нем этот смех». Этой-то «патологической чертой» пытался объяснить Розен любовь Пушкина к «фарсам» Гоголя: «...он всегда желал иметь около себя человека милого, умного, с решительной склонностью к фантастическому: „Скажешь ему: пожалуйста, соври что-нибудь! И он тот час соврет, чего никак не придумаешь, не вообразишь!“».

Розен не сообщил, как реагировал Пушкин на такое психологическое объяснение, но дал понять, что поэт его не отверг. «Я вполне убежден, я знаю наверное, что Пушкин насчет «Ревизора» и того отвратительного «Носа» и тому подобных произведений Гоголя мистифицировал публику и своих друзей, да и самого себя желал бы обмануть, если б это было возможно при чистоте его вкуса, при неподкупности его критического чувства, — и вот почему я должен полагать, что Пушкин этот откровенный о Гоголе разговор со мною оставил в секрете»⁴⁸.

Факт беседы с Пушкиным, конечно, не вымыслен. Добросовестность Розена как мемуариста подтверждается везде, где она доступна проверке, но его оценки и суждения почти всегда неточны или неверны: ни по своей биографии, ни по эстетическим воззрениям Розен не был человеком пушкинского круга. Как это нередко с ним случалось, он попал в резонанс собственных размышлений Пушкина, уже написавшего строки о «великом меланхолике» с редкими «минутами веселости». Пушкинскую заинтересованность его рассуждением он принял за безусловное согласие.

Когда происходил этот разговор? По воспоминаниям Розена, вскоре после выхода из печати третьего тома «Современника», где был помещен «Нос» с пушкинским

примечанием, — иными словами, после 30 сентября 1836 года, когда Гоголя уже давно не было в Петербурге. Вместе с тем, присматриваясь внимательно к мемуарам Розена, нельзя не заметить, что автор их не столько стремится к хронологически-последовательному изложению своих встреч и бесед, сколько передает их общий смысл и направление. «Ссылка на мертвых» — не воспоминания в точном смысле слова, а полемическая статья, где личные впечатления служат материалом и аргументом. Живые сценки бытового или литературного общения возникают «к слову»; они стягиваются к узловым, проблемным местам статьи, хотя бы реально были отделены друг от друга каким-то временным промежутком. «Патологическую черту» в характере Пушкина — сочетание «меланхолии» и «веселости» — Розен заметил, конечно, задолго до разговора осенью 1836 года; размышлять же о ней начал в связи с «Ревизором», после первых чтений комедии, происходивших в середине января.

Его характерологическая схема в основе своей сложилась уже тогда по наблюдениям над другими слушателями гоголевской комедии, в том числе, по-видимому, над Вяземским и Жуковским: «почтенные люди», по его словам, «всегда занятые серьезным делом службы и своих высших интересов», «не требуют истинно комической причины для смеха; была бы только некоторая к нему придирка»⁴⁹. Он разговаривает о «Ревизоре» с Жуковским и Пушкиным и, вероятно, касается этой темы. К сожалению, содержание этих бесед нам неизвестно; но мы вправе предположить, что сходство его описания пушкинского характера с пушкинским самовосприятием возникло не само по себе, а отчасти и из этого общения, и что пушкинская автохарактеристика — «великий меланхолик» с «светлыми минутами веселости» — не осталась достоянием только его черновиков, а так или иначе проникла в беседы узкого кружка его ближайших сотрудников. Тогда она могла стать известной и Гоголю, еще до отъезда его из Петербурга 6 июня 1836 года.

6. Перелом

Гоголь уезжал из Петербурга, потрясенный враждебным приемом «Ревизора» в реакционных театрально-общественных кругах. Полемика о новой комедии захватила

ла журналы обеих столиц, обнажила социальные и эстетические противоречия и положила начало последующим спорам о существовании гоголевского таланта. Нет необходимости подробно пересказывать ее многократно проследженную историю: нас интересует в ней лишь один аспект.

Московские сторонники Гоголя в письмах и печатных отзывах подчеркивали серьезную и даже трагическую сторону гоголевского смеха. Критик «Молвы», скрывшийся за псевдонимом «А. Б. В.» (возможно, Н. И. Надеждин), утверждал, что «Ревизор» смешон, «так сказать, снаружи, но внутри это горе-гореваньице, лыком подпоясано, мочалами испутано»⁵⁰. Это восприятие было очень близко к тому, которое утвердилось в семействе Аксаковых. К. С. Аксаков, ссылаясь на свое личное знакомство с Гоголем, писал в 1836 году М. Г. Карташевской, что смех Гоголя сочетается с грустью и «на сердце у него тяжело». «Те тупы, которые только видят в его сочинениях смешное», — продолжал он эту мысль тремя годами позднее. То же пишет и С. Т. Аксаков, прослушав в 1840 году главу из «Мертвых душ»: «нисколько не смешно, а грустно». Все это идет не столько от личного общения, сколько от эстетической концепции, и полемически направлено прежде всего против консервативной журналистики — Булгарина, Сенковского, Полевого. Однако С. Т. Аксаков упрекал в недооценке гоголевского таланта и Жуковского, и даже Пушкина: они «восхищались его юмором, комизмом — и только»⁵¹.

У Аксакова были известные основания для такого суждения. Пушкинский круг, как и Пушкин, выдвигал на передний план именно гоголевский смех, видя в нем эстетическую и общественную самоценность. Вяземский писал А. И. Тургеневу, впервые прослушав «Ревизора»: «у нас он (Гоголь, — В. В.) тем замечательнее, что, за исключением Фонвизина, никто из наших авторов не имел истинной веселости. Он от избытка веселости часто замирает, и вот чем веселость его прилипчива»⁵². Розен довольно хорошо уловил то отношение, которое встретил «Ревизор» в пушкинском кругу. В рецензии Вяземского в «Современнике» учительное начало «Ревизора» было приглушено; критик защищал Гоголя как комика, утверждая серьезное значение самого комического жанра, лишённого дидактических начал.

Есть основания думать, что и сам Гоголь в эти годы был близок к такому пониманию своего творчества. Об

этом говорит хотя бы полемическая концовка «Носа», написанная специально для пушкинского «Современника», в самом замысле и построении «Ревизора» сказывается близкое эстетическое задание⁵³. 12 ноября 1836 года, жалуюсь Жуковскому на овладевшую им «ипохондрию», он замечает: «Меня не веселили мои «Мертвые души», я даже не имел в запасе столько веселости, чтобы продолжить их». Обратим внимание на эту попутно брошенную фразу: «Мертвые души» пишутся в веселом расположении духа. Еще через три года он жалуется Шевыреву на невозможность работать в уединении. «Все свои ныне печатные грехи я писал в Петербурге, именно тогда, когда я был занят должностью, когда мне было некогда, среди этой живости и перемены занятий, и чем я всеelse провел канун, тем вдохновенней возвращался домой, тем свежее у меня было утро» (письмо от 10 сентября 1839 г.)⁵⁴. Пройдет всего несколько лет, и Гоголь будет раскрывать психологию своего раннего творчества совершенно иначе, а иногда и прямо противоположным образом.

Весной 1841 года Гоголя встретил в Риме П. В. Анненков. Описание этой встречи (после полугодового перерыва) он включил в свои известные воспоминания. «Это был тот же самый, чудный, веселый, добродушный Гоголь, которого мы знали в Петербурге до 1836 года, до первого отъезда за границу <...>. Правда, некоторые черты, как увидим, уже показывали начало нового и последнего его развития, но они еще мелькали на поверхности его характера, не сообщая ему одной, господствующей краски. 1841 год был последним годом его свежей, мощной, многосторонней молодости...»⁵⁵.

Наблюдения Анненкова важны для нас по многим причинам, и прежде всего по своему восприятию гоголевской личности. Оно сходно с тем, какое установилось в пушкинском кругу. Подобно Вяземскому и Пушкину, Анненков не видел в «меланхолии» или «грусти» органической черты характера писателя; более того, он решительно разделял «раннего» и «позднего» Гоголя.

В декабре 1838 года в Рим приезжал Жуковский, сопровождавший наследника. Встреча его с Гоголем была «трогательна». Искренняя радость звучит в январских письмах Гоголя к А. С. Данилевскому и В. Н. Репниной. «Первое имя, произнесенное нами, было — Пушкин»⁵⁶. Они проводят время в беседах и длительных прогулках по Риму — до первой декады февраля 1839

года, когда наследник со свитой двинулся далее. В этот месяц у Гоголя была еще одна встреча с прежним петербургским знакомым его и Пушкина — с уже упомянутым нами Розеном, который также находился в свите наследника. Розен описал эту встречу как время «сердечной приветливости» к нему Гоголя, и, можно думать, описал довольно точно. «Он встретил меня с отменным радушием; тотчас ввел между нами дружеское ты (чего дотоле не было); осведомлялся с большим участием о том, что я написал в его отсутствие, и так далее; еще больше оживлялся моими уклонениями от этой материи, точно будто бы получил в наследство от Пушкина особенное благоволение ко мне как литератору — одним словом, был чрезвычайно мил и любезен»⁵⁷. Последнее замечание любопытно; быть может, оно — отзвук каких-то разговоров о Пушкине. Розен не передает их содержания, но намекает, что в сознании Гоголя уже укрепилась идея избранничества. В этой или иной связи, но о Пушкине между ними должна была зайти речь; Розен часто общался с Пушкиным после отъезда Гоголя, был на похоронах и читал в Петербурге свои стихи, посвященные памяти поэта. После Жуковского это был, вероятно, второй человек, который мог сообщить Гоголю о подробностях разыгравшейся трагедии. Он был резко настроен против антипушкинской партии, в том числе и придворной⁵⁸.

Как и Анненков, Розен отмечал у Гоголя состояние подъема душевных сил. Он не замечал в нем перемены, и, вероятно, Анненков имел основания относить лишь к 1842 году явственно обозначившийся перелом гоголевского мироощущения. Именно с этого года, года выхода «Мертвых душ», стало возможным осмыслить Гоголя как «великого меланхолика».

Знаменитая формула «видный миру смех и незримые, неведомые ему слезы»⁵⁹, возникающая как полемически заостренный эстетический лозунг, давала первые стимулы к такому осмыслению. Она принимала явственную характерологическую окраску и из области эстетики переносилась в психологию. Ту же судьбу имела и другая близкая к ней формула: «кто льет часто душевные, глубокие слезы, тот, кажется, более всех смеется на свете»⁶⁰. Это — концовка «Театрального разезда...», причем не первой, а второй его редакции, появившейся в 1842 году. Сочувственная Гоголю критика начинала теперь отправляться от этих формул. Так сделал Белин-

«ский, иронизировавший над «умными людьми», видевшими в Гоголе «большого остряка и шутника» и «веселого человека». Но Белинский сумел удержаться на уровне общественно-эстетических проблем; ему важно было подчеркнуть и выделить социально-значимое начало в гоголевской сатире. Он делал оговорки, что пишет о «Мертвых душах», а не персонально о Николае Васильевиче Гоголе. «Не считая себя вправе говорить печатно о личности живого писателя, мы скажем только, что не в шутку назвал Гоголь свой роман «поэмою» и что не комическую поэму разумеет он под нею. Это нам сказал не автор, а его книга»⁶¹.

Белинский утверждал «трагическое значение комического произведения г. Гоголя»⁶². С диаметрально противоположных позиций, но к той же мысли подошел Шевырев: «...тот недалеко слышит и видит, кто в ярком смехе Гоголя не замечает глубоко затаенной грусти <...> Смех принадлежит в Гоголе художнику <...> но грусть принадлежит в нем человеку»⁶³.

Концепция творчества и концепция личности идут рядом, то обособляясь, то сливаясь воедино. Это происходит как раз тогда, когда признаки творческой и духовной трагедии Гоголя обозначаются явственно, и в нем усиливается склонность к ретроспективной переоценке своего жизненного и писательского пути; когда пишется «Развязка Ревизора» (1846) и идет работа над вторым томом «Мертвых душ»; когда кризисные настроения окрашивают письма писателя, и в его творческом сознании уже зреют «Выбранные места из переписки с друзьями». Идея великой миссии овладевает им полностью; с ней приходит идея самоотречения, резиньяции и волевого переустройства своего духовного существа. Наставляя А. С. Данилевского, Гоголь пишет «ему 13 апреля 1844 года очень симптоматичное письмо, где автобиографическое признание возникает как пример насильственного самовоспитания: «Даже истинной веселости духа не приобретешь до тех пор, пока не заставишь себя быть веселым. Веселость я почувствовал только тогда, когда печали и томительные душевные расположения заставили меня устремиться к этой веселости»⁶⁴. Эту мысль он варьирует тогда же в письмах к матери и сестрам»⁶⁵.

В письме к Данилевскому содержится зерно нового самовосприятия. Оно не распространено еще на характер в целом, но потенции такого распространения есть.

Гоголь осуществит его тогда, когда для него станет особенно важной идея органического и закономерного развития собственной личности. Он начинает говорить об этом уже в 1844 году, отвечая С. Т. Аксакову, которого тревожили «мистические» нотки его писем⁶⁶. Но лишь с выходом «Выбранных мест» и началом печатной и эпистолярной полемики идея эта делается лейтмотивом переписки Гоголя. «Вы в заблуждении, подозревая во мне какое-то новое направление. От ранней юности моей у меня была одна дорога, по которой иду» (письмо к С. Т. Аксакову от 20 января (н. ст.) 1847 г.); «Не думай, что я избрал другую дорогу писаний. Дело у меня то же, какое и было всегда и о котором замышлял еще в юности...» (А. С. и У. Г. Данилевским от 18 марта (н. ст.) 1847 г.); «...я отнюдь не переменял направления моего. Труд у меня все один и тот же, все те же «Мертвые души»» (В. В. Львову от 20 марта (н. ст.) 1847 г.⁶⁷). Во всех приведенных отрывках речь идет столько же о писателе, сколько о личности в широком смысле слова; это ощущается даже сильнее, чем в 1842—1843 годах. Теперь уже и Вяземский, когда-то настаивавший на самоценности гоголевского комизма, переставляет акценты: «веселость» автора «Выбранных мест», пишет он, никогда не была «беспечной», и «часто в насмешливости его отзывается горечь и глубокая скорбь»⁶⁸. Именно об этом Гоголь собирался писать в «Авторской исповеди»: «...развивал ли я точно самого себя из данных мне материалов или хитрил и хотел переломить свое направление...» (письмо к П. А. Плетневу от 10 июня (н. ст.) 1847 г.)⁶⁹. Теперь концептуальное самоосмысление становилось неизбежным — оно влекло за собою преднамеренное или непреднамеренное ретроспективное построение своей личности в ранние годы. Теперь Гоголь должен отрицать или во всяком случае ограничивать «веселость» своего характера и своих ранних произведений.

Здесь перед ним снова возникает фигура Пушкина.

7. Письмо к Жуковскому

Еще до выхода из печати «Выбранных мест» Гоголь предупреждал Плетнева, что он намерен читать «почти все», что будет выходить по поводу его книги. Это «почти все» в дальнейшем превращается во все без исключе-

ний: «жду с нетерпением всех печатных критик». Он обращается с этой просьбой к Плетневу, Шевыреву, А. Россету; он хочет знать, что напечатано «во второстепенных журналах, как-то: «Иллюстрации», «Литературных прибавлениях» и не было ли чего в «Инвалиде»⁷⁰. Просьбу эту он повторяет едва ли не в каждом письме на протяжении 1847 года. Критические отзывы он изучает внимательно; многие из них отразились затем в «Авторской исповеди»⁷¹.

Первое упоминание об этой «книжечке» с «повестью» его «писательства» находится в письме к Плетневу от 10 июня (н. ст.) 1847 года; последнее — в письме к Шевыреву от 28 августа (н. ст.), где Гоголь сообщил, что пока решил «дело это оставить»⁷². Время окончания работы над «Авторской исповедью» неопределенно; считается, что она окончена в том же 1847 году. Для нас, однако, существенно одно обстоятельство — в ней перефразирован фрагмент из письма Шевыреву от 2 декабря (н. ст.) 1847 года: «Если и эта книга («Выбранные места», — В. В.), которая не более как рассуждение, говорят, неопределенностью своею производит заблуждения, распространяет даже ложные мысли <...> что же было, если бы я выступил с живыми образами повествовательного сочинения наместо этих писем? Я сам слышу, что тут гораздо сильней, чем в рассуждениях. Теперь еще может меня оспаривать критика, а тогда вряд ли был в силах меня кто опровергнуть»⁷³. В письме последняя фраза конкретизирована: «Там можно было разбить меня в пух и Павлову, и барону Розену, а здесь вряд ли и Павловым и всяким прочим литературным рыцарям и наездникам будет под силу со мной потягаться»⁷⁴. По контексту письма очевидно, что оно написано ранее: этим фрагментом Гоголь отвечал на требование Шевырева ускорить работу над вторым томом «Мертвых душ».

Итак, к моменту написания «Авторской исповеди» в руках Гоголя был уже июньский номер «Сына отечества», где появилась статья Розена «Ссылка на мертвых», с разбором «Выбранных мест...» и оценкой литературных взаимоотношений Гоголя и Пушкина.

Гоголь считал, что полемическая статья Розена «разбила его в пух», хотя сказал это не без некоторой иронии. В статье Розена наряду с мелочными привязками, самовозвеличением и не идущими к делу отступлениями действительно содержались моменты, которые могли

привлечь внимание Гоголя. Как и сам Гоголь, Розен считал его книгу плодом «переходного состояния» писателя, выделял в ней письма о церкви и — в отличие от некоторых других полемистов — не набрасывал тени на личный характер Гоголя. Некоторые фразеологические соприкосновения статьи с «Авторской исповедью», быть может, не случайны⁷⁵. Как бы то ни было, статья Розена в той или иной мере была Гоголем учтена.

Это существенно, потому что именно в статье Розена, как мы имели случай заметить, есть характерологическое сравнение Гоголя и Пушкина. Пушкин — человек, наклонный к «мрачной душевной грусти», Гоголь — милый, умный весельчак, безудержной фантазией развлекающий своего литературного патрона.

Согласиться с таким объяснением для Гоголя 1847 года было бы немислимо. Не забудем, что он всецело во власти идеи о целостности своей личности, органичности своей духовной эволюции; он ищет в своем прошлом следов той «меланхолии», а точнее, «серьезного», «учительного» и даже пророческого умонастроения, которое владеет им теперь. Внутренняя, быть может, подсознательная полемика с Розеном ощущается в строках его «исповеди». «На меня находили припадки тоски, — пишет Гоголь, — мне самому необъяснимой, которая происходила может быть, от моего болезненного состояния. Чтобы развлекать себя самого, я придумывал себе все смешное, что только мог выдумать»⁷⁶.

Мы прямо подошли к письму Гоголя Жуковскому от 29 декабря 1847 (10 января 1848) года, — тому самому письму, которое цитировалось в начале этого этюда, и которое является одним из краеугольных камней гипотезы о Гоголе — «великом меланхолике».

Это письмо не могло бы быть написано в середине тридцатых годов. Оно вобрало в себя настроения и идеи, овладевшие писателем десятилетием позже, — и эти идеи и настроения отлились в мифологизирующую концепцию собственной личности. Искусство, примиряющее с жизнью, — вот что должно было владеть Гоголем с юношеских лет, — а, стало быть, и владело. «Все совершалось как бы независимо от моего собственного (свободного) произволения. Никогда, например, я не думал, что мне придется быть сатирическим писателем и смешить моих читателей»⁷⁷.

Пассаж об исконной меланхоличности своего харак-

тера, с редкими, «временными» «припадками» веселости следует непосредственно после этих строк.

«Болезнь» и «хандра», продолжал Гоголь, стали причиной комизма в его первых произведениях: «чтобы развлекать самого себя», он «выдумывал без дальнейшей цели и плана героев, становил их в смешные положения», — и вот происхождение его повестей!

В 1844 году Гоголь учил Данилевского насильственно преодолевать тоску «веселостью». Эта идея вступила в новую фазу.

Но ведь это была как раз та психологическая подоплека литературных отношений Пушкина и Гоголя, которую устанавливал барон Розен в отлично известной Гоголю статье «Ссылка на мертвых». Пушкин, испытывавший, подобно Байрону, приступы мрачной душевной грусти, держит при себе умного, доброго, даровитого весельчака, дающего волю безудержным порывам владеющей им комической стихии. В письме Гоголя воспроизведен именно этот остроумный и парадоксальный психологический рисунок, — с тою разницей, что и «весельчак», и «ипохондрик» соединились теперь в одном лице — в лице Гоголя.

Было ли случайностью это совпадение? Думается, что нет. Образ Пушкина, неотступно преследовавший Гоголя с того самого момента, как автор «Мертвых душ» получил известие о его смерти; образ, ставший для Гоголя почти символическим выражением национального гения, завещавшего ему, Гоголю, труд, ставший делом его жизни, — теперь вставал перед ним живой со страниц статьи Розена, воскрешавшей картину их общения в последние петербургские месяцы, накануне трагической гибели поэта. Ощущение преемничества было в Гоголе очень сильно; нужно ли удивляться тому, что он мог даже произвольно построить свою личность по образцу личности Пушкина, если к этому вел весь долгий и мучительный путь его духовных, интеллектуальных и эстетических поисков.

Впервые: Временник Пушкинской комиссии. 1974. Л., 1977. Для наст. изд. переработано и дополнено.

¹ Пушкин. Т. 11. С. 248.

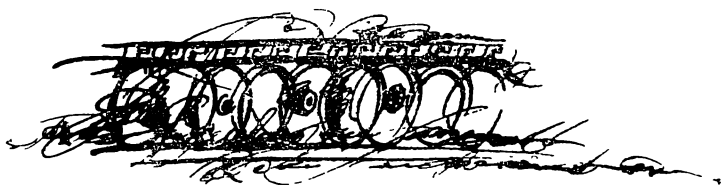
² См.: Гоголь Н. В. Сочинения. 10-е изд. М.; СПб., 1889. Т. 5. С. 655—656.

³ Каллаш В. В. Пушкин и Гоголь//Заметки о Гоголе//Голос мившего. 1913. № 19. С. 235 и след.

- ⁴ Лернер Н. Великий меланхолик: Пушкин и гоголевская стихия//Речь. 1913. № 302 (2614). 4 нояб. С. 4; Его же: Рассказы о Пушкине. Л., 1929. С. 174—179. Письмо Гоголя см.: Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. [М], 1952. Т. 14. С. 34. Далее ссылки на это издание: Гоголь, том, страница.
- ⁵ Гиппиус В. В. Литературное общение Гоголя с Пушкиным//Ученые записки Пермского гос. унив-та. Вып. 2/отд. оттиск. Пермь, 1930. С. 88—89.
- ⁶ Гоголь. Т. 8. С. 769.
- ⁷ Пушкин А. С. Собр. соч.: В 10 т. М., 1962. Т. 6. С. 573. Ср.: Литературный Ленинград. 1934. № 15. 31 марта. С. 3.
- ⁸ Шальман Е. С. «Путешествие из Москвы в Петербург» Пушкина: Хронология и литературные отношения//Изв. АН СССР. Серия литературы и языка. 1979. Т. 38. № 3. С. 193.
- ⁹ См. об этом: Вацуро В. Э. Пушкин и проблемы бытописания в начале 30-х годов//Пушкин. Исследов. и материалы. Л., 1969. Т. VI. С. 160—168.
- ¹⁰ Пушкин. Т. 12. С. 26, 27, 98.
- ¹¹ Николай Полевой: Материалы к истории русской литературы и журналистики тридцатых годов XIX века. Л., [1934]. С. 278.
- ¹² А. С. Пушкин в воспоминаниях современников. М., 1974. Т. 2. С. 65.
- ¹³ Сборник памяти Л. Н. Майкова. СПб., 1902. С. 249.
- ¹⁴ А. С. Пушкин в воспоминаниях современников. Т. 2. С. 243.
- ¹⁵ Там же. Т. 1. С. 424.
- ¹⁶ Пушкин. Т. 11. С. 216; Т. 12. С. 27, 183.
- ¹⁷ Гоголь. Т. 10. С. 203, 375; Т. 11. С. 50; Т. 8. С. 294.
- ¹⁸ Русский архив. 1908. Кн. III. С. 257—259.
- ¹⁹ Пушкин. Т. 14. С. 189.
- ²⁰ См. об этом подробнее: Левкович Я. Л. Автобиографическая проза и письма Пушкина. Л., 1988. С. 49 и след. (Здесь же — анализ «Отрывка» («Несмотря на великие преимущества...»)).
- ²¹ А. С. Пушкин в воспоминаниях современников. Т. 1. С. 64.
- ²² Там же. Т. 1. С. 65; Т. 2. С. 387.
- ²³ Пушкин. Т. 8 (1). С. 410—411.
- ²⁴ Там же. Т. 11. С. 206—207.
- ²⁵ Там же. Т. 14. С. 211—212, 215.
- ²⁶ Там же. Т. 12. С. 324.
- ²⁷ Рассказы о Пушкине, записанные со слов его друзей П. И. Бартеневым в 1851—1860 гг. [М.], 1925. С. 45, 117.
- ²⁸ Цявловский М. А. Статьи о Пушкине. М., 1962. С. 257—258.
- ²⁹ Гоголь. Т. 3. С. 400. Ср.: Благой Д. Д. Литература и действительность. М., 1959. С. 417—418.
- ³⁰ Гоголь. Т. 8. С. 166.
- ³¹ Пушкин. Т. 11. С. 89.
- ³² Гоголь. Т. 8. С. 174.
- ³³ Пушкин. Т. 8. (1). С. 153.
- ³⁴ Там же. С. 142. Ср.: Пушкин. Т. 11. С. 162.
- ³⁵ Гоголь. Т. 8. С. 174, 172.
- ³⁶ Пушкин. Т. 11. С. 89.
- ³⁷ Гоголь. Т. 8. С. 175.

- 38 Пушкин. Т. 11. С. 90.
- 39 Пушкин. Т. 15. С. 205.
- 40 Гоголь. Т. 8. С. 168.
- 41 Анненков П. В. Литературные воспоминания. [М], 1960. С. 71.
- 42 Гиппиус В. В. Литературное общение Гоголя с Пушкиным. С. 92 и след.
- 43 Свод литературы по этому вопросу см.: Гоголь. Т. 4. С. 525 (комментарии В. В. Гиппиуса и В. Л. Комаровича); более поздняя литература учтена в книге: Войтоловская Э. Л. Комедия Гоголя «Ревизор»: Комментарий. Л., 1971. С. 14 и след.
- 44 Пушкин. Т. 11. С. 248.
- 45 Гоголь. Т. 8. С. 178.
- 46 Шальман Е. С. Указ. соч. С. 191.
- 47 См. об этом: Мордовченко Н. И. Гоголь и журналистика 1835—1836 гг.//Гоголь. Материалы и исследования. [Т.] 2. М.; Л., 1936. С. 106—150.
- 48 А. С. Пушкин в воспоминаниях современников. Т. 2. С. 286—287.
- 49 Там же. С. 284.
- 50 Молва. 1836. № 9. Ср.: Надеждин Н. И. Литературная критика. Эстетика. М., 1972. С. 474.
- 51 Лит. наследство. Т. 58. М., 1952. С. 550, 570, 588; Аксаков С. Т. Собр. соч.: В 4 т. Т. 3. М., 1956. С. 177.
- 52 Остафьевский архив. Т. III. СПб., 1899. С. 285.
- 53 См.: Гиппиус В. В. Проблематика и композиция «Ревизора»//Гоголь. Материалы и исследования. [Т.] 2. С. 183 и след.
- 54 Гоголь. Т. 11. С. 74, 248.
- 55 Анненков П. В. Литературные воспоминания. С. 63—64.
- 56 Гоголь. Т. 11. С. 192, 195.
- 57 Сын отечества. 1847. № 6. Отд. III. С. 30.
- 58 См.: Лернер Н. Рассказы о Пушкине. Л., 1929. С. 199—203.
- 59 Гоголь. Т. 6. С. 255.
- 60 Гоголь. Т. 5. С. 171.
- 61 Белинский В. Г. Полн. собр. соч. М., 1955. Т. 6. С. 220.
- 62 Там же. Т. 7. С. 90.
- 63 Москвитянин. 1842. № 8. С. 348.
- 64 Гоголь. Т. 12. С. 290.
- 65 Там же. С. 312, 321, 325.
- 66 Там же. С. 301.
- 67 Там же. Т. 13. С. 186, 261, 264. Ср. также: С. 292, 306, 374.
- 68 Вяземский П. А. Полн. собр. соч. СПб., 1879. Т. 2. С. 315.
- 69 Гоголь. Т. 13. С. 320. Ср. также: С. 334.
- 70 Там же. С. 160, 293, 314.
- 71 См. Шенрок В. И. Материалы для биографии Гоголя. М., 1897. Т. 4. С. 676—679.
- 72 Гоголь. Т. 13. С. 320, 372.
- 73 Там же. Т. 8. С. 457—458.
- 74 Там же. Т. 13. С. 398.

- ⁷⁵ Не исключена возможность, что наряду с некоторыми другими отзывами (см. Шенрок В. И. Материалы для биографии Гоголя. Т. 4. С. 676) Гоголь имел в виду и статью Розена, когда резюмировал мнения своих оппонентов: «Книга эта есть творение доброго, но впавшего в прелесть и обольщение человека, у которого закружилась голова от похвал, от самоуслаждения своими достоинствами» (Гоголь. Т. 8. С. 433). Розен писал так: «...человек добрый, любезный, талантливый, во всех отношениях достойный внимания и любви, но в котором по необыкновенному сцеплению внешних обстоятельств засела постоянная идея собственной невообразимой гениальности» (Сын отечества. 1847. № 6. Отд. III. С. 35).
- ⁷⁶ Гоголь. Т. 8. С. 438—439.
- ⁷⁷ Там же. Т. 14. С. 34.



ОГЛАВЛЕНИЕ

Вместо предисловия	3
------------------------------	---

ПУШКИН

«Пророк»	7
Поэтический манифест Пушкина	17
«Повести покойного Ивана Петровича Белкина»	29
Кто был пушкинский «друг стихотворец»?	48
«Князь, наперсник муз» в пушкинском «Городке»	63
«Стансы к винограду»	67
Бунина или Бакунина?	71
Загадочная эпиграмма Пушкина	75
«Тень зари»	82
Пророчество Андрея Шенье	84
Послание Пушкина к Филимонову	91
Бомарше в «Моцарте и Сальери»	99
«Могильный голос» Вольтера в пушкинском послании	107
Устная новелла Пушкина	109
Простодушие гения	116
«Неприятель на носу»	118
Булгарин и граф Хвостов	122
Тощий кот на кровле	123
Приписываемое Пушкину	126

ПУШКИНСКАЯ ПОРА

Встреча (Из комментариев к мемуарам о Карамзине)	135
Последняя элегия Батюшкова	150
Торквато Тассо и «Мстислав Мстиславич» Катенина	166
Дельвиг и искусство	172
Дельвиг и немецкие поэты	202
История одной ошибки	213
«Гея» или «Игея» (Заметка к тексту Баратынского)	220

¶Перевод до оригинала	224
¶Почти неизвестный Тютчев	226
Рассказы о Денисе Давыдове	233

ЛЕРМОНТОВ. ГОГОЛЬ

«Моцарт и Сальери» в «Маскараде»	234
Лермонтов и Серафима Теплова	291
«Камень, сглаженный потоком»	298
Запись в цензурной ведомости	302
¶Некрасов и петербургские словесники	307
«Великий меланхолик»	313

Вадим Эразмович
ВАЦУРО

ЗАПИСКИ КОММЕНТАТОРА

Редактор *Т. Ф. Селезнева*
Художник *С. К. Русаков*
Художественный редактор *В. Г. Бахтин*
Технический редактор *В. И. Демьяненко*
Корректор *Н. И. Иовчак*

Лицензия ЛР № 062679 от 02.06.93.

Сдано в набор 25.04.94. Подписано к печати
25.07.94. Формат 84×108^{1/32}. Бумага тип. № 2.
Гарн. литер. Печать высокая. Усл. печ. л. 18,48.
Тираж 3600 экз. Заказ № 1460.

Гуманитарное агентство «Академический проект»,
199034, Санкт-Петербург, наб. Макарова, 4.

Великолукская городская типография
Упринформпечати Псковской области,
182100, г. Великие Луки, ул. Полиграфистов, 78/12

Вацуро В. Э.
В22 Записки комментатора. Институт русской литературы (Пушкинский Дом) РАН. СПб.: Гуманитарное агентство «Академический проект». 1994. — 347.

ISBN 5-7331-0007-9

Книга представляет собой сборник литературоведческих новелл, основанных на оригинальных разысканиях автора. В ней делается попытка углубленного чтения как хорошо знакомых, так и малоизвестных текстов пушкинской поры, проникновения в творческую лабораторию писателя.

Помимо пушкинских текстов автор рассматривает отдельные произведения Карамзина, Батюшкова, Катенина, Дельвига, Д. Давыдова, Тютчева, Лермонтова, Гоголя, Некрасова, Достоевского.

Книга адресована широкой аудитории любителей классической русской литературы.

ББК 83.3Р1