

МОСКОВСКИЙ
ПУШКИНИСТ



ФЕДЕРАЦИЯ

1 9 3 0



МОСКОВСКИЙ
ПУШКИНИСТ

II

СТАТЬИ И МАТЕРИАЛЫ
Под редакцией
М. А. ЦЯВЛОВСКОГО

ИЗДАТЕЛЬСТВО «ФЕДЕРАЦИЯ»
МОСКВА — 1930

lib.pushkinskiydom.ru

«Мосполиграф» 14 тип.
Варгунихицагора, в.
Главлит № А 49896
Ст. ф. Б, 125 × 176
Тир. 2000 экз. Фосп. 312
Зак. 237.

„ПОЛТАВА“ В ТВОРЧЕСТВЕ ПУШКИНА (Социо-литературный анализ)

I

До выхода в свет „Полтавы“ (1829 г.) художественное творчество Пушкина осуществлялось в тесном единении с современной ему читательской аудиторией. Всякое новое произведение поэта встречалось все более громким, все более восторженным хором похвал, среди которых почти пропадали одинокие голоса немногих хулителей — „литературных староверов“.

С появлением „Полтавы“ в отношении к Пушкину большей части его современников, в частности почти всей современной ему критики, наступает резкий перелом. „Полтава“ не только была встречена дружным осуждением. По летучему выражению одного из критиков — Н. И. Надеждина, „Полтава“ оказалась для самого поэта своего рода полтавской битвой с читателями, начисто им проигранной: „Полтава“ есть настоящая Полтава для Пушкина! Ему назначено было здесь испытать судьбу Карла XII“ „В „Полтаве“, — говорит тот же критик в другом месте, — Пушкин впервые „познает свой запад“. В самом деле — после „Полтавы“ начинается явный „запад“ славы Пушкина

на, явный упадок популярности поэта среди читателей и критиков-современников. Не пройдет и года, как Булгарин прокричит о „совершенном падении“ творческого гения Пушкина — „chûte complète“, — отзыв, который через некоторое время в своей оценке произведений Пушкина 30-х годов подтвердит молодой Белинский.

Останавливаясь на причинах неуспеха „Полтавы“, некоторые склонны были объяснять его выдающимися художественными достоинствами поэмы, оказавшейся „не по зубам“ читателям-современникам, все растущей зрелостью Пушкина-мастера. „Почти никто не узнал в ней (в „Полтаве“) Пушкина. Блестящий огненный стих, который так справедливо сравнивали с красавицей, уступил место сжатому и многовесному стиху, поражавшему своею определенностью. Трудно было осмотреться и проникнуться величию этих стихов...“ — писал Анненков. На то же указывал Полевой: „Новая поэма Пушкина не произвела на публику такого впечатления, какое производили прежние, и многим даже не имела счастья понравиться. Красоты ее слишком новы для русских читателей“.

До известной степени так же склонен был смотреть на свой неуспех и сам Пушкин. В статье о Боратынском (1831), отмечая непопулярность зрелых произведений поэта, он писал: „Первые юношеские произведения Боратынского были некогда приняты с восторгом; последние, более близкие к совершенству, в публике имели меньший успех. Постараемся объяснить тому причины. Первой должно почтить са-

мое сие совершенствование, самую зрелость его произведений. Понятия, чувства 18-летнего поэта еще близки и сродни всякому; молодые читатели понимают его и с восхищением в его произведениях узнают собственные мысли и чувства, выраженные ясно, живо и гармонически. Но лета идут — юный поэт мужает, талант его растет, понятия становятся выше, чувства изменяются — песни его уже не те, а читатели все те же... поэт отделяется от них и мало-помалу уединяется совершенно. Он творит для самого себя... и находит отголосок своим звукам только в сердцах некоторых поклонников поэзии, как он уединенных в свете“.

Отзыв Пушкина о Боратынском в этой его части окрашен глубоко личным чувством. Как уже сказано, сам Пушкин в это время в полной мере испытывал ту непопулярность, которая выпала и на долю Боратынского. В только что приведенных его словах о „совершенной уединенности“ поэта от читателей, о творчестве „для самого себя“ — формулировка и объяснение той теории „чистого искусства“, которой он является в этот период горячим приверженцем и проповедником.

Характерно, что в своем отзыве о Боратынском Пушкин в сущности только повторяет то, что несколько ранее Боратынский писал ему о нем самом.

Указывая по поводу только что вышедших новых глав „Евгения Онегина“ на непонимание романа большинством читателей, Боратынский добавлял: „Я думаю, что у нас в России поэт только в первых,

незрелых своих опытах может надеяться на большой успех: за него все молодые люди, находящиеся в нем почти свои чувства, почти свои мысли, облеченные в блистательные краски. Поэт развивается, пишет с большей обдуманностью, с большим глубокомыслием: он скучен офицерам, а бригадиры с ним не мирятся, потому что стихи его все-таки не проза“ (Письмо Пушкину от конца февраля — начала марта 1828 г.).

Однако, совпадая с Анненковым и Полевым в объяснении своей позднейшей непопулярности, и Боратынский и Пушкин смотрят на причины ее значительно глубже.

Дело не только в том, что поэт перерастает своих читателей эстетически, в своем художественном мастерстве. Гораздо существеннее, что он перестает быть „вещателем общих дум“, „отделяется“ от своей прежней публики, уходит от своего поколения и в своей психоидеологии — „в мыслях, понятиях и чувствах“.

Литературно-творческая эволюция Пушкина идет не только в полной параллельности с эволюцией его психоидеологии, в свою очередь целиком вырастающей на социальном бытии поэта, но и до конца определяется ею.

„Полтава“ как литературный факт, т. е. все элементы содержания и формы поэмы, представляет одно из самых первых и самых ярких выражений изменившейся ко второй половине двадцатых годов психоидеологии Пушкина.

Изучение с этой стороны „Полтавы“ имеет громадное значение для понимания всей его литературно-творческой эволюции.

II

Сам Пушкин с исключительной откровенностью обнажает литературные корни „Полтавы“.

Предпосланный „Полтаве“ эпиграф прямо ведет к байроновскому „Мазепе“ (кстати сказать, первоначально „Полтава“ также должна была называться „Мазепой“; под таким названием и появились первые сведения о ней в печати). В напечатанном вскоре после „Полтавы“ „Отрывке из рукописи“, в котором Пушкин полемизирует со своими критиками, он приводит два стиха из поэмы Рылеева „Войнаровский“, послужившие зерном романической части сюжета „Полтавы“ — обольщение Мазепой дочери казненного им Кочубея. Помимо того, в поэме Рылеева устами Войнаровского излагаются и все те события, которые легли в основу исторической части сюжета „Полтавы“ — отпадение Мазепы от Петра, Полтавская битва, поражение шведов и Мазепы.

Таким образом, в основном содержание „Полтавы“ не самостоятельно, подсказано Пушкину Байроном и Рылеевым.

И в то же время Пушкин особенно энергично подчеркивает полную, преимущественно перед всем им написанным, „оригинальность“ Полтавы:

„Habent sua fata libelli. Полтава не имела успеха. Вероятно, она и не стоила его, но я был избалован

приемом, оказанным моим прежним, гораздо слабейшим произведениям; к тому ж это сочинение совсем оригинальное, а мы из того и бьемся“ („Отрывок из рукописи Пушкина“. „Девичница“ на 1831 г.).

„Оригинальность“ „Полтавы“, очевидно, заключалась не в самостоятельности ее образов и ее сюжета, а в том, что в трактовке чужих, заимствованных образов, чужого, заимствованного сюжета, Пушкин осознанно отталкивался от своих предшественников.

Отсюда приобретает совсем особенное значение и подчеркнутое указание на связь „Полтавы“ с поэмами Байрона и Рылеева. Для Пушкина это едва ли не сознательный прием.

Поэт называл литературные источники своей поэмы с тем, чтобы резче и нагляднее демонстрировать свое отталкивание от них, как позднее в „Медном всаднике“ ссылкой на стихи Мицкевича о петербургском наводнении демонстрировал свое отталкивание от последнего.

Отталкивание и от Байрона, и от Рылеева проявлялось прежде всего в „оригинальной“ трактовке Пушкиным главного действующего лица поэмы — Мазепы.

Байрон дал в своем Мазепе героический образ человека „бестрепетной души“, „бесстрашно взирающего в лицо смерти“, „не знающего меры в добре и зле“ — типичный образ байронического героя. Изображение Мазепы, привязанного к спине коня среди без-

людной степи, было сделано в таких тонах, что напоминало критикам прикованного к скале Прометея.

Разоблачая внеисторический — опoэтизированный и героизированный — образ байроновского Мазепы, Пушкин противопоставляет ему якобы-подлинного исторического Мазепу, который „действует в поэме... точь-в-точь, как в истории“.

Однако отталкивание от Байрона в „Полтаве“ не ограничивается только отталкиванием от данного, совпадающего по главному действующему лицу и отчасти сюжету произведения Байрона, но идет по линиям борьбы с байроновским влиянием вообще.

В молодости Пушкин, как известно, испытал очень сильное литературное воздействие творчества Байрона. Особенно отчетливо это воздействие сказалось на „Южных поэмах“ Пушкина, построенных в отношении сюжета, композиции, психологической характеристики героев по образцу „восточных поэм“ Байрона.

В „Полтаве“ Пушкин выходит за рамки заимствованной поэтики своих „Южных поэм“, создает особый, смешанный жанр, в котором „реминисценции байронического периода его творчества“ — „романический сюжет лирической поэмы“ — соединяются с „сюжетом героической эпопеи“, с „моральным пафосом“ и декламационными интонациями „торжественной оды“. (В. Жирмунский. Байрон и Пушкин. Ингр., 1924, стр. 175—193.)

Подробнее о новом, смешанном жанре „Полтавы“ мы скажем далее. Здесь отметим только, что наличие всех этих новых элементов и создает ту „оригиналь-

ность“ „Полтавы“, которую сам поэт ставит себе в особую заслугу, которая дает право специальному исследователю байроновского влияния на Пушкина, В. Жирмунскому, говорить об осуществленном Пушкиным в „Полтаве“ „преодолении байронизма“.

Литературное влияние Байрона на Пушкина и современное ему поколение, русский байронизм двадцатых годов прошлого века имели явственную социологическую подоплеку. Мрачная и мятежная поэзия Байрона, бросающая вызов всем основным устоям, всем сложившимся формам в области общественной жизни, традиционных верований, традиционной морали, как нельзя лучше соответствовала мятежным и вольнолюбивым настроениям поколения, развеянного николаевской картечью на Сенатской площади 14 декабря 1825 года.

„Душа — свидетельница настоящих событий, видя эшафоты, которые громоздят для убиения народов, для зарезания свободы, не должна и не может теряться в идеальности Аркадии... Байрон, который носится в облаках, спускается на землю, чтобы грянуть негодованием в притеснителей, и краски его романтизма сливаются часто с красками политическими“, — пишет в 1821 году кн. П. А. Вяземский А. И. Тургеневу. („Остафьевский архив кн. Вяземских“, II, Спб., 1899, стр. 170—171.) И такое восприятие типично для того времени. Для современников Пушкина творчество Байрона прямо олицетворяло вольнолюбивый дух начала двадцатых годов. Так Катенин, недовольный „хвалебными“ стихами Пушкина о царе („Стансы“ и

„Друзьям“), призывал его вернуться к „бейронскому пению“ — к революционным мотивам и настроениям своих прежних „вольных стихов“. (Ср. Ю. Тынянов. Архаисты и новаторы, стр. 160—168.)

Отказ от „бейронского пения“ вызывался новой идеологической линией Пушкина — линией подчинения „общепринятому порядку и необходимости“, линией примирения с правительством, с режимом.

Идеологическое отталкивание от Байрона осуществлялось Пушкиным в чисто литературном плане, в формах „имманентной“ литературной эволюции, — выхода на самостоятельную, „оригинальную“ литературно-творческую дорогу.

Отталкивание от односюжетной поэмы Рылеева, наоборот, носило неприкрыто идеологический характер.

III

Рылеев не оказывал на Пушкина никакого литературного влияния, точнее, влияние это если и было, то было микроскопически мало¹. Наоборот, „Войнаров-

¹ Влиянию Рылеева на Пушкина, в частности „Войнаровского“ на „Полтаву“, посвящена статья В. Сиповского „Пушкин и Рылеев“ в сбор. „Пушкин и его современники“, вып. III, стр. 68—88. Верная в весьма небольшом количестве деталей статья в целом поражает близорукостью сопоставлений и полной неосновательностью выводов. Так, в результате чисто механического сближения отдельных слов, автор утверждает, что образ пушкинского Мазепы „деликом сложился под впечатлением Мазепы рылеевского“. Абсурдность этого заключения будет ясна всякому, кто потрудится хотя бы только прочесть рядом „Войнаровского“ и „Полтаву“.

ский“ создан под непосредственным воздействием „Южных поэм“, вообще пушкинского поэтического мастерства. Литературно отталкиваться от своего собственного эпитома Пушкину не было решительно никакой надобности. Больше того: в литературном отношении „Войнаровский“ Пушкину, до того относившемуся к поэзии Рылеева иронически, как раз очень понравился. „С Рылеевым мирюсь. „Войнаровский“ полон жизни“. (Письмо брату от 6 января 1824 г.) „Рылеева „Войнаровский“ несравненно лучше всех его „Дум“: слог его возмужал и становится истинно-повествовательным, чего у нас почти нет“. (Письмо А. А. Бестужеву от 12 января 1824 г.) „Войнаровский“ мне очень нравится. Мне даже скучно, что его здесь нет у меня“. (Письмо брату от начала апреля 1825 г.) Как известно, в чисто-литературном отношении Пушкин в своей „Полтаве“ кое-чем даже воспользовался от Рылеева (сцена с палачом и некоторые другие).

Зато идеологическое отталкивание от поэмы Рылеева декларировано Пушкиным в предисловии к „Полтаве“ с энергией и четкостью, не оставляющими места ни для каких инотолкований.

Из образа Мазепы, пишет Пушкин, „некоторые писатели хотели сделать... героя свободы, нового Богдана Хмельницкого. (Разрядка наша — Д. Б.) История представляет его честолюбцем, закоренелым в коварствах и злодеяниях, клеветником Самойловича — своего благодетеля, губителем отца несчастной своей любовницы, изменником Петра пе-

ред его победою, предателем Карла после его поражения. Память его, преданная церковью анафеме, не может избежать и проклятия человечества“.

Ссылка на „некоторых писателей“ явно имеет в виду одного единственного писателя — Рылеева¹.

В „Войнаровском“ Рылеева Мазепа изображен именно „героем свободы“.

Мазепа — „вождь Украины“, горячий патриот, „прямой гражданин“, действующий единственно во имя „свободы родины своей“. Мятеж Мазепы, отпадение его от Петра трактуется как „борьба с в о б о д ы с самовластьем“. И этот мотив „свободы“ звучит лейтмотивом всей поэмы Рылеева. Возьмем хотя бы характерное уподобление мятежа Мазепы весеннему разливу „освобожденной из плена“, „разрушающей все преграды“ реки:

Так мы, свои разрушив цепи,
На глас свободы к вождей,
Ниспровергая все препоны,
Помчались защищать законы
Среди отеческих степей...

¹ Кроме „романической повести“ Аладина „Кочубей“, о которой Пушкин говорит дальше особо (напечатана в „Невском альманахе“ на 1828 г.), в до-пушкинской литературе имелась еще повесть „Прекрасная россипка“ (1784 г.), рассказывающая о любовных похождениях Мазепы (но не с дочерью Кочубея), и несколько патриотических од и стихотворений на тему о Полтавской битве и Петре. Ни к одному из этих произведений, большинство которых, вероятно, Пушкину оставалось к тому же вовсе неизвестным, ссылка на „некоторых писателей“ ни в какой мере приложена быть не может.

В Рылеева явно метят и слова Пушкина о „новом Богдане Хмельницком“. Рылеев готовил поэму о Хмельницком, отрывок из которой появился в печати. Пушкину он в связи со своим новым замыслом писал: „Очень рад, что „Войнаровский“ понравился тебе. В этом же роде (разрядка наша — Д. Б.) я начал „Наливайку“ и составляю план для „Хмельницкого“. (Письмо от 12 февраля 1825 г.) Помимо того Богдану Хмельницкому посвящена одна из дум того же Рылеева. В ней дается характеристика Хмельницкого, основными своими чертами вполне совпадающая с характеристикой Мазепы в „Войнаровском“. Как и Мазепа, Хмельницкий борется с „тираном родной страны“, бой, который он ведет, — бой „бодрой свободы с тиранством“ и т. д.

Словом, и Хмельницкий и Мазепа одинаково изображены у Рылеева „героями свободы“.

И такая трактовка Мазепы, конечно, вполне соответствовала настроениям и эмоциям поэта — вождя декабристов. Уже посвящение поэмы своему товарищу и по литературной работе и по тайному обществу — А. Бестужеву, заканчивающееся выразительным призывом искать в „Войнаровском“, не „искусство“, но „живые чувства“ и еще более выразительными, все раз'ясняющими словами: „я не поэт, а гражданин“, давало ключ к тому, что хотел сказать Рылеев своей поэмой, какое восприятие ее подсказывал читателю.

Мало того: есть основания полагать, что образ Мазепы значил для Рылеева нечто большее, чем отвлеченные образы тех „героев свободы“ вообще, це-

лую галерею которых он дает в своих „Думах“, был напитан более конкретным, непосредственно классово-близким ему содержанием. Мазепа и мазепинцы являлись представителями украинской знати, стремившейся насадить на Украине польские шляхетские порядки, выдвинуть на командные высоты государственной жизни казацкую старшину — будущее украинское дворянство. Прототип Войнаровского — Войцеховский, совместно с Орликом, участвовал в выработке специфически-дворянской конституции, ограничивавшей самодержавную гетманскую власть. Всем этим объясняется весьма сочувственное отношение к Мазепе в кругах современной Рылееву либерально-дворянской украинской интеллигенции. Рылеев, по свидетельству его биографа, был в „близком общении“ с этими кругами, которые должны были познакомить его с истинным смыслом выступления Мазепы против Петра. (См. В. И. Маслов. Литературная деятельность К. Ф. Рылеева. Киев, 1912, стр. 300—305 и статью Л. Козловского. „Два образа Мазепы — Пушкин и Рылеев“ в газ. „Понедельник Слова народа“, 1918, № 5.) При всех исторических различиях дело, которому служил Рылеев, — дело декабристов, имело несомненные социальные аналогии с делом Мазепы и его приверженцев.

Тем красноречивее тот образ Мазепы, который противопоставляет в „Полтаве“ Рылееву Пушкин.

Брат А. Бестужева, декабрист Н. А. Бестужев. в своих воспоминаниях не без колкости отмечая, что из всего „Войнаровского“ Пушкин особенно выделывает

и оценил изображение палача, в то же время удивляется, как это поэт „не заметил“ в поэме Рылеева ряда „стихов истинно поэтических, истинно прекрасных“. Для самого Бестужева, как это видно из приводимых им примеров, такими „истинно прекрасными стихами“ характерно являлись именно все те места поэмы, в которых дается специфически-положительная оценка дела и личности Мазепы, подчеркивается его „прямая“ гражданственность, свободолюбие, высокий патриотизм. (Воспоминания бр. Бестужевых, ред. П. Е. Щеголева. Петр., 1917, стр. 27—28.)

Однако, как это ясно видно из предисловия к „Полтаве“, в действительности дело обстояло совсем не так. Пушкин, наоборот, слишком „заметил“ именно эти места. Больше того: именно с этими-то местами он своеобразно и полемизировал своим образом Мазепы.

Как и при отводе байроновского образа Мазепы, создание нового прямо противоположного рылеевскому образу своего героя Пушкин мотивирует желанием дать Мазепу „точь-в-точь таким“, каким его „представляет история“.

В доступных Пушкину исторических источниках — „История Малороссии“ Бантыша-Каменского, даже предпосланное „Войнаровскому“ и составленное по тому же Бантышу „жизнеописание Мазепы“ А. Корниловича — поэт, действительно, мог найти материал для отрицательной характеристики Мазепы.

Однако важно не столько наличие этого материала, сколько совершенно разное отношение к нему со стороны Рылеева и Пушкина.

Рылеев предпослал своей поэме „жизнеописание Мазепы“ — по его собственным словам Пушкину же — „для Бирукова“ (фамилия известного цензора, „Бирукова Грозного“, употреблявшаяся Пушкиным и его друзьями в качестве имени нарицательного, — олицетворения цензуры вообще), т. е. с явным намерением усыпить бдительность и без того „несколько ошипавшей Войнаровского“ цензуры, ослабив даваемый поэмой героический образ Мазепы — борца-революционера — „героя свободы“. С той же целью в особом примечании подчеркивалось несоответствие образов „жизнеописания“ и поэмы, причем это несоответствие — „противоположность характера Мазепы, выведенного поэтом и изображенного историком“, — наивно объяснялось тем, что характеристика Мазепы в поэме дается устами „прельщенного“ им Войнаровского. Цензурный характер прибавлений к поэме был совершенно ясен современникам. Катенин, например, прямо приписывал их вмешательству цензуры: „Диво... что цензура пропустила“, — писал он в связи с выходом „Войнаровского“, и добавлял: „Зато какими замечаниями изукрасила“. (Письмо к Н. И. Бахтину от 26 апреля 1825, „Русская старина“, 1911, CXLVI, стр. 594.)

В то же время и в самом „жизнеописании“, составленном по специальной просьбе Рылеева его приятелем, человеком общих с ним политических убеждений, декабристом А. О. Корниловичем, жизнеописании, которое дает намеренно отрицательный образ „исторического“ Мазепы, содержится известная лазейка,

оставляется до некоторой степени открытым вопрос, не действовал ли Мазепа в своей „измене“ Петру из высших побуждений, во имя „любви к отечеству, внушившей ему неуместное опасение, что Малороссия, оставшись под владычеством русского царя, лишится прав своих“.

Для Пушкина в этом вопросе все до конца решено, для него нет и тени сомнения в полном отсутствии у Мазепы каких-либо высших побуждений.

Пушкинский Мазепа „не ведает святыни... не любит ничего... презирает свободу, нет отчизны для него“ — характеристика, которая в отрицательном отношении к Мазепе, как видим, идет гораздо дальше „жизнеописания“ Корниловича и прямо противоположна рылеевской (Мазепа Рылеева „чтит великого Петра“, если и идет на борьбу с ним, то только — „для славы, для пользы родины“, во имя ее „свободы“, живым олицетворением которой он является — „мы с Мазепой погребали свободу родины своей“; „страну родимую“ — отчизну он любит не только превыше собственной жизни и жизни всех своих близких, как Войнаровский, но и превыше своего последнего достояния — „чести“; последними словами его перед смертью было обращение к „родине“).

Материал, который Пушкин нашел „в истории“, явно и в полной мере соответствовал той бессознательной тенденции, с которой он с самого начала подходил к образу Мазепы. Это доказывается хотя бы тем, что Пушкин не только ни в какой сте-

пени не попытался смягчить, сделать более человечным образ исторического Мазепы (хотя бы так как очеловечил он другого исторического „злодея“, Бориса Годунова), но, наоборот, еще более сгустил темные краски. Мазепа Пушкина — безусловно отрицательная, сплошь записанная черным фигура — „честолюбец, закоренелый в коварствах и злодеяниях“, „коварный“, „злой“, „бесчестный“, „предатель“, „преступный“, „злодей“.

Тенденциозность, мелодраматическая односторонность пушкинского образа бросались в глаза уже современным поэту критикам, отмечавшим, что Пушкин вместо настоящего, „исторического“ Мазепы изобразил „злого дурака“ (разбор Полтавы в „Сыне отечества“), „лицемерного, бездушного старичишку“ (разбор „Полтавы“ Надеждиным в „Вестнике Европы“).

То же целиком подтверждается и позднейшими историками. Героизированные образы Мазепы и Войнаровского при всем романтическом ореоле, которым окружил их Рылеев, все же ближе подлинной исторической действительности, чем „кровожадный злодей“ Пушкина. Противопоставляя героизированному образу Рылеева своего подлинного, „исторического“ Мазепу, Пушкин на самом деле невольно исказил историю, по справедливым словам одного из исследователей, наделив Мазепу „такими чертами, к которым не прибегал и Ливий при изображении ненавистного ему Ганнибала“. (М а с л о в. Указ. сочин.) „Репутация Мазепы как интригана и злодея возникла только

благодаря той неверной и несправедливой характеристике, какую сделал Пушкин. История дает совершенно другой образ Мазепы“, — пишет украинский историк литературы С. А. Ефремов. (Пушкин і українство, в сборн. „За рик 1912 „. Киев, 1913. Цитируем по упомянутой статье Л. Козловского).

Сопричислить Мазепу к лику „героев свободы“, представить его борьбу с Петром, как борьбу „свободы с самовластьем“, повторяем, было вполне естественно для поэта-декабриста.

Наоборот, прямо противоположная, заостренно-полюемическая по отношению к рылеевскому образу трактовка Мазепы Пушкиным, в такой же мере, как и отказ от „байронского пения“, звучавшего так громко в его произведениях первой половины двадцатых годов, — „преодоление байронизма“, — не только соответствует новой идеологии Пушкина после 14 декабря, но и является ее красноречивейшим литературным изобличением. Полемика с Рылеевым дает себя знать помимо обрисовки Мазепы и в ряде мелких подробностей. Так, напр., Мазепа Рылеева говорит о людях, равнодушных к родине и ее судьбам, как о „врагах священной старины“. Пушкин, словно бы перефразируя стих Рылеева, называет сторонников Мазепы „друзьями кровавой старины“ (в другом месте схоже: „знамя вольности кровавой“). Разница эпитетов здесь весьма знаменательна. Гражданственности „прямых граждан“ Мазепы и Войнаровского Пушкин противопоставляет „гражданство северной державы“ — самодержавие Петра и т. п.

К 1822 году относится один незавершенный замысел Пушкина — наброски сперва трагедии, затем поэмы на популярный в то время сюжет о восстании Вадима Новгородского против князя Рюрика.

На ту же тему написана одна из „Дум“ Рылеева. Неизвестно, знал ли ее Пушкин (в печати она появилась впервые только в 1871 г.). Да это, впрочем, и не так существенно. Гораздо важнее то, что в трактовке Вадима и Пушкин (в особенности в отрывке из трагедии) и Рылеев совершенно совпадают. Оба поэта рисуют своего героя в качестве борца за „славянскую свободу“, „старинную вольность“ (Пушкин), древние „права граждан“ (Рылеев) против „самовластия“ (Пушкин, программа к „Вадиму“), „самовластительного князя“ (Рылеев).

Больше того: для обоих поэтов повествование о Вадиме является в сущности только удобной аллегорической формой для передачи „вольнолюбивых“ настроений и чувствований современного им поколения, выразившихся в деятельности тайных обществ, в последующем восстании 14 декабря 1825 года. Пушкин прямо проговаривается в потаенной аллегорической цели своей трагедии характерным анахронизмом. Один из стихов ее, вложенный поэтом в уста приверженца Вадима — Рогдая, читается: „вражду к правительству я зрел на каждой встрече“. (Разрядка наша — Д. Б.) „Славянские племена и иноплеменники, — пишет по этому поводу П. Анненков, —

составляли только весьма прозрачную аллегория, в которой легко было разобрать настоящих деятелей и настоящих врагов, подразумеваемых трагедией. Пушкин так ясно хотел выразить свою истинную цель, что стих, вложенный им в уста Рогдая, одного из заговорщиков, описывающих всеобщий ропот новгородцев, был написан так, как будто дело шло о событии очень близком и современном“. („Пушкин в Александровскую эпоху“, СПб, 1874.)

Декабрист Рылеев до конца остался верен тому творческому пути, на который он вступил думой о Вадиме. Почти все его думы и поэмы изображают „героев свободы“, пронизаны намеками на современность, подчеркнута исполнены высокого гражданского пафоса. Наоборот, „Вадим“ Пушкина явился едва ли не последней вспышкой юношеского „вольномыслия“ поэта, которое, примерно с этого времени, начинает явно итти на убыль (характерно, что замысел „Вадима“, как сказано, остался незавершенным).

Изменившаяся идеология Пушкина сказалась, в частности, и в оценке им творчества Рылеева. К „Думам“ Рылеева Пушкин начинает относиться с неодобрением и нескрываемой иронией. (Письма Л. С. Пушкину от 4 сентября 1822; начала января 1823; 30 января 1823; письмо П. А. Вяземскому от конца декабря — начала января 1823 и др.) Причем в особый укор Рылееву Пушкин ставит именно обнаженную гражданскую направленность его „Дум“ — „кто пишет стихи, тот прежде всего должен быть поэтом; если же хочет просто гражданствовать, то пиши прозой“,

говаривал он князю Вяземскому („Русский архив“, 1866, стр. 475),—противопоставляя их монотонной политической целеустремленности принципиальную „бесцельность“ истинного поэтического творчества. „Ты спрашиваешь, какая цель у „Цыганов“,—пишет он Жуковскому,—„вот на! Цель поэзии—поэзия... Думы Рылеева и делают, а все не в попад“. (Конец мая—начало июня 1825 г.)

Чем дальше, тем отзывы Пушкина о „Думах“ становятся все суровее. „Все они слабы изобретением и изложением. Все они на один покрой: составлены из общих мест (Locī topici). Описание места действия, речь героя и—нравоучение“,—пишет он самому Рылееву. (Письмо от конца мая 1825 г.) Но резче всего высказывается он о „Думах“ в письме к Вяземскому: „Думы дрянь и название сие происходит от немецкого Dum“. (Письмо от 25 мая 1825 г.)

Большинство исследователей отмечают неровность в оценке Пушкиным „Дум“ Рылеева, наличие наряду с ироническими положительными и даже прямо хвалебных отзывов. Проще всего поступает здесь автор уже упоминавшейся нами статьи о Пушкине и Рылееве, В. В. Сиповский. Указывая на первые „заметно-иронические“ отзывы Пушкина о „Думах“ и прямо замалчивая последние по времени и совершенно убийственные, как мы видели, отзывы о них же в письмах Вяземскому и самому Рылееву, Сиповский приходит к заключению, что, „начав с иронического отношения к деятельности Рылеева, поэт очень скоро увлекся ею“. Из приведенного нами ряда отзывов, рас-

положенных в хронологическом порядке, мы могли убедиться, что это далеко не так. Пушкин, действительно, отнесся с сочувствием к „Войнаровскому“, что же касается отрицательного отношения его к „Думам“, то оно не только оставалось неизменным, но с годами все нарастало.

Исследователи более внимательные и об'ективные, чем Сиповский, но все же отмечающие наличие положительных отзывов Пушкина о „Думах“, на наш взгляд, или недостаточно проанализировали соответствующий материал, или стали жертвой явной ошибки. Так, А. Н. Пыпин, приводя отрицательный отзыв о „Думах“ в письме Пушкина к Рылееву и ошибочно относя его к 1823 году (вместо 1825), сейчас же добавляет: „По в черновом письме к князю Вяземскому около того же времени, он пишет о „Думах“ Рылеева: „Последние прочел я недавно и еще не опомнился: так он вдруг вырос“. Отзыв этот приводится в качестве неоспоримого примера колебаний Пушкина в оценке „Дум“ и многими другими исследователями. Однако, если мы вернем цитируемую фразу в контекст всего письма, то убедимся, что здесь имеет место прямое недоразумение. В письме Пушкин дает ряд характеристик французских поэтов-романтиков — Андре Шенье, Ламартина Мильвуа, Ла Виня и др. О Ламартине читаем: „Первые Думы Ламартина в своем роде едва ли не лучше Дум Рылеева; последние прочел я недавно и еще не опомнился: так он вдруг вырос“. (Письмо от 4 ноября 1823 г. Разрядка наша — Д. Б.)

Ясно, что фраза, принятая за отзыв о „Думах“ Рылеева, идущий вразрез всем высказываниям на этот счет поэта, на самом деле относится не к Рылееву, а к Ламартину.

Другой сочувственный отзыв Пушкина о „Думах“ заимствуется из „Воспоминаний“ Пушкина, который рассказывает, как при посещении им опального поэта в Михайловском, последний „просил, обнявши крепко Рылеева, благодарить его за патриотические Думы“. (И. И. Пущин. Записки о Пушкине и письма. М.—Лнгр., 1927, стр. 87.) При наличии и более ранних и более поздних отрицательных оценок Пушкиным „Дум“, слова, переданные им Рылееву через Пущина, можно было бы принять за выражение простой любезности в ответ на привезенное Пущиным в Михайловское восторженное письмо Рылеева о „Цыганах“. Однако самую точность рассказа Пущина приходится взять под сомнение. Меньше чем через два месяца после посещения Пущиным Михайловского, Рылеев, в связи с вышедшим отдельным изданием „Дум“, писал Пушкину: „Знаю, что ты не жалуешь мои Думы; несмотря на то я просил Пущина и их переслать тебе“. (Разрядка наша — Д. Б.) Фраза эта совершенно не вяжется с пушкинской похвалой, которую якобы должен был привезти Пущин Рылееву. Скорее всего, что Пущин, писавший свои записки через сорок лет после описываемых в них событий, просто запаматовал, возможно, перенеся на „Думы“ сочувственный отзыв Пушкина о „Войнаровском“ (в ответном письме Пушкина Ры-

леву, переданном через того же Пушкина, имеется сочувственное упоминание о „Войнаровском“ и ни слова не говорится о „Думах“), а главное, приписав Пушкину свое собственное восторженное отношение — характерное отношение декабриста — к „патриотическим думам“ Рылеева.

Б. Л. Модзалевский, желая примирить строгие отзывы Пушкина о „Думах“ с рассказом Пушкина, пишет: „Впрочем, Пушкин, не признавая за „Думами“ Рылеева поэтических достоинств, ценил их за их „гражданское направление“. (Пушкин. Письма, т. I. стр. 438). Однако, со слов Вяземского, мы знаем, что именно оголенная „гражданственность“ „Дум“ была для Пушкина особенно в них нестерпима. С этим вполне согласуется и то, что рассказывал вообще об отношениях Пушкина к Рылееву П. А. Плетнев: „Плетнев передавал... что Пушкин смеивался над неумеренностью суждений Рылеева, над его отзывами о европейской политике, которую будто изучал он по тогдашним газетам в книжной лавке Сленина“. („Девятнадцатый век“. Исторический сборник, издав. П. Баргеновым, кн. 1, 1872, стр. 376).

С этой „неумеренной“ гражданственностью „Дум“ явно связана и та ироническая этимология (думы от немецкого dumme — глупый), которую Пушкин употребляет в письме к брату еще от 30 января 1823 года и которую он снова повторяет в заканчивающем всю серию отзывов о рылеевских „Думах“ письме к Вяземскому. Что этот эпитет — глупые — относится не к литературным недостаткам, а именно к иде-

ологии „Дум“, показывает аналогичный отзыв Пушкина о литературно как раз понравившемся ему „Войнаровском“. Сравнивая „Войнаровского“ с „Чернецом“ Козлова он пишет: „Эта поэма („Чернец“), конечно, полна чувства и умнее Войнаровского, но в Рылееве есть более замашки или размашки в слогге...“ (Письмо к Вяземскому от 25 мая 1825 г. Разрядка Пушкина.)

Гражданская патетика и „Дум“ и „Войнаровского“ представлялась Пушкину одинаково неумной. Разница была только в том, что „Думы“ Пушкин считал слабыми и в литературном отношении, „Войнаровского“ же почитал литературно удавшимся образцом „повествовательной“ поэмы, „нужной для нашей словесности“. Это объясняет и различную реакцию Пушкина в отношении „Дум“ и „Войнаровского“. Мимо первых он проходит с полным пренебрежением, на второго находит нужным ответить своей собственной „эпической“ поэмой, литературно в значительной степени аналогичной поэме Рылеева, ко прямо противоположной ей идеологически.

В 1825 году Рылеев писал Пушкину в Михайловское: „Ты около Пскова: там задушены последние вспышки русской свободы; настоящий край вдохновения — и неужели Пушкин оставит эту землю без поэмы“. (Письмо от января 1825 г.)

Пушкин, в 1822 году начавший по собственному почину поэму о борьбе за древнюю „русскую свободу“, новгородском Вадиме, в 1825 году оставляет призыв Рылеева без всякого ответа.

Еще через три года, в 1828 году, он словно бы отвечает на этот призыв „Полтавой“, низводя в ней рылеевский и свой собственный эпохи „Вадима“ образ борца за свободу, „героя свободы“ до уровня „преступника“, „изменника“, „злодея“, оспаривая тем самым не только „неумную“ и „неисторическую“ гражданскую традицию Рылеева, но в сущности и традицию всего декабризма вообще.

Л. Козловский в упоминавшейся нами статье о „Двух образах Мазепы“, правильно подметив полемический по отношению к Рылееву характер „Полтавы“, объясняет его тем, что Пушкин не мог видеть в борьбе Мазепы с Петром „борьбу свободы с самовластьем“. „С идеалом национально-политическим подходил Пушкин к этой исторической драме. Романтику, певцу народной свободы, отвечал реалист-государственник, певец петровского государства“. Нам представляется, что замысел обоих поэтов носил гораздо менее отвлеченно-исторический характер, был тесно связан для них обоих с непосредственно переживаемой или только что пережитой современностью¹.

¹ Взгляд Л. Козловского нашел отклик в прениях, возникших по поводу настоящей статьи, прочитанной в заседании Пушкинской комиссии Общества любителей российской словесности 4 декабря 1929 г. Так, проф. Н. К. Пиксанов возражал мне, что „свобода“, о которой идет речь в „Полтаве“, — не политическая, а национальная, что Пушкин является в своей поэме горячим приверженцем идеи „единой и неделимой“ России и только. То, что в „Полтаве“ изображена Пушкиным борьба Мазепы против Петра, а не борьба декабристов против Николая, это бесспорно. Одна-

Для Рылеева сюжет о борьбе Мазепы против Петра был своеобразной декларацией декабризма, развитием все той же вечной темы о надвигающейся борьбе самого Рылеева и его товарищей с самодержавием.

Сюжет „Полтавы“ в исторической его части, в ту эпоху, когда Пушкин взялся за обработку его, также никак не может похвастаться нейтральным в отношении современной поэту политической действительности.

но в то же время несомненно, что идея „единой и неделимой“ России не существовала в сознании Пушкина изолированно, что она связывалась им, — это понимает и Л. Козловский, — с определенным политическим режимом, с „петровским государством“, с империей „самодержавного великана“, Петра — Николая. Больше того: сама эта „национальная“ идея Пушкина мало имеет общего с национализмом наших дореволюционных „патриотов“ конца XIX и начала XX века. Вот почему борьба за „национальную свободу“ Украины дана Пушкиным в столь характерной для него и столь чуждой сознанию упомянутых „патриотов“ окраске — в формах борьбы „мятежного“ вассала против своего сюзерена (вспомним слова Пушкина о Мазепе и его приверженцах: „Торгуют царской головой, торгуют клятвами вассалов...“). Равным образом, из сопоставления с одновременно написанным Пушкиным „Опричником“ получает свою специфическую определенность смысл названия Мазепы „изменником русского царя“. В „Опричнике“ „лихими изменниками царя“ названы мятежные бояре, отстаивавшие перед самодержавием свои классовые феодальные права. Борьба бояр против Иоанна, борьба Мазепы против Петра, борьба декабристов против Николая — все это в сознании Пушкина были разные проявления одной и той же сущности — многовековой классовой борьбы дворянства, отстаивавшего свою феодальную классовую свободу против самодержавия.

Рассказ о „мятежном“ выступлении Мазепы против „самодержавия Петра“ Пушкин вел в 1828 году, меньше чем через три года после мятежного выступления декабристов против самодержавия Николая I, который, кстати сказать, столь охотно уподоблялся современниками, в их числе и Пушкиным, его знаменитому пращур.

„Полтаве“ предпослан эпиграф из Байрона, в котором говорится о „торжествующем царе“. Свой апофеоз „торжествующему“ Петру Пушкин создавал в эпоху Николая, торжествовавшего над восстанием декабристов.

И имеется ряд бесспорных указаний, что память о декабристах, мысль о них неотступно стояла перед творческим сознанием поэта в те дни, когда он с лихорадочной поспешностью складывал строки своей „Полтавы“.

П. Е. Щеголев, изучая рукописи „Полтавы“, убедительно раскрыл загадочное имя той, кому посвящена Пушкиным его поэма. „Полтава“ посвящена М. Н. Раевской-Волконской — предмету давней и долгой любви поэта, жене декабриста Волконского. (П. Е. Щеголев. Утаенная любовь А. С. Пушкина. В книге „Пушкин“, изд. 2-е, стр. 168—169 и 188—189).

Исходя из открытия Щеголева, Б. М. Соколов выдвинул заманчивую гипотезу, согласно которой в романтической части сюжета „Полтавы“ Пушкин изобразил историю отношений Волконского и его жены, семейную драму Раевских, заключавшуюся в том, что

Раевская-Волконская должна была предпочесть отда мужу, поехав за последним на каторгу, в „хладную пустыню Сибири“. (Б. М. Соколов. М. Н. Раевская — кн. Волконская в жизни и поэзии Пушкина. М., 1922 г.)

Подобранный Б. М. Соколовым материал если и не вынуждает признать его гипотезу целиком, то во всяком случае подтверждает наличие в Пушкине в период писания им „Полтавы“ несомненных реминисценций из круга событий, связанных с восстанием декабристов.

Еще красноречивее говорит об этом один факт, насколько мы знаем, до сих пор исследователями не отмечавшийся.

Как известно, Пушкин имел обыкновение испещрять поля своих рукописей беглыми рисунками, набросанными тем же пером, которым он тут же только что работал над своими произведениями.

Иногда эти рисунки связаны с находящимся подле них текстом, иногда как будто не имеют к нему никакого отношения, но¹ и в том и в другом случае они являются драгоценным материалом, раскрывающим подчас то, что занимало мысль и чувства поэта или бессознательно владело им в тот или иной момент его творчества.

На полях черновиков „Полтавы“ с удивительной настойчивостью повторяется один и тот же рисунок — рисунок виселицы с висящими на ней телами повешенных.

На листе 58 тетради 2371 (рукописное отделение Ленинской библиотеки), содержащей черновика „Полтавы“, Пушкиным нарисована перекладина с тремя повешенными на ней телами. На листе 62 изображен повешенный во фраке со связанными ногами и свернутой на бок головой. На следующем 63 листе — 2 рисунка повешенных.

Однако самое замечательное, что на том же 63 листе кроме того нарисована еще одна большая виселица с телами пятью повешенных. Тот же рисунок виселицы с пятью повешенными повторяется в уменьшенном виде внизу страницы.

Пять повешенных — это, конечно, пять казненных декабристов.

Рисунок виселицы с пятью телами вскрывает подоплеку той навязчивости, с которой мотив виселицы, повешения владел Пушкиным в период работы его над „Полтавой“¹.

¹ Насколько, вообще, мотив виселицы, повешения в сознании современников невольно ассоциировался с мыслью о декабристах, показывает следующий характерный рассказ, записанный кн. П. А. Вяземским: „Bressan хотел дать для своего бенефиса Marion de Logne, уже пропущенную с некоторыми обрезками театральной ценсурой и графом Орловым (Marion de Logne появилась во Франции в 1830 г., значит дело происходило не раньше начала тридцатых годов — Д. Б.). Волконский потребовал пьесу и показал ее государю. Она подана ему была 14 декабря. Он попал на место, где говорится о виселицах, бросил книжку на пол и запретил представление“ (старая записная книжка, Лнгр. 1929, стр. 79).

Память о погибших декабристах была своего рода трагическим аккомпанементом, сопровождавшим реляцию Пушкина о Полтавской победе, даваемый им в своей поэме апофеоз Петра. На пути к этому апофеозу Петра — апофеозу самодержавия, торжествующего над „друзьями кровавой старины“ над „преступным“ Мазепой и его мятежными приверженцами, вставал скорбный и зловещий образ виселицы с болтающимися на ней телами пяти „государственных преступников“.

Как примирял в себе Пушкин этот апофеоз торжествующей государственности с памятью о виселице, воздвигнутой на валу кронверка Санкт-Петербургской крепости 13 июля 1826 года?

В связи со всем этим, новую и совсем неожиданную выразительность приобретает одно в высшей степени странное произведение Пушкина — стихотворный отрывок, известный под названием „Опричник“ и написанный приблизительно в одно время с „Полтавой“¹.

¹ Большинство прежних изданий „Опричник“ отнесен к 1828 году. Л. И. Поливанов, а вслед за ним и Н. О. Лернер („Труды и дни Пушкина“ и примечания к венгерскому изданию), ссылаясь на положение отрывка в черновой тетради, относят его к 1827 году. Устанавливать хронологию произведений Пушкина по месту их нахождения в рукописях, как известно, дело весьма спорное и сомнительное. Содержание же „Опричника“, с нашей точки зрения, прямо говорит за правильность традиционного приурочения его к 1828 году.

Опричник, который на „лихом коне“ спешит, летит на любовное свидание, на „грозной площади“ вчерашней казни наткнулся на виселицу с качающимся на ней трупом одного из „ликих изменников царя“. Испуганный конь „под плетью бьется, храпит и фыркает и рвется назад“. Но опричник с силой заставляяет его „вихрем проскакать — в столбы“, по другому варианту „под трупом“ — в перед. (Разрядка наша.— Д. Б.)

VI

Отношение Пушкина к декабризму и декабристам отнюдь не было, как это склонны представлять себе многие исследователи, прямолинейно-определенным. На самом деле отношение это было весьма сложным, во многом противоречивым, складывалось из ряда моментов, почти противостоящих друг другу.

В тридцатые годы сам Пушкин осмыслял восстание 14 декабря 1825 года как движение старинного, родовитого, просвещенного, но в то же время обнищавшего, потерявшего большую часть своих поместий,

Наконец бросается в глаза сходство между „Опричником“ и „Полтавой“ в целом ряде подобно звучащих строк: „Усердной местию горя“ („Опричник“) — „Был глух, усердием горя“ („Полтава“); „Лихих изменников царя“ („Опричник“) — „Изменник русского царя“ („Полтава“); „Забыв волнение боязни... стоит полна вчерашней казни“ („Опричник“) — „Завтра казнь, но без боязни он мыслит об ужасной казни“ или в другом месте: „Они, казалось, к месту казни спешили полные боязни“ („Полтава“) и т. д.

деклассирующегося городского слоя дворянства, имевшее целью снова вывести этот слой к управлению государством, к власти, которую его представители утратили, но на которую, с их точки зрения, они имели все права.

„Шестисотлетний дворянин“ — Пушкин принадлежал как раз к этому слою древнего, но оскудевшего дворянства. Дело декабристов было в значительной степени „классовым делом“ Пушкина. И мы знаем, что юноша Пушкин был, действительно, очень близок „вольнлюбивой“ идеологии декабризма, что одно время он прямо мечтал вступить в тайное общество. В „вольных“ стихах молодого Пушкина декабристы находили самих себя — отзвук и выражение своих идей, чаяний, настроений.

Однако изначально принадлежа к тому социальному слою, который выслав своих представителей на Сенатскую площадь 14 декабря 1925 года, Пушкин, в своем личном экономическом и социальном бытии с годами начал явно выходить за его пределы.

Экономически поэт жил не доходами со своих поместий, не государственной, главным образом, военной службой, как подавляющее большинство декабристов. Пушкин был одним из первых в России писателей-дворян, для которых занятия литературой были не побочным делом, не развлечением, а основным источником существования — профессией.

Идеологически живя со своим классовым слоем, экономически Пушкин уже был не с ним. Новая экономика, чем дальше, тем сильнее давила и на его

идеологию, воздействовала на нее, исподволь ее видоизменяла.

Профессионалом-писателем, живущим на доходы со своего поэтического „ремесла“ (слово, настойчиво употреблявшееся самим Пушкиным), поэт твердо почувствовал себя в 1823—1824 годах. К этому времени относится и явное охлаждение Пушкина к своему юношескому „вольному мыслию“¹.

Но, несмотря на это, позиция Пушкина в отношении декабристов продолжала оставаться двойственной. С декабризмом для Пушкина была не только связана память о его собственных молодых увлечениях, его юношеском жаре и пыле,— среди деятелей декабризма были его ближайшие „друзья и товарищи“, социальные „братья“ Пушкина, от которых „блудный сын“ — писатель-профессионал ушел, но к которым он не мог не испытывать непреодолимой, чисто кровной привязанности.

Социальная диалектика Пушкина — борьба старой идеологии и новой экономики — до конца проявилась и в той лихорадке нетерпения и нерешительности, которая охватила его при получении известий о том, что творится в Петербурге после смерти Александра I.

¹ Характерно, что в стихотворении „Арноп“ сам Пушкин также приписывает отличность своей судьбы от судеб декабристов своему особливому среди них положению — „певца“. Правда, это дано здесь в „высоком“, романтическом плане — „таинственность“ певческого призвания. Но самый факт связанности особого от декабристов пути Пушкина с его литературным поприщем подмечен вполне правильно.

Она толкнула его в сани, которые должны были везти его, по его собственному признанию, прямо на квартиру Рылеева накануне восстания, другими словами, почти прямо на Сенатскую площадь, и она же заставила его крикнуть кучеру „назад“ при малейшем даже не препятствии, а призраке препятствия (заяц, перебежавший дорогу), возникшем на его пути.

Катастрофа 14 декабря потребовала от поэта окончательного определения своей позиции в отношении декабристов. Пушкину оставалось или погибнуть с декабристами, в дело которых он перестал верить за несколько лет до того, или стать на дуть компромисса, „примирения“ с правительством. Третьего исхода не было.

Вначале поэт как будто еще храбрится. „Положим, что правительство... захочет прекратить мою опалу,— пишет он Жуковскому, примерно, через месяц после 14 декабря,— с ним я готов уговариваться (буде условия необходимы), но вам решительно говорю не отвечать и не ручаться за меня. Мое будущее поведение зависит от обстоятельств, от обхождения со мною правительства“ (Письмо от второй половины января 1826 года).

Но еще через месяц боевой тон Пушкина явно падает: „Как бы то ни было, я желал бы вполне и искренно (слова „вполне“ и „искренно“ подчеркнуты самим Пушкиным — Д. Б.) помириться с правительством“, — пишет он Дельвигу и добавляет: „В этом желании, конечно, более благоразумия, нежели гордости с моей стороны“. (Письмо ок. 15. II. 1826 г.)

Самый факт компромисса для поэта, таким образом, несомненен. Однако тут же в нем возникает и бессознательное стремление оправдать этот компромисс не только в глазах других, но и в своем собственном сознании.

Оправдать же его можно было, лишь осудив в той или иной форме дело декабристов. Процесс пересмотра, переоценки своей юношеской идеологии начался в Пушкине, как уже указывалось, еще до 14 декабря. В полемике с Рылеевым по вопросу о положении писателя, вопросу, как будто частному, но на самом деле тесно связанному с его общим мировоззрением, Пушкин противопоставляет рылеевскому — чрезмерно „поэтическому“, романтически приподнятому, искажающему реальные соотношения подходу к действительности — большую „прозаичность“, „трезвость“, „благоразумие“ своих суждений: „Милый мой, ты поэт и я поэт, но я сужу более прозаически и чуть ли от этого не прав“, — пишет он Рылееву за полгода до восстания. (Письмо от второй половины июня — июля 1820 года.) Это более прозаическое, трезвое отношение к действительности заставляет его „смеиваться над неумеренностью суждений“ Рылеева, находить „неумным“ чрезмерный гражданский пафос „Дум“ и „Войнаровского“. К тому же порядку мыслей относится, кстати, совершенно аналогичное определение около того же времени Пушкиным Чацкого, который является признанным литературным воплощением декабриста: „Чацкий совсем неумный человек“. (Письмо к П. А. Вяземскому от 28 янв. 1825 г.;

см. еще письмо А. А. Бестужеву после 25 , янв. 1825 года.)

Катастрофа, постигнувшая выступление декабристов, как бы деликом подтвердила прогноз Пушкина. Категоричнее становятся и суждения его о декабрьском движении: о восстании декабристов отзывается он теперь как о прямом „безумии“. (Письмо Жуковскому от начала марта 1826, „Записка о народном воспитании“ и др.) „Безумие“ это состояло, по мысли Пушкина, в несоответствии, с одной стороны, замыслов и планов декабристов, с другой — средств, которыми они располагали для их выполнения, в зияющем неравенстве силы правительства и сил „заговорщиков“.

В 1826 году, в записке „О народном воспитании“, Пушкин писал: „... должно надеяться, что люди, разделявшие образ мыслей заговорщиков, образумились; что, с одной стороны, они увидели ничтожность своих замыслов и средств, с другой — необъятную силу правительства, основанную на силе вещей“.

Это неравенство, несоответствие „ничтожных средств“ и „необъятной силы“, приведшее к катастрофе, несомненно заключало в себе для Пушкина некий глубокий драматизм. Однако, не будем себе закрывать на это глаз, оно же в сознании поэта неоднократно возникало и как нечто комическое.

Эта двойственность восприятия Пушкина сказалась и в его творчестве. С одной стороны, мы имеем в нем „Медного Всадника“, в центре которого стоит горестный и „печальный“ образ „бедного безумца“ Евгения,

подымающего свой бессильный кулак на медного исполина Сенатской площади. С другой — отрывки из десятой главы „Онегина“ с их приравнением деятельности Северного тайного общества, закончившейся декабрьским восстанием, „заговорах между лафитом и клико“, „безделью молодых умов“, „забавам взрослых шалунов“. К этим отрывкам непосредственно примыкает проникнутое, хотя и горькой, но явной иронией определение Пушкиным 14 декабря, данное им в показаниях по делу об „Андре Шенье“: „Нешастный бунт, уничтоженный тремя выстрелами картечи и взятием под стражу всех заговорщиков“. Наконец, сюда же относится пушкинская карикатура на Кюхельбеккера в день 14 декабря с нелепо огромным нестреляющим пистолетом в руке.

Однако, наряду с интеллектуальным осуждением дела декабристов, эмоционально „участь нещастных“, постигшая их „ужасная“ кара глубоко затрагивала и волновала поэта. „Повешенные повешены, — пишет он кн. Вяземскому, вскоре после исполнения приговора над декабристами, — но каторга 120 друзей, братьев, товарищей, ужасна“. (Письмо от 14 августа 1826 года.) Замечательно, что буквально то же, окрашенное яркой эмоциональностью, неприкрытым лиризмом название декабристов „братьями, друзьями, товарищами“ Пушкин повторяет в официальной, адресованной непосредственно царю записке „О народном воспитании“: „Вероятно, братья, друзья, товарищи погибших успокоятся временем и размышлением, поймут необходимость и простят оной в душе своей“. Эта эмоциональ-

ная близость Пушкина делу и судьбе декабристов проявляется в его явном сочувствии драме „бедного Евгения“. Она же породила такие его лирические произведения, как знаменитое „Послание в Сибирь“, как „19 октября 1827 г.“ и некоторые другие.

Наконец в Пушкине жило не только сочувствие декабристам, в нем присутствовало и сознание некоторого соучастия им. Так создался его „Арион“. Больше того,— поэт, памятуя свою близость к людям и к идеям декабризма в дни своей молодости, памятуя свою „случайно“, как ему казалось, неосуществившуюся попытку ехать в Петербург в декабре 1825 года, неоднократно обращался мыслью к тому, что и на него могла бы распространиться кара, постигшая декабристов. Известные слова „и я бы мог как шут...“, записанные поэтом рядом с рисунком, изображающим повешенных декабристов, не являются одинокой обмолвкой. К размышлениям этого же рода относится в какой-то мере и выпущенная Пушкиным строка о Ленском, который „мог... быть повешен, как Рылеев“, и неоднократные, хотя, правда, и в шуточной форме, но весьма характерные упоминания поэтом в своих стихах о виселице в применении уже к самому себе.

Изнывая в тишине,
Не хочу я быть утешен;
Вы ж вздохнете ль обо мне,
Если буду я повешен, —

читаем, например, в стихотворении, вписанном Пушкиным в альбом Е. Н. Ушаковой в 1827 году. Но особенно любопытна в этом отношении ситуация моло-

дого Гринева из „Капитанской дочки“, может быть, непроизвольно, но, на наш взгляд, несомненно воспроизводящая ситуацию самого Пушкина среди декабристов: Гринев избегает казни повешением, постигающей всех его товарищей и неизбежно долженствовавшей постигнуть его самого, в силу чистой случайности — зайца, перебежавшего дорогу — „заячьего тулупчика“, подаренного им нечаянно встреченному на зимнем пути незнакомому бродячему казаку.

Сознание компромисса и стремление как-то оправдать этот компромисс, интеллектуальное отталкивание и осуждение и, вместе с тем, эмоциональная близость и сочувствие, граничившие в свое время с прямым соучастием, — таков сложный комплекс, породивший все разнообразие оценок и отношений зрелого Пушкина к декабризму и декабристам, создавший длинный ряд самых разноречивых произведений, в той или иной мере связанных с реминисценциями о 14 декабря, — ряд, в котором трагический „Медный Всадник“ соседит с безобидно веселой карикатурой на „сумасшедшего Кюхлю“, лирически задушевные „Послание в Сибирь“ и „Арион“ с ироническими, порой почти издевательскими отрывками из десятой главы „Онегина“.

Весь этот противоречивый комплекс мыслей и настроений живет и действует в поэте и в 1828 году, когда им была написана „Полтава“.

К этому времени относится уже упоминавшийся нами стихотворный ответ Пушкина Катенину, — ответ, в котором он решительно отклоняет призыв Катенина

вернуться к „бейронскому пению“ — к „вольным стихам“ юности, мотивируя это своим стремлением к „покою“, нежеланием „пожинать лавр“ „нищего Корнеля и сумасшедшего Тасса“, как правильно комментирует соответствующие строки Ю. Тынянов. (Арханглы и новаторы, стр. 175.)

Еще непосредственнее сознание неизбежности компромисса, целиком принимаемого поэтом, выражено им в тогда же написанном ответе В. С. Филимонову по поводу поэмы последнего „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.

Особенно любопытно, кстати сказать, сопоставление строки: „но старый мой колпак изношен“ со словами об Евгении из „Медного Всадника“, который после своего неудачного бунта, проходя по Сенатской площади, „колпак изношенный сымал“. В свете такого сопоставления наглядно лишний раз вскрывается истинный потаенный смысл „Медного Всадника“, как и интимно-личная окраска этого жеста „бедного Евгения“ перед памятником Петра.

В том же 1828 году снова, опять-таки в шутильной форме, возвращается поэт и к мысли об угрожавшей ему виселице. Он вписывает в альбом А. П. Керн:

Когда помирует нас бог,
Когда не буду я повешен,
То буду я у ваших ног,
В тени украинских черешен.

Замечательно, что последняя строка, как известно, прямо заимствована из одновременно написанной „Полтавы“.

Шутильная форма четверостишия прикрывает собой весьма серьезные опасения и раздумья поэта этого времени. Летом 1828 года возникает дело о „Гаврилади“¹. Раскрытие авторства Пушкина в отношении „Гаврилады“ угрожало поэту весьма тяжелыми последствиями. Он почти уже собирался ехать „прямо, прямо, на восток“. Пушкина несколько раз вызывали на допросы. Закончилось это тем, что поэт написал письмо лично к царю, переданное им через следственную комиссию в запечатанном конверте. Содержание этого письма неизвестно. Однако некоторые исследователи, с нашей точки зрения, не без основания, полагают, что в письме Пушкин откровенно признался в своем авторстве. Если это так, то, конечно, признаваясь, Пушкин должен был отнести „Гавриладу“, как это было сделано им ранее в отношении своих „вольных стихов“, к ошибкам и заблуждениям юности, указать, что в своем новом творчестве он идет по совершенно другому пути. Наглядной иллюстрацией этого нового пути и должна была явиться

„Полтава“. „Полтава“ начата в период расследования дела о „Гаврилиаде“. Н. О. Лернер относит письмо Пушкина к Николаю ко времени после 28 августа 1828 г.; первая песнь „Полтавы“ датируется 3 октября; 7 октября происходит одно из заседаний комиссии для расследования дела о „Гаврилиаде“; 9 октября — дата второй песни „Полтавы“, 16 — третьей и последней. (См. „Труды и дни Пушкина“. Изд. 2-е стр. 177—178.)

„Полтаву“ Пушкин бросил на чашу весов, чтобы уравновесить другую чашу, на которой лежала, угрожающе оттягивая ее вниз, к самой земле, „Гаврилиада“.

И Пушкин успел в этом. Поэма о самодержавном пращуре, торжествующем над бунтовщиком Мазепой, не могла не прийтись по вкусу Николаю. Действительно, мы знаем, что он ставил „Полтаву“ особенно высоко. Недовольный слишком „личной и неприличной“ критикой Булгариным пушкинского „Онегина“, Николай в соответствующей записке к Бенкендорфу характерно добавлял: „Хотя я совсем не извиняю автора, который сделал бы гораздо лучше, если бы не предавался исключительно этому весьма забавному роду литературы (царь имеет в виду „Онегина“), но гораздо менее благородному, нежели его „Полтава“.

В „Полтаве“ в своем осуждении линии бунта против самодержавия, следовательно, и линии декабризма, Пушкин заходит так далеко, как ни в одном из своих произведений. Мазепа в бунте против Петра

не только не рассчитал сил, отваживаясь на борьбу с „самодержавным великаном“ („Нет, вижу, я, нет, Орлик мой, поторопились мы не кстати: расчет и дерзкий и плохой, и в нем не будет благодати...“ и т. д.),— Пушкин раскрывает в бунте „героя свободы“, Мазепы, глубоко личные цели, личную корысть. Мазепа в поэме Пушкина терпит не только физическое, но и полное моральное поражение.

В самом процессе писания Пушкиным „Полтавы“ была какая-то лихорадочность, напряженность, пришпоренность. „Полтаву написал я в несколько дней, далее не мог бы ею заниматься и бросил бы всё“,— сознается он сам.

В одновременно написанном „Опричнике“ раскрывается, с нашей точки зрения, причина этой лихорадочной торопливости, вскрывается самим поэтом скорее всего несознаваемое, творческое тайное тайных его „Полтавы“. Поэт, растоптавший в лице Мазепы одного из „лихих изменников царя“, силой нудит свое оторопелое вдохновение вихрем мчаться вперед, между перекладинами виселичных столбов, задевая за трупы повешенных.

VI

Литературно новая идеологическая позиция Пушкина сказалась не только в новой трактовке „изменника русского царя“, подчеркнуто, с прямым вызовом противопоставляющей себя трактовке того же образа поэтом-декабристом Рылеевым, сказывается

она и в совсем особом, действительно „оригинальном“ жанре „Полтавы“.

В молодости, в период своих „вольнлюбивых мечтаний“, „вольных стихов“, „сумасшедшего“ увлечения творчеством Байрона, Пушкин в отмену завещанного XVIII веком, созданного в эпоху под’ема экономической мощи и классовой силы дворянства жанра, „высокой“ героической поэмы-эпопеи, создает новый жанр „лирической поэмы“.

„Лирическая поэма“ Пушкина, в центре которой стоял мятежный герой-одиночка, отпавший от своего класса, уходящий от него в другую социальную среду, была ярким выражением настроений и чувствований того социального слоя родовитого деклассированного дворянства, представители которого вышли в 1825 году на Сенатскую площадь, к которому в значительной степени принадлежал и юноша Пушкин.

В „Полтаве“ характерно сказывается явное стремление поэта вернуться к прежнему, некогда отвергнутому и осмеянному им жанру.

В рассказ о любовной интриге Мазепы и Марии двигается описание важного исторического события — Полтавской битвы. Байронический герой — Мазепа, обрисованный, как мы видели, самыми непривлекательными, самыми антипатичными чертами, постепенно вытесняется другим образом. Взамен отпавшего от своего коллектива героя-одиночки на первый план выходит фигура другого героя, предводителя коллектива, выразителя его воли и стремлений — эпическая фигура Петра.

Меняется, архаизируется и самый язык „Полтавы“. Наряду с „низкими“, „простонародными“ выражениями, словарь „Полтавы“ изобилует высокими речениями, усеченными формами и т. д. Этот частичный отказ Пушкина от своей же собственной языковой реформы не без иронии отмечался современными ему критиками.

„Его щедротою безмерной“... что-то будто славянское!“ — писал один из них: — „и договор, и письма тайны“... верно усечения опять входят в моду!“ (Отзыв Надеждина в „Вестнике Европы“.)¹

Вернуться к чистым формам героической поэмы XVIII века Пушкин, поскольку его „Полтава“ не была стилизацией, конечно, не мог.

Современная ему критика с неодобрением отмечала отсутствие единого плана, двойственность композиции, „раздвоение действия“ „Полтавы“, заключавшей в себе две или даже „несколько поэм“.

С точки зрения канонов и прежней, „героической поэмы“ и поэмы новой, „байронической“, „Полтава“, действительно, не выдерживает никакой критики.

Однако в этой „неканоничности“ и заключается все художественное своеобразие произведения Пушкина.

¹ Исследователи отмечали сходство отдельных мест в третьей песне „Полтавы“ (описание боя) со строками од Ломоносова, Петрова. Мы, со своей стороны, можем прибавить к этому явную реминисценцию из Державина. У Пушкина: „Вдруг слабым манием руки на русских двинул он полки“; у Державина: „И тихим манием руки... сзывает вкруг себя полки“ („На переход альпийских гор“).

В „Полтаве“ мы являемся свидетелями своеобразного борения двух жанров — жанра эпической и лирической поэмы, борения, сказывающегося и в двойственности композиции, и в сопоставлении разных героев, и в колебании Пушкина в вопросе о названии поэмы: сперва поэт, как мы уже упоминали, хотел назвать ее „Мазепой“, в конце концов назвал „Полтавой“.

В незаконном, соединяющем в себе два прямо противоположных жанра произведении Пушкина с исключительной наглядностью отображается живой процесс творческой эволюции поэта, с замечательной яркостью выступают все „откуда“ и „куда“ и его жизни и его творчества.

VIII

Новая психоидеология Пушкина, новая его позиция по отношению к правительству обуславливали глубокое социальное одиночество поэта в современности. Пушкин нигде не был своим. Правительство и близкие к нему социально-общественные круги не могли ему забыть его связей с декабристами, „возмутительных“ стихов его молодости, друзья декабристов — „либералы“, наоборот, не прощают ему „примирения“ с правительством¹.

¹ Это место статьи на уже упоминавшемся заседании Пушкинской комиссии подало повод к странному недоразумению. Некоторые оппоненты (С. В. Шувалов, Н. К. Пиксанов) возражали, что слова „социальное одиночество“ — пошлос, что Пушкин не мог быть один, что само дворян-

В известном стихотворении, характерно озаглавленном „Друзьям“ и написанном незадолго до „Полтавы“, в начале 1828 года — „Нет я не льстец, когда царю хвалу свободную слагаю...“ — Пушкин вынужден прямо оправдываться в этом своем примирении. Стихи написаны далеко не в тонах официальных словословий режима. В них отчетливо звучит та же тема „милости к падшим“ — замаскированный призыв к царю простить ссыльных декабристов, который был прямо высказан и в ранее написанных „Стансах“:

ство ко времени Пушкина не представляло собой чего-то „монолитного“, что поэт все время находился внутри известной классовой группировки. Что дворянство пушкинской эпохи не было „монолитным“ — на это я сам настойчиво (и теми же самыми словами) указываю в своей книге „Социология творчества Пушкина“ (см. стр. 65, 72 и др.). Одиночество, о котором идет речь в данном случае, носит, конечно, относительный характер. Пушкин в своем отрыве и от придворного великосветского круга и от поколения декабристов, конечно, был представителем некоторого слоя дворянства. Это не мешало всем представителям этого слоя, выпавшим из своего более обширного классового коллектива, быть и чувствовать себя „уединенными в свете“, одинокими в окружающей их социальной действительности. Самим Пушкиным это социальное одиночество превосходно показано в образе его Онегина, который на великосветском рауте “отдаленны, как нечто лишнее стоит. Ни с кем...не в сношеньи, почти ни с кем не говорит. Один, затерян и забыт... для всех кажется чужим...” и т. д. Непосредственное переживание социального одиночества резко выражено и в ряде его лирических стихов конца двадцатых и тридцатых годов („Поэту“, „Полководец“ и др.).

Я льстец! Нет, братья, льстец лукав:
Он горе на царя накличет,
Он из его державных прав
Одну лишь милость ограничит.
Он скажет: презирай народ,
Гнети природы голос нежный!
Он скажет: просвещенья плод
Разврат и некий дух мятежный...

И мы прекрасно знаем, что так во времена Александра I и Николая I и говорили. Поэт высказывает здесь, правда, до известной степени робко, в отрицательной форме целую программу, явно противоположную программе официальной николаевской России, программу, которую в положительной форме, полным голосом ему никак бы не дали произнести. И замечательно, что отозвавшийся с похвалой об этих стихах Николай все же печатать их не позволил.

Однако те, к кому были адресованы стихи, те, кого поэт называет в них „друзьями и братьями“, встретили их решительным осуждением. „Стихи Пушкина „К друзьям“ — просто дрянь“, — писал один из „друзей“, поэт Языков, недавний близкий приятель Пушкина, своему брату.

Соответственно одинок был Пушкин в это время и в своей литературной работе. Поклонники байронических „Южных поэм“ Пушкина осуждали в „Полтаве“ стремление поэта „создать эпическую поэму“, „невозможную в наше время“ (Белинский). „Посвятив первые две песни преимущественно истории любви Мазепы и Марии, Пушкин окончил свою повесть вместе с концом второй песни, и в отношении к глав-

ному, интересу поэмы всю третью песнь можно назвать лишнею“, — писал И. Киреевский.

Даже Фаддей Булгарин ставил „Полтаву“ на третье место „по достоинству сочинений Пушкина“, т. е. после „Цыган“ и „Бахчисарайского фонтана“.

Наоборот, сторонники старых, „классических форм“ в искусстве считали, что Пушкин, осложнив повествование об „одном из самых и самых счастливых происшествий царствования Петра Великого“ романтической новеллой о любви Мазепы и Марии, „унизил“ самую идею героической поэмы.

Так, по словам критика „Галатеи“, название поэмы „Полтавой“ „неверно“ (то же, кстати, находил и Белинский). „Полтава в пушкинском произведении составляет только эпизод — не более“, на сумасшествии Марии, „казалось, и должна была кончиться повесть, не имея притязания на название поэмы“.

Надеждин шел еще дальше, прямо утверждая, что в „Полтаве“ Пушкин, этот „гений на карикатуре“, дал „просто-напросто пародию“.

„Полтавой“ Пушкин вступил на ту „свободную дорогу“ одинокого, непризнанного современниками творчества, по которой, как сам он думал, его влек его „свободный ум“, по которой на самом деле двигала его железная логика его социального бытия.

Д. Благой

ГРАФ М. С. ВОРОНЦОВ О ПУШКИНЕ

В недавно вышедшей посмертной книге Б. Л. Модзалевского¹, в статье: „К истории ссылки Пушкина в село Михайловское“, автор указывает на ряд писем гр. Михаила Семеновича Воронцова, проливающих до некоторой степени свет на причины ссылки поэта в село Михайловское.

Эти данные я имею возможность дополнить следующим, еще не опубликованным, письмом² гр. М. С. Воронцова к его близкому другу Александру Яковлевичу Булгакову, впоследствии московскому почт-директору.

Odessa 24 decembre 24.

Voici une lettre que je Vous supplie de faire parvenir au Prince Czertvertinsky³ beau frère de la princesse Wiasemsky. Quant à la princesse Wiasemsky si Vous dirai (bien entre nous) que notre pays ici n'est pas assez civilisé encore pour apresier le genre

¹ Б. Л. Модзалевский. „Пушкин“. Изд. „Прибой“, 1929 г.

² Письмо находится в Рукописном отделении Леннинской библиотеки.

³ Кн. Борис Антонович Четвертинский, женат на сестре кн. Вяземской, Надежде Федоровне, рожд. кж. Гагаринной.

brillant et bruyant de son esprit, nous en sommes encore étourdis et puis ses manoeuvres pour favoriser les evasions qu'avait projecté ce fou et polisson Pouchkin quand on eut ordre de l'expedier à Pskow nous ont paru au moins inconvenantes. Vous êtes plus digne que nous de jouir de la société et nous Vous l'abandonnons avec plaisir. Heureusement les medecins ici ont dit que le climant d'Odessa n'était que bon pour ses enfans. Je suis tout à fait de ces avis¹.

Письмо датировано 24 декабря 1824 года, значит, оно написано пять месяцев после от'езда Пушкина в село Михайловское (Пушкин отбыл туда 30 июля 1824 года) и четыре месяца после того как кн. Вера Федоровна Вяземская покинула Одессу (26 августа). Тем не менее рана, причиненная Пушкиным Воронцову, еще свежа. Об этом свидетельствуют отрица-

¹ „Одесса, 24 декабря 1824 г.

...Вот письмо, которое я Вас умоляю передать князю Четвертинскому — шурину княгини Вяземской. Что касается княгине Вяземской, то скажу Вам (но между нами), что наша страна еще недостаточно цивилизована, чтобы оденить ее блестящий и острый ум, которым мы до сих пор еще ошеломлены. И затем мы считаем, так сказать, неприличным ее затем поддерживать попытки бегства, задуманные этим сумасшедшим и шелопаем Пушкиным, когда получился приказ отправить его в Псков. Вы гораздо достойнее нас наслаждаться ее обществом, и мы Вам предоставляем его с удовольствием. К счастью, здешние врачи нашли, что климат Одессы благоприятен только для ее детей. Я вполне того же мнения“.

тельное отношение графа к Вере Федоровне, едкая критика ее поведения и изображение ее темперамента в столь ярких тонах. Совершенно иначе звучало его более раннее письмо¹ — от 2 мая 1824 года — к тому же Александру Булгакову, когда кн. Вяземская только собиралась в Одессу с младшими детьми — Николенькой и Наденькой — для излечения их рахита солнцем и морскими купаньями. Михаил Семенович писал:

Kichineff 2 Mai 1824.

...Si la Princesse Wiasemsky vient, ma femme sera trop heureuse la recevoir à Odessa et de lui rendre tous les services qui dependront d'elle².

Вера Федоровна действительно была принята Воронцовым крайне радушно, о чем она неоднократно упоминает в своих письмах к мужу³.

В июле следующего, 1825 года граф Воронцов приезжает в Москву. „Воронцов приехал. Ты можешь представить себе, как я ему обрадовался“⁴, — пишет Александр Яковлевич Булгаков своему брату Константину в Петербург. Михаил Семенович навещает здесь всех своих родственников, всех близких и даль-

¹ Письмо еще не опубликовано и тоже находится в Рукописном отделении Ленинской библиотеки.

² Кишинев, 2 мая 1824 года.

...Если княгиня Вяземская приедет, то моя жена будет крайне счастлива принять ее в Одессе и окажет ей все зависящие от нее услуги.

³ „Остафьевский архив“, т. V, вып. II.

⁴ „Русский архив“, 1901, 6, стр. 184. Письмо от 8 июня 1825 г.

них друзей, но с Вяземскими не встречается. Об этом мы также узнаем из письма Александра Булгакова к брату из Москвы 12 июня 1825 года:¹

„А propos для твоего сведения. Воронцов просил очень доставить письмо от графини к Вяземской; я это исполнил, и княгиня, которая всё выболтает, удивлялась деремонному тону письма графини; elle qui m'écrivait toujours ma chère p-cesse, me dit maintenant madame la p-cesse; je ne conçois rien à cela, il y a quelque commérage la-dessous².

Vous savez rien? Rien³; а очень знаю, что [Воронцов] желал, чтобы сношения с Вяземскою прекратились у графини: он очень сердит на них обеих, особливо на княгиню за Пушкина, шалуна-поэта, да и поделом. La V[iasemsky] a voulu favoriser sa fuite d'Odessa, lui a cherché de l'argent une embarcation. Celà a-t-il du sens commun?⁴

В последнее утро Вяземский посылает спросить, когда может графа застать, но этот отвечал, что его не будет целое утро дома. Тот понял и не делал больше попыток; а жена, видно, понимать не хочет, что она куролесница“.

А. Л. Вейнберг

¹ Там же, стр. 187.

² Она, которая мне всегда писала „моя дорогая княгиня“, мне теперь говорит просто „княгиня“; я ничего не понимаю, за этим кроются какие-то сплетни!

³ Вам ничего неизвестно? Ничего.

⁴ Вяземская хотела поддерживать его бегство из Одессы, искала для него денег и способы отправить его морем. Разве это не бессмыслица?

ПИСЬМО Е. А. БОРАТЫНСКОГО Д. Н. СВЕРБЕЕВУ

(Декабрь 1830 г.)

Приношу чувствительнѣйшую мою признательность, почтенный Димитрій Николаевичъ, за дружеское письмо ваше. Вы меня истинно тронули вашимъ воспоминаніемъ. Повѣрьте, что къ сожалѣнію недолговременное наше знакомство и во мнѣ оставило неизгладимое впечатлѣніе; я не оставляю надежды когда-нибудь еще болѣе сблизиться съ вами и еще полнѣе пользоваться знакомствомъ, которое и въ новости своей было такъ пріятно. Я долго не терялъ васъ изъ виду. Я зналъ, что вамъ не удалось ваше путешествіе в чужіе края, и надѣялся скоро видѣть васъ въ Москвѣ, гдѣ въ теперешнее время можетъ быть безопаснѣе, нежели во всякомъ другомъ мѣстѣ. Теперь холера у насъ проходитъ и дѣйствіе ея не было такъ ужасно, какъ мы ожидали. Мы провели все это время въ Москвѣ, запершись въ своемъ домѣ, и признаюсь — первыя недѣли, въ которыя болѣзнь развивалась и нельзя было предвидѣть, до чего она разовьется, были ужасны. Теперь мы оживаемъ, равно какъ и другіе жители московскіе. На улицахъ — прежнее движеніе, въ домахъ —

прежніе балы. Спасавшіеся въ подмосковныхъ приѣзжаютъ въ городъ. Кн. Вяземскій еще въ Астафьевѣ, но мы его ждемъ ежедневно. Деревенское уединеніе было ему полезно; онъ писалъ очень много, равно какъ и Пушкинъ, проведеншій это грозное время въ своей Нижегородской деревнѣ. Онъ теперь здѣсь и привезъ съ собой 4 трагедіи, поэмѣ, послѣднія двѣ главы Онѣгина и цѣлую папку прозы. Дѣятельность его неимовѣрна.

Пишу вамъ всѣ сіи подробности, зная, что для васъ будутъ занимательны. Кирѣевскій воротился изъ Германіи. Онъ приѣхалъ оттуда съ невѣроятною ненавистью къ нѣмцамъ, впрочемъ вывезъ оттуда много новыхъ философическихъ мыслей. По газетамъ вы знаете новости политическія. Послѣдняя отнѣнно важна и занимательна. Мы съ вами имѣли много политическихъ преній, желалъ бы очень возобновить ихъ, тѣмъ болѣе что, размышляя наединѣ, я оставилъ многія изъ своихъ мненій для вашихъ. Препоручаю себя дружескому вашему воспоминанію и остаюсь истинно вамъ преданный.

Е. Боратынскій

(Затемъ следуютъ две приписки къ письму: 1) Боратынскога—Е. А. Свербеевой на французскомъ языкѣ и 2) Л. Н. Энгельгардта (тестя Е. А. Боратынскаго) Д. Н. Свербееву на русскомъ языкѣ.)

Сообщаемое Боратынскимъ извѣстие о Пушкинѣ совпадаетъ съ письмомъ самого Пушкина къ П. А. Плетневу изъ Москвы отъ 9 декабря 1830 года. (Письма,

т. II, стр. 200—201.) „Я в Москве с 5 декабря,— пишет Пушкин.— Скажу тебе (за тайну), что я в Болдине писал, как давно уже не писал. Вот что я привез сюда: две последние главы Онегина, восьмую и девятую, совсем готовые в печать; повесть, писанную октавами (стихов 440), которую выдадим анопуме, несколько драматических сцен или маленьких трагедий, именно: Скупой Рыцарь, Моцарт и Сальери, Пир во время чумы и Дон-Жуан. Сверх того, написал около тридцати мелких стихотворений. Хорошо? Еще не всё (весьма секретно, для тебя единого): написал еще прозою пять повестей, от которых Боратынский ржет и бьется, и которые напечатаем также анопуме...“

Н. В. Голцын

О ПРЕБЫВАНИИ ПУШКИНА В НИЖЕГОРОДСКОЙ ГУБЕРНИИ ¹

Как известно, Пушкин в Нижегородской губернии был трижды: в 1830, 1833 и 1834 годах.

Впервые поэт поехал в Болдино вводиться во владение двумястами крепостных, выделенных ему отцом, 31 августа 1830 года.

Проехать из Москвы в Болдино в то время можно было только через Владимир, Муром и Арзамас. Из Арзамаса же в Болдино можно было проехать или по тракту, шедшему через Абрамово, в 12 верстах от которого находится Болдино, на Ардатов (Симбирской губ.), или по тракту, шедшему через Лукоянов на Пензу. Неизвестно, каким из этих путей ехал в Болдино Пушкин.

Приехав в первых числах сентября ², поэт живет в деревне в глубоком одиночестве, „не видя ни души“ ³.

¹ Приношу глубочайшую благодарность М. А. Цявловскому за многие ценные указания во время моей работы над этой статьей.

² По первому из указанных путей от Москвы до Болдина — 527 верст, по второму — 532 версты.

³ Письмо к Плетневу от 29 сентября.

Первую попытку выехать из Болдина, уже окруженного карантинном, Пушкин делает 30 сентября, когда едет „верст за тридцать к княгине Голицыной“, имение которой „на большой дороге“¹. Какую Голицыну и какое имение имеет в виду Пушкин, до сих пор неизвестно.¹

Возвратившись из этой поездки на другой день, Пушкин остается в Болдине до первых чисел ноября, когда предпринимает вторую попытку пробраться в Москву. На этот раз он едет в Лукоянов, а оттуда через Арзамас в Севастлейку² (в письмах Пушкина называется Сиваслейка) Муромского уезда в 23 с половиной верстах от г. Мурома, где был остановлен карантинном. Принужденный вернуться обратно в Болдино, поэт, по его словам, „проделал 400 верст, не сделав ни шагу от своей берлоги“³.

Путь, который напрасно совершил Пушкин от Арзамаса до Севастлейки и обратно на Арзамас, почти весь пролегал по Ардатовскому уезду Нижегородской губернии. Это так называемый Старо-Муромский тракт⁴. Мельников-Печерский именует его „московской дорогой“⁵. Вот он в главных своих пунктах:

¹ Письмо Пушкина к Н. Н. Гончаровой от 26 ноября.

² Севастлейка — пограничное село с Ардатовским у. Нижегородской губ., оно расположено в Муромских лесах; это бывшее лесное имение графов Уваровых.

³ Письмо Пушкина к Н. Н. Гончаровой от 18 ноября.

⁴ Еще задолго до проведения Московско-Казанской ж. д. этот тракт, обсаженный вековыми березами, нарушился.

⁵ См. „Дорожные записки на пути из Тамбовской губ. в Сибирь“. Полн. собр. соч. П. И. Мельникова, изд. 1898 г., т. XII, стр. 154.

Муром, переправа на пароме через Оку, с. Севастлейка, с. Кулебаки¹, с. Теплово², с. Саконы³, д. Липовка⁴, д. Голяткино, с. Мечасово⁵, Арзамас.

Пушкин любил во время своих многочисленных поездок сворачивать с дороги и заезжать к своим знакомым, которых у него везде было много.

„Проезжая из Арзрума в Петербург,— читаем мы в письме его к А. Н. Вульф (16 октября 1829 г., из Малинников),— я своротил вправо и прибыл в Старицкий уезд, для сбора некоторых недоимок“.

В один из своих проездов по Старо-Муромскому тракту Пушкин также мог своротить с большой дороги и заехать к кому-нибудь из своих знакомых в Ардатов и его окрестности. Что представлял собой в пушкинское время Ардатов, об этом мы можем судить по интересному описанию тамошней жизни, сделанному в 1836 году Мельниковым-Печерским в его „Дорожных записках“.

„Словом сказать,— пишет он,— Ардатов город, каких на матушке святой Руси довольно количество. Впрочем, в Ардатове бывает всегда весело, особенно

¹ Село Кулебаки Ардатовского у.— пограничное село с Муромским у. в 16 верстах от Севастлейки. Теперь известный железодельный завод.

² Село Теплово — бывшее лесное имение П. П. Дурново.

³ В этом селе имел „третий стан“ Иван Грозный во время своего похода на Казань в 1552 году.

⁴ Деревня Липовка (ныне село) на реке Тёше. Мельников-Печерский ошибочно называет ее Липней.

⁵ Здесь во время Пушкина жили Ланские.

зимой, когда сюда съезжаются несколько окружающих помещиков, после долговременных раз'ездов из деревни в деревню по гостям.

Эти раз'езды, можно сказать, единственные в своем роде: помещик, соскучившись жить дома, приказывает запрягать два-три рыдвана и со всеми чадами и домочадцами, людьми и лошадьми отправляется к соседу. Так пирует день, два, а еще совесть не зазрит, то и неделю. Отпировавши здесь, едет к другому соседу, живущему от его деревни, примерно сказать, верст за пятьдесят, потом едет далее и далее, и, когда перебывает везде, возвращается домой. Не отплатить подобного визита считается величайшим преступлением: хоть болен, да поезжай, так уж заведено. Впрочем, говорят, теперь такие раз'езды не так часты, как бывали прежде“.

На пути Пушкина, по „московской дороге“ в деревне Липовке жила известная писательница М. С. Жукова (1804—1855), автор талантливых повестей и рассказов, печатавшихся в „Библиотеке для чтения“, „Отечественных записках“, „Сыне отечества“, альманахе „Утренняя заря“. У нее в Липовке была прекрасная библиотека¹. Всё, что было написано на французском языке в прошлом столетии, особливо по части истории и естественных наук, всё собрано в этой библиотеке. Кроме французских книг,

¹ Эта библиотека была собрана в конце XVIII века Анной Сергеевной Жуковой, рожд. Бутурлиной, поэтессой и автором прозаического опыта „Любовь“.

есть много русских,* и между ними довольно библиографических редкостей“¹.

Далее в 6 верстах от Ардатова², в с. Нуче, находилась усадьба Екатерины Гавриловны Левашевой (ум. 9 марта 1839 г.). Герцен написал о ней в „Былом и думах“ и в статье о Михаиле Бакуanine незабываемые строки: „Женщина эта принадлежала к тем удивительным явлениям русской жизни, которые мирят с нею, которых всё существование — подвиг; никому не ведомый, кроме небольшого круга друзей. Сколько слез утерла она, сколько внесла утешений не в одну разбитую душу, сколько юных существований поддержала она, и сколько сама страдала!

„Она изшла любовью“, сказал мне Чаадаев, один из ближайших друзей ее“³.

Это было одно из тех чистых, самоотверженных, полных возвышенных симпатий и душевной пылкости существ, которые распространяют вокруг себя любовь и дружбу, согревают и утешают всякого, кто к ним приближается. В салоне госпожи Левашевой можно было встретить самых выдающихся людей

¹ См. „Дорожные записки“, стр. 154—155.

² Ардатов Нижегородской губ. расположен на речке Лемети. Леметь берет свое начало близ города и в пределах Ардатовского же у. впадает в реку Тêшу, последняя под-Муромом — в Оку. Ефремов, а за ним Лернер и Брюсов, разбирая черновой набросок Пушкина — „Если ехать вам случится“, ошибочно считают эту речку (которую для размера именуют Леметой) рекой в Лукояновском у. Такой речки там не существует.

³ „Былое и думы“ т. XII, стр. 468.

России: Пушкина, Михаила Орлова, не министра полиции, а его брата, заговорщика, наконец Чаадаева“¹.

Не заезжал ли к ней Пушкин в один из своих проездов по Ардатовскому уезду?

Андрей Звенигородский

¹ См. т. VI соч. Герцена, стр. 476—477. Е. Г. Левашева, рожд. Решетова, похоронена в Покровском монастыре в Москве. П. Я. Чаадаев в своем завещании писал: „Постараться похоронить меня или в Донском монастыре близ могилы Авдотьи Сергеевны Норовой или в Покровском близ могилы Екатерины Гавриловны Левашевой“. Он долго жил во флигеле ее дома на Новой Басманной, перешедшем затем к некоему Шульцу; в этом флигеле он и умер 14 апреля 1856 года.

ПОРТРЕТЫ ПУШКИНА РАБОТЫ ТРОПИНИНА

I

Среди имен русских художников имя Тропинина пользуется широкой известностью. Планомерная история русской живописи не мыслится без этого мастера — главы московской школы портретистов. Выступивший на художественное поприще в двадцатых годах прошлого века и сошедший со сцены уже во второй половине столетия, Тропинин явился непосредственным преемником художников XVIII века и завершителем школы старых русских портретистов, прекратившей свое существование в пятидесятых годах XIX века. Вместе с тем его можно считать и основателем новой портретной школы. Таким образом, Тропинин стоит на рубеже двух эпох и связывает поздний XIX век с искусством предыдущей эпохи.

Тропинин очень популярен; его знают не только специалисты-историки искусства, но и представители различных кругов общества и люди мало знакомые с живописью. Тем не менее до сих пор Тропинин остается неизученным и ждет еще своего исследо-

вателя. Художественная критика установила только общие отправные точки в суждениях о Тропинине, а художественная биография записала ряд фактов и дат из жизни художника. Его огромное наследие по существу осталось еще неразработанным, несмотря на то, что в печати имя Тропинина фигурирует уже более ста лет.

Первый отзыв современной критики о Тропинине помещенный П. П. Свиным в „Отечественных записках“, относится к 1823 году, когда Академия избрала художника в „назначенные“. После этого его имя попадает на страницах журналов и газет всегда с чрезвычайно одобрительными отзывами и щедрыми похвалами¹. Со смертью художника кончается полоса рецензентства и вслед за краткими некрологами² и немногочисленными воспоминаниями³ наступает фаза жизнеописания и художественной оценки. Чрезвычайно важной и незаменимой до настоящего времени является статья Н. Рамазанова, помещенная в „Русском вестнике“⁴, где довольно подробно изложена биография художника, обрисована его личность и перечислены наиболее значительные произведения. Далее можно отметить статью К. Шероцкого⁵ и

¹ „Журнал изящных искусств, 1825, г., кн. II, стр. 39; „Северная пчела“, 1827, № 112 и т. п.

² „Московский вестник“, 1857. № 6; „Молва“, 1857, № 6 и др.

³ „Современная летопись“, 1869, № 12.

⁴ „Русский вестник“, 1861, ноябрь, т. XXXVI, стр. 50 — 83.

⁵ „Записки Наукового товариства имени Шевченка“.

важные сведения, опубликованные А. Рагозинским⁶, который кроме того издал ранние работы Тропинина, в том числе и религиозные. Этим исчерпывается запас положительных данных о мастере.

Новая художественная критика и пробные сводки материала с упоминаем Тропинина составят довольно большой библиографический список, но приводить его здесь нет надобности. Следует только сказать, что в настоящее время ощущается потребность иного подхода к вопросу и решения его иными методами — методами науки об искусстве. Одним из важнейших этапов проработки вопроса о Тропинине должно явиться установление творческого *oeuvre*'а художника и приведение в известность его произведений, которых Рамазанов насчитывал около 3 000; здесь должно встретиться немало затруднений и запутывающих обстоятельств, что заставляет исследователя быть крайне осторожным и внимательным. Вещи с поддельными подписями, и, наоборот, неподписанные подлинники, копии с мастера и копии самого мастера с других оригиналов — всё это неизбежно на пути исследователя.

Рядом с этим встает и проблема повторных изображений, имеющих большое место в старом искусстве. При работе над Тропининым с этим обстоятельством приходится встречаться и даже не один раз. Случай подобного рода мы имеем в известном портрете А. С. Пушкина, дошедшем до нас в двух экземплярах (Третьяковская галерея и Русский му-

⁶ „Искусство в южной России“. Киев, 1913, № 1, стр. 1—30.

зей), вокруг которых ведется долгий спор⁷. Так как пушкинский портрет — одна из лучших работ Тропинина, а самый случай представляется методологически интересным, то мы считаем не лишним остановиться на нем и попытаться решить его. Для этого нам предстоит проделать атрибуционную работу, иначе говоря, установить: 1) какой из двух портретов написан первоначально, а какой скопирован и 2) самим мастером или кем-либо посторонним сделана копия портрета.

При всяких атрибуционных штудиях возможны три пути, три приема: художественно-исторический, историко-художественный и искусствоведный. Первый — часто не осуществим за отсутствием материала, зато при наличии такового он является неопровержимым. Для второго — нужно располагать надежными критериями и хорошо разработанными основными предпосылками, в состав которых должны войти и археологические признаки. Наконец третий (Kunstwissenschaft) — с качественной оценкой и проверкой на обобщенном типе в отдельности не всегда надежен. Для правильного вывода следует иметь в виду все три приема, пользование соединенными выводами которых составит метод науки об искусстве (Kunstkunde).

⁷ Бар. Н. Н. Врангель (Русский музей, СПб, 1904, ч. II, стр. 420) склоняется к тому, что портрет Пушкинского дома есть копия Тропинина с портрета Третьяковской галереи. Такая точка зрения сохранилась и до последнего времени. (См. Русский музей. Худ. отдел. Каталог. Птг., 1917, стр. 26.)

Исследуемый случай удобен в том отношении, что первый прием — художественной истории, к которому прежде всего и обратимся, может быть широко использован.

II

История тропининского портрета Пушкина запутана рядом легенд и рассказов, противоречивых и сбивчивых, в результате чего кажется нельзя восстановить истинную редакцию. Тем не менее установление этой подлинной редакции настолько важно, что мы, несмотря на все кажущиеся трудности, постараемся разобраться во всех вариантах рассказов и попытаемся построить, так сказать, биографию этого художественного произведения.

Портрет Пушкина был написан Тропининым зимою 1826—1827 года по заказу пушкинского приятеля С. А. Соболевского⁸. Можно даже более точно опре-

⁸ Берг со слов Тропинина так передает о возникновении портрета: „Соболевский был недоволен приглаженными и припомаженными портретами Пушкина, какие тогда появились. Ему хотелось сохранить изображение поэта, как он есть, как он бывал чаще, и он просил Тропинина, одного из лучших тогдашних (двадцатых годов этого столетия) портретистов Москвы, если только не Росси, нарисовать ему Пушкина в домашнем халате, растрепанного, с заветным мистическим перстнем на большом пальце одной руки,— перстнем, которому поэт придавал особенное значение. Кажись, дело шло также и об изображении какого-то ногтя на руке Пушкина, особенно отрощенного“. („Русский архив“, 1871 г., стр. 192.)



Эскиз к портрету Пушкина работы Тропинина

Третьяковская галерея

делить время его возникновения и приурочить его к началу 1827 года. До этого Пушкин вряд ли имел время „писаться“⁹. С другой стороны, в марте 1827 года о портрете появилась заметка в „Московском телеграфе“, как о только что законченном¹⁰. Таким образом, время его написания приходится на январь — февраль 1827 года¹¹.

Первым этапом в жизни нового портрета должна была сделаться осенняя академическая выставка, куда, по заявлению Полевого, он намечался¹². Но, минуя последнюю, портрет вступает на романтический путь похождения, и с самого момента окончания портрета начинается разноречивая и сбивчивая его история. Дело в том, что портрет пропал неизвестно куда, и вокруг этой пропажи сплетается легенда, известная в различных вариантах. Наиболее распространенным является следующий, переданный на страницах „Русского архива“ П. В. Бергом со слов самого Тропи-

⁹ Только 8 сентября 1826 г. он приехал в Москву после долгого пребывания в деревне. Столичная жизнь, свобода, новизна и разнообразие впечатлений наполняли жизнь поэта и всецело занимали его; неприятности в связи с нелепым делом о списке элегии Андре Шенье, поездки в Псков и село Михайловское вряд ли оставляли время для художественных сеансов.

¹⁰ „Московский телеграф“, 1827 г. март, № 9, ч. XV, стр. 33.

¹¹ Сеансы происходили на улице Ленивке, в доме купца Зимулина, где жил Тропинин. См. Альманах на 1826 г. для приезжающих в Москву и для самих жителей сей столицы. М., 1825, стр. 73.

¹² „Московский телеграф“, 1827 г., ч. XV.

нина: ¹³ „Когда портрет был окончен, Соболевский странствовал по Европе. Тропинин велел уложить портрет и отправить по адресу к заказчику. Укупоркою занялся один бедный живописец Смирнов, над которым Соболевский позволил себе несколько неосторожно подтрунивать. Из мести или ради других каких причин Смирнов сыграл над Соболевским такую штуку: скопировал портрет довольно недурно и, спрятав оригинал, уложил копию, и она полетела отыскивать хозяина, который, получив портрет, кажется, не вдруг узнал подлог. Верно только то, что эта копия не брошена и очутилась опять в Москве, где впоследствии приобретена за ничтожную цену Н. И. Ш-вым ¹⁴.

А подлинник лежал себе да лежал у Смирнова ¹⁵, подвергаясь разным приключениям во время скитания хозяина по недорогим квартирам“.

Казалось бы, что рассказ лица, хорошо знавшего Соболевского и встречавшегося с Тропининым, лица, которое, видимо, интересовалось историей пушкинского портрета, стоит всего ближе к истине. Но в первой же строке мы наталкиваемся на одно такое крупное несоответствие с действительностью, что

¹³ „Русский архив“, 1871 г., стр. 192.

¹⁴ Лицо, к сожалению нам неизвестное.

¹⁵ Живописца Смирнова мы не знаем. В „Указателе жилищ и зданий в Москве“, составленном В. Соколовым (М., 1826 г., стр. 145), упоминается всего лишь один Иван Смирнов, живописец-ремесленник, проживающий у Сретенских ворот в доме купчихи Ирины Буйволовоы, под № 514.

сразу же теряется доверие ко всему остальному. Берг говорит, что Соболевского ко времени окончания портрета не было в Москве. Как мы знаем, портрет был написан до марта 1827 года, Соболевский же уехал за границу больше чем через год после этого¹⁶.

Несколько иначе выглядит всё это происшествие по рассказу М. П. Погодина¹⁷, приятеля Соболевского, Пушкина и других лиц, им упоминающихся. „С. А. Соболевский, один из самых близких людей к Пушкину,— передает Погодин,— заказал на память его портрет Тропинину в тридцатых годах¹⁸, и написанный портрет долго красовался у него в великолепной, золоченой раме. Выезжая за границу, Соболевский оставил портрет вместе с библиотекой одному общему нашему приятелю, имевшему собственный дом. Этот приятель, оставляя свой дом, передал библиотеку и портрет другому, также общему нашему приятелю. У которого-то из них — первого или второго — крепостной живописец (я помню его звали Александром) выпросил портрет для снятия копии и возвратил не портрет, а копию. Приятелю тому и другому не пришлось взглянуть на возвращенный портрет, и он оставался у них не на глазах. С. А. Со-

¹⁶ Н. М. Языков в ноябре 1828 г. пишет из Дерпта родным: „Здесь проехал в чужеземию некто Соболевский, московский юноша, приятель, обожатель, бирюч и Gastfreund Пушкина.“ (Языковский архив, вып. I. Письма Н. М. Языкова к родным за дерптский период его жизни (1822—1829). СПб, 1913, стр. 374.)

¹⁷ Газета „Русский“, 1868. № 116.

¹⁸ Погодин путает годы написания портрета.

болевский воротился через пять лет из-за границы. Плутня объяснилась вскоре. Копию он бросил“.

Н. Рамазанов, передавая в общих чертах сходно с Погодиным всю историю, раскрывает и имена двух приятелей, которым последовательно была передаваема библиотека Соболевского¹⁹. Первым из них был известный литератор И. В. Киреевский. Сдав свой дом в наймы, вещи Соболевского он передал профессору С. П. Шевыреву²⁰, где библиотека и портрет находились до возвращения Соболевского из-за границы, когда и была обнаружена неподлинность портрета. Относительно списывания портрета Рамазанов дает несколько иное показание, говоря, что списывать портрет какому-то доморощенному живописцу давал сам Соболевский еще до отъезда за границу, даже возможно, что после отъезда Соболевского портрет оставался у копировщика²¹. Не вникая в мелкие детали, следует основной стержень рассказа признать имеющим большую долю вероятия, что найдет свое подтверждение, как мы увидим, ниже.

¹⁹ „Русский вестник“, 1861 г., ноябрь, стр. 72.

²⁰ Так ли это — сказать трудно. Известно, что С. П. Шевырев в начале 1829 г. сам уехал за границу, и в Москву вернулся только в конце сентября 1832 г. (Биографический словарь профессоров и преподавателей Имп. московского университета. М., 1855, т. II, стр. 608 — 610.)

²¹ Имя этого копировщика, по Рамазанову, Сибилев. Ни в указателях того времени, ни в „Московском Некрополе“ такого имени не находим. Как припомним, у Берга в качестве копировщика фигурирует уже упоминавшийся Смирнов.

Две заметки, по этому поводу помещенные Погодиным в своей газете, могут быть оставлены раз навсегда как заведомо ложные. По одной ²², „С. А. Соболевский, отправляясь за границу, просил Пушкина сняться у Тропинина и портрет переслать ему, кажется, в Мадрид. Тропинину страшно не хотелось заниматься отправкой, к счастью зашел к нему один художник (Смирнов или Смирновский?), взглянул на портрет, полюбовался и предложил избавить Тропинина от хлопот, взялся отправить посылку по назначению, что и исполнил. Только отправлен был не оригинал, а копия, которая чуть ли не в Нью-Йорке побывала“. Другое заявление и Погодин называл „совершенно ложным“. „Пушкин,— говорится здесь,— сам заказал портрет Тропинину тайком и поднес его в виде сюрприза с разными фарсами С. А. Соболевскому. Стоил этот портрет 350 рублей. Соболевский же, уезжая за границу в 1828 году, увез с собою уменьшенную копию, сделанную нарочно на сей предмет“ ²³.

Художник П. Соколов, известный своими иллюстрациями к „Евгению Онегину“, „Капитанской дочке“ и др., рассказывает в своих воспоминаниях ²⁴, что весной 1846 года он приобрел в Москве пушкинский портрет, оказавшийся копией с Тропинина. Копия эта была столь замечательна, что Соколов принял ее за подлинник, отправился к Тропинину за разъясне-

²² Газета „Русский“, 1868 г., № 119.

²³ Там же.

²⁴ „Исторический вестник“, 1910, № 9, стр. 792 — 796.

ниями, и последний рассказал ему историю пушкинского портрета. По ней — портрет писался в доме Базилевского на Зубовском бульваре. У Базилевского жил его приятель, начавший с первого сеанса делать копию. Как только Тропинин уходил, он повторял то, что было сделано. Не дожидаясь окончания, Базилевский отправился за границу и уже оттуда потребовал выслать ему портрет. Тропинин отдал его приятелю Базилевского, занимавшемуся копировкой, а тот ради шутки, оставив подлинник, послал копию, предполагая раз'яснить всё впоследствии.

В том же году он умер от холеры, а вещи его, в том числе портрет Пушкина, были распроданы и расхищены.

Всё происшествие выяснилось много позднее уже в Москве, когда в лавке Волкова появился подлинный портрет, который Базилевский и купил после освидетельствования Тропининым. Копия была возвращена и, как полагает Соколов, куплена им.

Кому изменила память, Тропинину или Соколову? Вернее будет предположить, что последнему. Начиная с путанья фамилии Соболевского и кончая мельчайшими деталями, рассказ наполнен ошибками и несоответствиями.

Подводя итог приведенным рассказам, наиболее вероятной приходится признать погодинско-рамазановскую версию, а время исчезновения портрета приурочить к 1828—1833 годам. Следующие за пропажей двадцать лет портрет переживает смутную и не оставившую после себя никаких данных пору. Где он

находился, что с ним было, сказать совершенно невозможно, и вряд ли удастся когда-нибудь заполнить это пустое место. Поговорив о его исчезновении и отчаявшись в отыскании, стали постепенно забывать о нем.

В 1837 году, по смерти Пушкина, был издан ряд его портретов, среди которых были представляющие вариант с Тропинина²⁵. В пятидесятых годах снова заговорили о портрете, который неожиданно появился на свет после смерти какого-то бедняка-живописца и очутился в лавке известного московского менялы Гаврилы Григорьевича Волкова²⁶ на улице Волхонке²⁷. Кн. М. А. Оболенский, директор архива Министерства иностранных дел и известный в то время собиратель, купил портрет у Волкова за сто с чем-то рублей²⁸. Тропинин, живший почти рядом с лавкой Волкова, приходил смотреть портрет и засвидетельствовал его подлинность²⁹.

²⁵ См. воспроизведение в альбоме Пушкинской выставки, устроенной Обществом любителей русской словесности в залах Исторического музея в Москве. Изд. К. А. Фишер. М., 1899. Табл. 8.

²⁶ По Бергу — того же Смирнова.

²⁷ „Русский архив“, 1871 г., № 2, стр. 192—193.

²⁸ По сообщению Погодина, кн. Оболенский купил портрет у другого торговца — И. Бардина за 150 р. („Русский“, 1868).

²⁹ Приводим слова самого Тропинина, переданные Рамазановым: „И тут-то я в первый раз увидел собственной моей кисти портрет Пушкина после пропажи и увидел его не без сильного волнения в разных отношениях: он напомнил мне часы, которые я провел глаз на глаз с великим

С этого времени история портрета проходит перед нашими глазами, и мы имеем возможность наметить важнейшие вехи дальнейшей его жизни. В 1860 году М. А. Оболенский издает фотографию с портрета, прилагая к ней одну страничку текста³⁰. От Обо-

нашим портретом, напомнил мне мое молодое время, а между тем я чуть не плакал, видя как портрет испорчен, как он растрескался и как пострадал, вероятно, валяясь где-нибудь в сыром чулане или сарае. Князь Оболенский просил меня подновить его, но я не согласился на это, говоря, что не смею трогать черты, наложенные с природы и притом молодую рукою, а если де вам угодно я его вычищу и вычистил“. („Русский вестник“, 1861 г., ноябрь, стр. 73.) Соболевский был обижен тем, что портрет не вернули ему. „Как-то при мне заговорили обо всей этой истории у Соболевского,— рассказывает Берг,— он сказал: „Деликатность требовала доставить этот портрет ко мне. Так бы и поступил князь О.; но он сердит на меня за то, что я не дал ему одного восточного бубна“. („Русский архив“, 1871 г., стр. 193—194.)

³⁰ В литературе есть указание на то, что кн. Оболенский издал специальную брошюру о портрете. (См. напр., Либрович. Пушкин в портретах. СПб, 1890, стр. 24 и др.). Названия и года выхода брошюры никто не указывает. Видимо, авторы, упоминавшие о ней, ее не видели. Брошюра эта, действительно, чрезвычайно редка. Ее не имеют ни Румяновский, ни Исторический музей. Нам пришлось видеть всего два экземпляра этого издания: один в библиотеке Главного архива Министерства иностранных дел, которого Оболенский был директором, другую — в бывшем собрании П. И. Щукина. Это, собственно, маленькая заметка к фотографии портрета, изданной М. А. Оболенским. Полное заглавие ее следующее: „Портрет Александра Сергеевича Пушкина, снятый посредством фотографии с картины, пи-



Портрет Пушкина работы Тропинина

Третьяковская галерея



Копия с портрета Пушкина работы Тропинина

Пушкинский дом

лежского, умершего в 1873 году, портрет перешел к его дочери А. М. Хилковой и находился в ее доме на Старой Конюшенной. В 1880 году портрет был на Пушкинской выставке в Москве и воспроизведен в ее альбоме³¹. Затем он демонстрировался на выставке 1899 года³², а также и на Таврической³³. По смерти Хилковой портрет Пушкина, как и всё собрание М. А. Оболенского, перешел к его племяннику Н. Н. Оболенскому, который распродал по частям художественные и исторические ценности, доставшиеся ему. Общую участь разделил и тропининский портрет, приобретенный в 1909 году Третьяковской галлереей через антиквара Н. С. Какурина за 6 000 рублей³⁴. На этом долговременные странствования портрета заканчиваются.

Казалось бы, что все дальнейшие попытки распутать некоторые невыясненные подробности в связи

санной в 1827 году Академиком Василием Андреевичем Тропининым". М., 1860 (цензурное разрешение 24 февраля 1860 г.).

³¹ См. Альбом Московской Пушкинской выставки 1880 г., 2-е изд. под ред. Л. Поливанова. М., 1887. Табл. при стр. 98. Около того же времени портрет воспроизведен в полуглаже Рыжовым, по рисунку Белянкина в крестном календаре 1881 г.

³² См. Альбом Пушкинской выставки. М., 1899. Табл. 2.

³³ Каталог историко-художественной выставки русских портретов, устраиваемой в Таврическом дворце. СПб, 1905, V, стр. 18, № 1209.

³⁴ См. каталожную карточку в Третьяковской галлерее. По словам Н. С. Какурина, сам кн. Оболенский получил всего 5 000 руб.

с похождениями портрета становятся излишними, так как самый портрет обнаружился. Но дело неожиданно осложнилось еще больше, чем можно было ожидать. На петербургской Пушкинской выставке 1899 года появился второй „подлинный“ портрет Пушкина, доставленный сюда Марией Васильевной Беэр, которая передала следующий рассказ:

„В 1836 году к бабушке моей Авдотье Петровне Елагиной, жившей в Москве у Красных ворот в собственном доме, приехал друг Пушкина Сергей Александрович Соболевский и просил бабушку во время его путешествия за границу взять к себе на сохранение портрет Пушкина кисти Тропицина. Соболевский очень дорожил этим портретом и думал, что у Авдотьи Петровны в ее каменном доме портрет будет сохраннее, чем на холостой и пустой квартире Соболевского. Бабушка согласилась, и во время отсутствия Соболевского (продолжавшегося более года) семейство Елагиных оставалось в Москве, за исключением нескольких недель, проведенных на даче и у Сергия преподобного — в Троицкой лавре. Когда Соболевский возвратился и приехал за портретом, то к ужасу и огорчению Авдотьи Петровны объявил, что портрет подменен, что это — плохая его копия, которую он взять не хочет. Никто из Елагиных не заметил разницы, и Авдотья Петровна очень рассердилась на Соболевского, считая это одной из его причуд. С этой уверенностью и жила бабушка почти 40 лет, когда совершенно неожиданно и таинственно всплыло наружу, что Соболевский был прав, и что портрет.

действительно, был украден и подменен. В 1873 году старушка Авдотья Петровна жила в своем имении Уткине, Тульской губернии, Белевского уезда, вместе с сыном Николаем Алексеевичем Елагиным, бывшим в то время уездным предводителем дворянства. Вдруг получает Николай Алексеевич письмо от совершенно незнакомого ему помещика (если не ошибаюсь, Тамбовской губернии), в котором тот спрашивает его, не может ли Николай Алексеевич указать ему, как найти тех Елагиных, которые в 1836 году жили в своем доме у Красных ворот, что его только что скончавшийся брат завещал на смертном одре отыскать этих Елагиных и передать им портрет Пушкина. Фамилия помещика была и Авдотье Петровне совершенно незнакома. Получив от Николая Алексеевича ответ, что Елагины — те самые, о которых он спрашивает, помещик прислал портрет в имение Уткино. Соболевского давно уже на свете не было, и наследников у него не осталось ни души: таким образом, портрет остался у Елагиных и вместе с Уткиным перешел по наследству ко мне, последней и единственной Елагиной. Каким же образом он был украден — никто из Елагиных не знал. Одно лишь известно, именно, что один из слуг Авдотьи Петровны — буфетчик Михайло — был агентом тайной полиции, в чем он сам потом сознался³⁵.

³⁵ Альбом Пушкинской юбилейной выставки в Имп. Академии Наук в СПб, май 1899. М., 1899, стр. 7—8. Там же воспроизведение. Табл. 5.

Эта версия уничтожает собою все предыдущие, причем главнейшее обстоятельство — пропажа — рисуется совершенно иначе. Согласно новому рассказу, портрет почти десять лет находился у Соболевского, а не пропал во время первой его поездки за границу; пропажа произошла уже в 1836 году и была обнаружена только в 1837 году. Но насколько внушает доверие этот новый рассказ? Сомнительных мест в нем много. Слишком романтично выглядит возвращение портрета Елагиным. Странно также, что до 1899 года, т. е. почти 30 лет, никто не знал об этом происшествии, тогда как у Елагиных было много знакомых, которых могла интересовать судьба пушкинского портрета. Наконец, совершенно неясной остается судьба копии, по словам рассказа, оставленной Соболевским у Елагиных. Именно этот момент, как нам кажется, выясняет всю историю. П. И. Бартенев, издавши заметку Н. В. Берга в „Русском архиве“, делает следующее примечание: ³⁶ „Копия с тропининского портрета Пушкина,— пишет он,— была подарена Соболевскому Елагиным, и мы пользуемся здесь случаем заявить, что многократно в нашем присутствии покойный Соболевский выражал желание, чтобы по смерти его этот портрет был возвращен в дружеский ему дом Елагиных“. Это замечание, опровергающее одну частность рассказа, казалось бы, принимает его в целом, вводя сюда как действующих лиц Елагиных. Но здесь-то и следует припомнить одно

³⁶ „Русский архив“, 1871 г., стр. 193.

обстоятельство в связи с предыдущими версиями. Мы признали наиболее вероятным то, что библиотека и портрет при отъезде Соболевского в 1828 году были переданы И. В. Киреевскому. А. П. Елагина же была матерью Киреевского и вышла замуж за Елагина в 1817 году. Жили они, очевидно, вместе. Соболевский был хорошо знаком с А. П., бывая постоянно в ее известном литературном салоне, поэтому легко могла произойти эта путаница имен, которая лишь подтверждает первую версию.

Таким образом, нам кажется, раскрывается первая часть рассказа, вторая же основана на каком-то недоразумении. Что же касается портрета Беэр, то он, как логически устанавливается, повидимому, и является той копией, которая, согласно желанию С. А. Соболевского, после его смерти была передана Елагиным.

III

Итак, рассмотрение художественно-исторического материала привело нас к интересным выводам, которые уже в значительной мере проливают свет на нашу проблему. Теперь подойдем к ней с других точек зрения, о которых говорилось выше.

Но прежде обратимся к московскому портрету, находящемуся в Третьяковской галерее.

Этот портрет среднего размера (68,2×55,8 см), писанный на холсте, сохранился довольно хорошо. Имеются обычные мелкие дефекты и сеть разрывов краски, особенно заметных с левой стороны и в нижнем правом углу. Сверху и с боков живопись загну-

та на подрамник³⁷. Слева подпись: „В. Тропинин 1827“. Темный колорит немного однообразен. Фон, одежда поэта, волосы — всё это объединено общим тоном, на котором особенно выделяется лицо, оттененное белизной отворота рубашки — самым интенсивным красочным пятном в картине. Пушкин изображен по пояс, с головой повернутой *trois quatre* вправо от зрителя. Правая рука, с бросающимися в глаза перстнями и длинным ногтем на большом пальце, положена на столик с раскрытой книгой³⁸. Пушкин облечен в просторный домашний халат с синими отворотами, спадающий широкими складками, из-под которого видна белая рубашка с широким открытым

³⁷ С задней стороны химическим карандашом новая надпись. „Александр Сергеевич Пушкин, писан в 1827 г. академиком Василием Андреевичем Тропининым“, ниже: „Князя Николая Николаевича Оболенского 9 декабря 1898 г.“. На обороте верхнего бруска подрамника карандашная надпись „княгиня Хилкова“ и ярлык Таврической выставки. На всех сторонах подрамника красные сургучные печати с княжеским гербом Оболенских. В последнем каталоге Третьяковской галереи (1917) портрет находится под № 132.

³⁸ Перстень на большом пальце имел особенное значение талисмана (о нем см. статью Гаевского, „Вестник Европы“, 1888, II). Он, так же как и ноготь на том же пальце, был тщательно выписан, вероятно, по желанию самого Пушкина. Выставленные длинные ногти мы видим почти на всех портретах. „Он в особенности отличался большими своими бакенбардами, — вспоминает Пушкина Д. Н. Бантыш-Каменский, — и длинными ногтями, которыми щеголял“. (Д. Бантыш-Каменский. Словарь достопамятных людей земли русской.)

воротом. Вокруг шеи повязан длинный голубой шарф. Смуглое лицо обрамлено темнокаштановыми волосами, завивающимися красивыми кольцами, и пышными баками. Усы и подбородок тщательно выбриты. Большие голубые глаза, с длинными ресницами и мало заметными бровями, устремлены куда-то вперед, минуя зрителя. Нос широкий, с раздутыми ноздрями и изгибом посередине. Толстые и выдвинутые вперед губы, взятые вместе с нижней частью носа, и создают тот „арапский“ отпечаток, который присущ тропининскому портрету. Лицо умело моделировано и вылеплено из тончайших световых кусков. Тени ложатся очень мягко, и свет разлит равномерно.

Как возник портрет и как постепенно выкристаллизовывалась композиция, нам показывают сохранившиеся предварительные работы к нему. Незданный и вряд ли кому известный набросок, находившийся в Цветковской галерее и сделанный на обороте рисунка, о котором речь будет впереди, дает часть композиционного очерка, положенного в основу портрета. Лицо намечено здесь лишь овалом и совершенно не разработано. Более ясно намечена драпировка с правой стороны. Рисунок ³⁹, последовавший, очевид-

³⁹ См. перечень художественных произведений Цветковской галереи. Изд. П. М., 1915 г. стр. 8. Этот рисунок приобретен И. Е. Цветковым от Н. И. Павлова около 1894 г. за 100 р. (записная книжка Цветкова). Он на зеленоватой бумаге средней толщины с поперечными и продольными полосками, неясными водяными знаками и датой 18... На обратной стороне — первоначальный набросок, о котором

но, непосредственно за этим первоначальным наброском и находящийся с другой стороны того же листа, исполнен итальянским карандашом с растушевкой и соусом; он дает уже почти сложившуюся композицию; здесь даже дано направление важнейших складок костюма именно в том порядке, в каком они находятся на большом портрете. Лицо намечено широкими мазками и рефлексамии, но вполне закончено. Оно несколько отличается от редакции самого портрета, но всё характерное, вплоть до распределения света в нем, уже установилось.

Очевидно, после рисунка был сделан тот масляный эскиз, который находится с давнего времени в Третьяковской галлерее⁴⁰. Хотя здесь некоторые

упомянуто было выше. Пушкин изображен здесь по грудь, так, что рук не видно. Воспроизведен в Альбоме Пушкинской выставки, М., 1899, табл. 6 и в журнале „Искусство и художественная промышленность“, 1899, № 8. Рисунок ныне находится в Третьяковской галлерее.

⁴⁰ Этот портрет размером 18,9×15,8 см писан на дереве. По краям дощечки, особенно внизу — незначительные дефекты. Вверху на обороте надпись чернилами: „Première ébauche du portrait qui m'a été volé. Acheté par Smirnof au décès du Alexeef Sobolewsky“. Под этой надписью во всю ширину дощечки наклеена бумага с другой чернильной надписью: „Пушкин заказал Тропинину свой портрет, который и подарил Соболевскому. Этот портрет украли. Он теперь у кн. Мих. Андр. Оболенского. Для себя Тропинин сделал настоящий эскиз, который после него достался Алексееву, после Алексеева был куплен Н. М. Смирновым, а после Смирнова (ок. 3 марта 1870 г.) подарили его Соболевскому“ Сбоку вдоль этого текста: „Апреля 1870 Соболев-



Этюд маслом к портрету Пушкина работы Тропинина

Третьяковская галерея

места (напр., ворот рубашки, отсутствие завитка на лбу) и дальше от портрета, чем в рисунке, зато в чертах лица сделан еще шаг по пути к портрету: так, напр., лоб, ослабленные брови, изгиб носа, про-долженность бак под подбородком — всё это на „третьяковском“ эскизе ближе к портрету, нежели на „цветковском“ рисунке.

В этих набросках и в эскизе перед нами история сложения тропининского портрета, и приведенным материалом, видимо, исчерпывалась вся подготовительная работа художника.

Теперь перейдем к портрету, который после Пушкинской выставки был принесен М. В. Беэр в дар Русскому музею, а в недавнее время перешел в Пушкинский дом при Академии Наук. На оборотной стороне рамы этого портрета имеется бумажная наклейка со следующей надписью: „Портрет Пушкина 1828 раб. худ. Тропинина; снят им с портрета Пушкина его же работы по просьбе Соболевского. Последний уплатил Тропинину за это 500 руб.“ Кому принадлежит эта надпись неизвестно; по почерку ее следует отнести к позднему времени. Указание, здесь находящееся, вряд ли имеет за собой какое-либо основание. Прежде всего при обилии литературных показаний странно полное отсутствие сведений о повторении Тропининым пушкинского портрета.

ский“. Впервые он был воспроизведен в 1914 г. в журнале „София“ № 3, стр. 70. Затем в Третьяковской галерее Ю. и З. Шамуриных. Изд. „Образование“. М., 1914 Табл. при стр. 15.

Затем просмотрим, чем отличается портрет Пушкинского дома от московского. Голова в пространственном отношении на этом портрете построена иначе, чем на московском. Пропорции в нем получили некоторую вытянутость, что особенно обуславливается шевелюрой, которая здесь гораздо беднее и более плоска, чем на московском; она совершенно другого рисунка; более прилегающая справа и закругленная слева, где уничтожен пышный кусок. Волосы около ушей теснее соприкасаются с баками. Внутренний рисунок волос также беднее, менее разработан локо́н с левой стороны. Брови гуще и более подчеркнуты. Нос правильнее, без изгиба, с менее расширенными ноздрями, почти не загнутый концом над верхней губой, которая длиннее и не так выступает вперед. Нос уже, губы тоньше, подбородок шире, глаза менее выразительны. Контур левого плеча на портрете Пушкинского дома угловатее. В одежде также много мелких отличий. Складки, повторяя то же самое расположение, не всегда одинаково освещены и не везде достаточно тонки. Московский портрет живописнее и глубже; пространственное построение в нем удачнее⁴¹. Одно обстоятельство — совпадение расположения складок лишний раз говорит о том, что портрет Пушкинского дома не может быть

⁴¹ На значительное иконографическое различие портретов обращал внимание еще Д. Н. Анучин (А. С. Пушкин — Антропологический эскиз из №№ 99, 106, 114, 120, 127, 134, 143, 163, 172, 180, 193, 269 „Русских ведомостей“. М., 1899, стр. 36).

повторением. Вряд ли художник мог обладать такой исключительной памятью, чтобы повторить почти без изменения незначительные аксессуары, что как раз характерно для копииста.

Доказательством тому, что копия сделана не Тропининым, помимо всего вышесказанного, может служить и иконографический анализ при сопоставлении всех работ⁴², где за исключением портрета Пушкинского дома упорно проводятся одни и те же стремления. Возьмем волосы. Начиная с „двухцветкового“ рисунка, обозначен пышный клок за ухом, который последовательно развивается, а в портрете Пушкинского дома отсутствует. Ухо на всех трех московских изображениях открыто; губы и нижняя часть носа везде совпадают. В ленинградском же портрете этот кусок изменен. Овал лица на московских изогнут у подбородка, тогда как в ленинградском подбородок плоский. Вряд ли Тропинин, систематически повторяя некоторые черты лица, при копировке законченной редакции отбросил бы их. Таким образом, принимая во внимание всё сказанное, приходится уже с уверенностью установить, что портрет Пушкина, принадлежащий ныне Пушкинскому дому, является копией, списанной неизвестным нам художником с портрета Тропинина, находящегося в Третьяковской галерее.

⁴² Как будто противоречием для копииста является опущение куска павелюры с левой стороны. На самом деле при несколько небрежной копировке это легко могло произойти, подобно прочим изменениям.

Таковы данные стилистического и формального анализа, убеждающие нас в правильности исторического вывода.

Казалось бы, что еще один момент, который может дать ценные результаты — краски — остается не обследованным. К сожалению, он не дает каких-либо важных указаний для решения нашего вопроса. У Тропинина можно установить три живописных манеры, служащие указующим обстоятельством при датировках. Первая — самая ранняя — роднит его с французскими живописцами второй половины XVIII века и даже с некоторыми более старыми мастерами. Гамма красок светло-охристая, теплая; мазок широк и размашист; часты красочные сгустки в наиболее интенсивных местах. Вообще, поверхность довольно неровна. Примерами этой группы могут служить портреты сына, автопортрет в Историческом музее и др. Манера последних лет является прямой противоположностью первой. Краски становятся холодными и блекнут; общий тон делается гораздо темнее, поверхность приобретает абсолютную гладкость. Прекрасным примером ее может служить портрет Яковлева в Русском музее. Наконец, промежуточная между двумя отмеченными выше выходит деликом из первой, только необузданность некоторых приемов подчинилась тут некоторой сдержанности. Большинство тропининских портретов может быть отнесено к этой манере, к ней относятся и пушкинские портреты. В них можно найти красочные различия частей и некоторые отличия в направлении мазков, но как

общий характер колорита, так и способы наложения краски абсолютно сходствуют в той и другой редакции и исключают возможность судить на основании этих признаков о подлинности той или иной вещи.

Думается, что приведенных соображений достаточно, чтобы считать вопрос с пушкинским портретом разрешенным и портрет Пушкинского дома навсегда вычеркнуть из живописного наследия Тропинина.

В. Згура

Москва, февраль 1921 г.

К ПРОБЛЕМЕ ЗВУКООБРАЗА У ПУШКИНА

Памяти М. О. Гершензона

I

Если новейшее исследование видит общую норму и другой, кроме ритма, организационный принцип стиха во внутренней спайке его состава при посредстве звуковых соответствий и поворотов¹, то в стихе Пушкина наблюдение обнаруживает высокую степень такой организованности, вместе с чисто классическим стремлением не делать нарочито приметным просвечивающий, но как бы внутрь обращенный узор звуковой ткани.

Это, общее явление, которое прежде всего имеют в виду, когда говорят о так называемой „инструментовке стиха“, уместно рассматривать как „прием“ лишь поскольку речь идет о сознательном применении технических средств художественной выразительности. Но корни его лежат глубже, в первоначальном импульсе к созданию неизменной и магически-действенной, не благозвучием (в нашем смысле), а нерасторжимым созвучием связанной и связующей волю богов и людей словесной формулы, какою в

¹ Термин О. Брика.

эпоху, еще чуждую художества, является стих в его исконной цели и древнейшем виде заклинания и зарока.

Укорененное в первобытных глубинах исторической жизни слова это явление оказывается и психологически первичным в нормальном процессе поэтического творчества, на что имеем указание в подлинных словах Пушкина.

Музыкально-ритмическое волнение, наглядно выраженное в гетевской характеристике поэта, как существа, у которого „вечные мелодии движутся в членах“ („dem die ewigen Melodien durch Glieder sich bewegen“); звуковое пленение и содержание (в миг „пробуждения поэзии“, по Пушкину, „душа стесняется лирическим волнением, трепещет и звучит“), влекущее звукослогателя к темной глоссолалии („бежит он, дикий и суровый, и звуков и смятенья полн“), пока поэт „ищущий, как во сне, свободного (а не плененного темною стихией) проявления своей переполненной звуками души“, не преодолел музыкального „смятения“; наконец как бы сновидческое переживание динамического ритмообраза и более устойчивого звукообраза, тяготеющее к устройению и осмыслению созерцаемого („незримый рой гостей“ в поэтическом протоколе Пушкина, „плоды мечты“, „отвага мыслей“, „куда ж нам плыть?“), — вот легко различимые и равно могущественные элементы того живого единства последовательно пробуждающихся и согласно действующих сил, которое типически предлежит нам в акте поэтического творчества.

Закрепление начальной стадии этого акта дало бы мгновенные снимки чистой глоссолалии, или подлинной (а не искусственно построенной и, следовательно, мнимой, как у футуристов соответствующего толка) „заумной речи“, редкие примеры которой мы имеем в записях экстатического обрядового гимно творчества. Связанная с определенным языком общностью фонетического строя, эта членораздельная, но бессловесная звукоречь являет собою потуги родить в сфере языка слово, как символ „заумного“ образа — первого, вполне смутного представления, ищущего выкристаллизоваться из эмоциональной стихии. Тот факт, что поэтическое творчество начинается с образования этих туманных пятен, свидетельствует, что поэзия — поистине „функция языка“ и явление его органической жизни, а не механическая по отношению к нему деятельность, состоящая в новых сочетаниях готового словесного материала: поэт всякий раз филогенетически повторяет процесс слово-рождения, и прав Шопенгауэр, утверждая, что истинный стих изначально заложен в самой стихии языка.

Если поэт не достигает или намеренно избегает полной завершенности творческого акта, его произведение сохраняет отпечаток одного из тех этапов пути, где элементы первичного звукосложения не до конца просвечены образом и смыслом, где непосредственное взаимопритяжение омонимов¹ оказывается

¹ На подбор омонимов удачно указал В. Шкловский, как на прием „выражения внутренней звукоречи“. Рифма — частный случай омонима.

сильнее организующей деятельности художественного воображения и соображения. Романтики и ранние символисты любили эту стадию текучих и зыблемых образов, неопределенно мерцающих в прибое звуков, потому что она удерживала нечто от первоначального безотчетного порыва, в котором они видели признак истинного „вдохновения“¹.

Искусство завершенного творческого акта — искусство классическое, — ища всё подсознательное одолеть и оправдать сознанием, разрешает задачу труднейшую: найти точку равновесия между бесформенною расплавленностью стремящейся к своему предельному выражению жизни и бездушною застылостью омертвелой формы. Но греческие бронзы — spirantia aera, как говорит Virgilius, — „дышат“; и истинно классическая поэзия Пушкина вся насквозь одушевлена глубинною жизнью изначального лирического волнения. Ее постижение поэтому неполно, если в самодовлеющем совершенстве ее чекана оно различает лишь победоносный отпечаток художнической сознательности: глубже и конкретнее становится истолкование в той мере, в какой ему удастся вскрыть генетически-первичный слой поэтического создания, обнаружить интуитивно-целостный звукообраз.

¹ Для Пушкина, классика, это — „восторг“. „Вдохновение“ относит он к последней, наиболее сознательной, художественно организующей деятельности творческого акта. „Восторг, — пишет он в 1824 г., давая сравнительное определение обоих понятий, — не предполагает силы ума, распределяющего частями в отношении к делу“.

Ряд отдельных стихотворений и формально замкнутых мелических эпизодов, составляющих части более обширных композиций, сводятся у Пушкина к некоему единству господствующего звуко сочетания, явно имеющего для поэта, в пределах данного мелоса, символическую значимость. Их расцвет в слове есть раскрытие в процессе творчества единого звукового ядра, подобно сгустку языковой материи в туманности, долженствующей преобразоваться в многочастное и одаренное самобытную жизнью тело. О символической природе звукового ядра можно говорить потому, что оно уже включает в себе и коренной звукообраз, как морфологический принцип целостного творения, поскольку последнее представляет собою органическое единство мелоса, мифа и логоса. По отношению к целой поэме пытался я доказать это положение в своем анализе „Цыган“¹.

Какова же, однако, та связь, при помощи коей звуковое ядро сочетается с первым смутным представлением, срастаясь с ним в символический звукообраз? Здесь приходится различать три случая.

1. Во-первых, сочетание может возникать по принципу исконной в языке ономотопеи: это случай простого звукоподражания. Из многих примеров, могу-

¹ Введение к поэме „Цыганы“ во II томе венгеровского издания сочинений Пушкина. Перепечатано в моем сборнике статей „По звездам“.

щих быть приведенными¹. выбираю менее, быть может, прозрачный по относительной сложности и тонкости психической переработки внешних слуховых раздражений, но любопытный именно по энергии претворения в душевное чувственных впечатлений слуха. „Стихи, сочиненные ночью во время бессонницы“ („Мне не спится, нет огня...“). как бы предназначены самим шорохом для произнесения шопотом: из шопота и чуткого прислушиванья к ходу часов и стуку сердца, к неуловимым ночным шорохам и шелестам возникли они и при посредстве как ритмического приема (пэонических замираний трохаической диподии), так и фонетической окраски (шипящих, шопотливых согласных в сочетаниях *уч. ч. шь. чу*, прерываемых то трепетным, тревожным *тр*, то тающим *нь*, то роковыми, грозящими *ра, ар, ро, ор*) — изображают самыми звуками и „спящей ночи трепетанье“ и перебои сердца, угнетаемого жутью непроницаемой, но таинственно оживленной тьмы. и усилия одиночаствующего сознания отстоять в этой борьбе между я и не-я себя и свой человеческий смысл перед безликим разоблачением сбросившего маску явлений темного мирового хаоса, несоизмеримого с личным сознанием.

2. В иных случаях сочетание звука и образа обусловлено или идиосинкразиями поэтической апперцепции (вспомним любовь Лермонтова к „влажному“ ю

¹ Напомним исследованные Андреем Белым строки: „Шипенье пенистых бокалов и пуша пламень голубой“.

и эротическую эмблематику этого звука в „Песне Рыбки“: „О, милый мой, не утаю, что я тебя люблю,— люблю как вольную струю, люблю как жизнь мою...“), или общими многими сенситивными ассоциациями, вопрос о существовании и происхождении коих, тесно связанный с проблемой глоссодалии, не может занимать нас в пределах настоящего рассуждения. Примером из Пушкина пусть послужит, мастерски истолкованный Андреем Белым¹, рядный — благодаря своим трем *p* — стих: „Роняет лес багряный свой убор“. Но у Пушкина, словесника по преимуществу, ставящего себе главной задачей выявить всю, звуковую и смысловую заразу, ценность слова самого по себе, эта звукопись обертонов речевой ткани, в отличие от манеры романтиков и символистов, имеет обычно лишь подсобное, вспомогательное назначение, как и в выше рассмотренных „Стихах, сочиненных ночью во время бессоницы“, только служебную роль играют согласные звуки, дополнительные к шипящим шопота. Наиболее ярко поэтому представлен у Пушкина третий случай исследуемого сочетания.

3. Основной звукообраз может быть, наконец, почерпнут из словесного богатства живой речи, подсказан корневым составом языка, как и собственными именами, им усыновленными. Едва ли не женское имя „Мариула“ (с его рифмами-эхо: „гула“, „Кагула“...) было первым звуковым стимулом к созданию

¹ „Жезл Ааронов: о слове в поэзии“, статья в I сборнике „Скифы“.

поэмы „Цыганы“. Стихотворение „Буря“, с его красочными *бу, бр, бл* („на скале в одежде белой“, „бушуя в бурной мгле играло море с берегами“, „ветер бился“, „небо в блесках без лазури“), кажется раскрытием звукообраза: буря — белое — блеск. белое в буре. Настойчивая рифма, замыкающая вызывательным „сюда“ каждую строфу „Заклинания“, будучи поддержана и внутри строк соответствующими ей звуковыми элементами („правда, что тогда“, „дальняя звезда“, „бледна, хладна“, „дуновенье“, „изведать“), будит отзвуком в памяти упорствующее беззаветное „Да!“ верной любви,— той, что сильнее смерти, как если бы мы слышали „да, всё люблю я! да, всё я твой! — сюда, сюда!“

Еще пример самоцветного, самозвучного слова, подобранного поэтом в россыпях языка: звукообраз „обвала“ есть самое слово „обвал“ с его музыкой тяжкого падения и глухого раската. Эта тема варьируется и как бы меняет тональности: ударное *а* (*вал*) готовится вначале суровым *лы* (*валы*) и разрешается в конце, перейдя через *вод* (*свод*), *вол, вол* (*шел*), с рецидивом „сказал“, „влекся вол“, „верблюда вел“, наконец — „Эол“, с обертоном „орел“, откликающимся на „орлы“ первой строфы. И только новые, чуждые и спокойные звуки „купец“, „жилец“, заканчивающие описание, дают впервые как бы просвет и освобождение от ужаса гулких теснин. Звукосложение этого сотканного из горных эхо стихотворения с особою наглядностью показывает, что самое звукоподражание у Пушкина (как

и у древнего Вергилия) ищет опереться на уже существующую в составе языка — в форме ли ономастопеи, или псевдоономастопеи — естественную звукопись слова. Так, живописуя „Аквилон“, поэт исходит из музыкально-выразительных звуков этого собственного имени („болотный долу клонишь“, „облако гонишь“, во втором, производном ряду: „грозный“ и „тростник“, „дальний“, „столь гневно“); любопытно, что первоначально найденные „чуждый“ и „так бурно“ (вместо „дальний“ и „столь гневно“) устранены для сосредоточения мрачного у во второй строфе („гуч“, „глухо“, „дуб“), где пейзаж грозно темнеет, и отчасти в третьей, где он еще борется со светлым а, безраздельно торжествующим в успокоенной четвертой.

III

Показательным примером дифференциации первоначального звукообраза может служить стихотворение „Когда для смертного умолкнет шумный день“, заглавие которого — „Воспоминание“ — уже содержит в зерне всё его музыкально-психологическое развитие¹. Основной и повсюду разлитой звуковой колорит его создают носовые *м* и *н*², то отдельно звучащие, то

¹ Недавно проф. Щерба сделал это стихотворение предметом обширного и обстоятельного, но не во всех своих положениях для нас убедительного исследования. Настоящее рассуждение не имеет точек прикосновения с указанною работой.

² Если мы не обочились, — впрочем незначительно, — *м* в 32 строках стихотворения звучит 36 раз, *н* — 30, *ни* — 6, *нь* — 24 раза.

характерно соединяющиеся в группу *ин*¹, символ немой, в молчании ночи говорящей с душою памяти,— припоминания, вспоминания (ср. греческое. того же корня ΜΝἘΜἘ — память). Сочетание звука и образа найдено в самом языке и представляет собою, следовательно, случай третьего из вышеописанных типов.

Другой звук, настойчиво возникающий одновременно в сознании поэта,— свистящий и в контексте данного творения „звительный“ „неотразимый“ *з*, *с*. Можно думать, что он внушен тем же словом „вспоминание“, все элементы которого пригодились художнику как вспомогательные средства для достижения его сложной цели,— например, звук *и*, бледным светом озаряющий печальные образы памяти, роковые письма ее из темноты желтеющего свитка („полупрозрачная“, „мечты кипят“; „в уме подавленном тоской“; „трепещу и проклинаю“; „печальные строки“, „праздность“, „пиры“, „предательский привет“, „Киприда“, „призраки“, „пламенный меч“) — и близкий к *б*, *бд* „томительного бдения“ („в бездействии ночном“, „тяжких дум избыток“ — с обертонном „пытот“; „в безумстве гибельной свободы“, „бедность“, „обиды“). Но возвратимся к основному *з*, *с*.

В соединении с *н* он дает побочные образы: „сон“, „стогна“, „сердечный“, „теснится“; в сочетании с *м* при побочном „безмолвно“ — три производных из „вспоминания“ звукообраза, определяющие всё раз-

¹ Сплошная группа *ин* (как в „шумный“) встречается 8 раз, разделенная другими звуками (как в „немая“ или „жизнь мою“) — не менее 16 раз.

витие элегии. Это прежде всего звукообраз „с м е р т и“ и „з м е и“. Первый из них возведен уже в начальных словах: „когда для смертного...“ и грандиозно развит в заключительном трагическом видении „говорящих мертвым языком“ загробных теней. Второй — образ змеи — связывается у Пушкина устойчивой ассоциацией с „воспоминанием“. Еще в первой главе „Евгения Онегина“ он писал:

Того змея воспоминаний,
Того раскаянье грызет

Выразительны во второй из этих двух строк *грз*, *крс*. Параллельные места в изучаемой элегии: „живей горят во мне змеи сердечной угрызенья“, „и горько жалуясь, и горько слезы лью“.

Третий из сочетания змеино-го и смертоносного с темным *м* памяти возникающий производный звукообраз есть м е с т ь: „и стерегут и мстят мне оба“. Мысль о мести замыкает цепь: воспоминание — змея — смерть. Это — решающий момент изображенной поэтом душевной драмы.

Но анализ наш не исчерпывает всех изобразительных средств художника: указанных было бы всё же недостаточно для создания столь огромной картины, и на звуковой палитре его есть еще и другие краски. Особливо надлежит отметить зубные звуки и именно *л*, присутствующий на именах „смерти“ и „мести“. Возникает он, повидимому, из „тень“, „тишина“ и придает своим частым повторением делу мучительный оттенок тяжкой тесноты, трудного томления,

тоски безотчетной, темного трепета перед тайнами гроба: „в уме, подавленном тоской, теснится тяжких дум избыток...“

Подведем итог нашим наблюдениям. Символы „змея“, „смерти“, „мести“ проходят перед нами как разные лики единой сущности — „воспоминания“, и утверждение их существенного единства, их внутреннего тождества раскрывается как глубочайший смысл. коренная „идея“ потрясающей исповеди: воспоминание — смертельно язвящая змея, больная совесть — жертва загробной мести. Звуковое развитие, изображая последовательность душевных состояний, оказывается в то же время и развитием понятий. Самое внутреннее и духовное в сердечном опыте, породившем поэтическое творение, отпечатлелось на самом внешнем и чувственном в составе этого творения, на его звучащей плоти. Форма стала содержанием, содержание формой: такова полнота художественного „воплощения“. „Образами мыслит поэт“, — говорили нам; прежде всего он мыслит — звуками.

Вячеслав Иванов

Р и м,

март — апрель 1925 г.

ИЗ ГОНЧАРОВСКОГО АРХИВА

В архиве „Полотняного Завода“ Гончаровых¹ среди деловых бумаг по имениям и наследству, расчетов с кредиторами и пр. сохранились две книги с записями личных расходов старшего брата Н. Н. Пушкиной Д. И. Гончарова, бывшего после смерти деда А. Н. Гончарова опекуном всего имения семьи. Обе книги в переплетках, с кожаными корешками и наклейками на обложках со следующими надписями: первая — „Приход и расход денег 1832-го года“, вторая — „Дорожная книга 1834 года 1835 года“. Первая книга 1832 года² вся исписана одним, очень ровным и аккуратным почерком. В ней тщательно подведены итоги, размечены графы, левые страницы значатся, как „дебет“, а правые — „кредит“.

Трудно себе представить, что в эту книгу вписывались расходы в течение целого года, до такой

¹ В настоящее время находится в Москве в ведении Централархива.

² На голубоватой бумаге, из которой сшита эта книга, есть водяной знак — „А. Гончаров 1834“. Бумага своего производства и с датой на два года более поздней, чем содержание записей.

степени однообразен и ровен почерк. Скорее можно допустить, что эта книга переписана на-бело с какого-то чернового экземпляра. Это предположение подтверждается еще следующим соображением. Текст записей свидетельствует, что автором их был Д. П. Гончаров. Мы встречаем записи — „получено от Дедушки...“, „сестрам на перчатки“, „маминьке от Серезжи“. А между тем почерк очень мало похож на почерк Д. П. Гончарова. Кроме того правописание выдает малограмотного человека: встречаются такие записи — „за абедъ у Яра“, „сопоги“ и т. п.

На стороне „дебета“ почти пустые страницы, записей мало — всего одна-две в месяц. На правой стороне — „кредита“ — заполнены страницы сплошь. Расходы, показанные на них, разнообразны. Здесь и квартирная плата и харчевые „людям“, содержание лошадей, туалетные расходы и расходы увеселительные — домино, маскарад и пр. Отметим расход на книги. В январе показаны следующие названия: „За книгу Были — 5 р.“, „За книгу повѣсти Бальзака 4 р.“, „За Библию А. Н.¹ 12 р.“, „За два катехизиса ему же 1 р. 80 к.“. В марте еще раз встречается Бальзак — „За книгу Бальзака — 3 р.“.

Во всей книге лишь одна запись касается Пушкина, причем содержание ее нам непонятно.

Среди записей расходов за сентябрь (число 1-е стоит при первой сентябрьской записи; потом поставлены кавычки, обозначающие повторение, перед всеми сен-

¹ Вероятно, Афанасий Николаевич.

тябрьскими записями) на стр. 17-й тетради мы читаем:

Голеніусу получить отъ Пушкина 25 руб.

Запись эта относится ко времени пребывания Д. Н. Гончарова в Петербурге. Вскоре после нее начинаются записи, показывающие его сборы в отъезд на „Полотняный Завод“, вызванный смертью деда, который скончался 8 сентября 1832 года. Д. Н. Гончаров покупает в Петербурге и Москве плерезы, креп; некоторые расходы, связанные с поминовением деда, также значатся в книге, занесенные в нее во вторую половину октября.

Вторая книга 1834 и 1835 годов исписана мелким мало разборчивым почерком Д. Н. Гончарова; в ней много помарок, сокращений и недописанных слов. Некоторые записи первоначально производились карандашом и потом сверху обведены чернилами. Справа показана наличность денег и приход, слева — расходы, главным образом дорожные. Полотняный Завод, Калуга, Ярополец, Москва, Петербург чередуются в книге. Начинаются записи с 20 апреля 1834 года. Показаны дорожные расходы с „Завода“ в Москву. Дальнейшие записи относятся ко времени пребывания Д. Н. Гончарова в Москве (до 13—14 мая). Как известно, в это время в Москву приехала из Петербурга Н. Н. Пушкина с детьми и остановилась в доме Гончаровых на Большой Никитской, где ее ждали сестры, А. Н. и Е. Н. Гончаровы, и куда как раз к ее приезду прибыл и Д. Н. Гончаров. Мать их, Н. И. Гончарова,

находилась в Яропольце, судя по письму Пушкина от 28 апреля (Ак. изд., т. III стр. 106).

Нам не известны письма Н. Н. Пушкиной к мужу о пребывании в Москве, и лишь по письмам Пушкина к ней мы можем себе представить ее московское времяпровождение. В ряде писем (19 апреля, 20-22 апреля, 28 апреля) Пушкин высказывает опасения, что пасхальные развлечения в Москве вредно отзовутся на здоровье жены, что родня избалуеет детей и т. д. Некоторые записи Д. Н. Гончарова (апрель - май), в которых часто упоминается Н. Н. Пушкина¹, могут служить комментарием к указанным письмам Пушкина.

Апрель

24	За три билета в Собр. по 5 руб. ас.	17.10
	Тоже 4 билета на хоры по 2 р. 50. 10 р.	11.40
	В Собр. ужинъ	16.58

Н. Н. К. Н. А. Н.

(27—28)	Барышнямъ на платьѣ 47.40 58 39.50 .	142.90
28	Барышнямъ и мнѣ въ балаганъ у Прис. 20 ас.	22.80
29	Дѣтямъ на конфеты	4.10

Мая

1	Ташѣ за долгъ сестеръ 5 ас.	} 5.70
	Сестриц. для дѣвушекъ въ Сокол. 5 ас.	
2	Въ театрѣ Русск. 20 ас.	22.80

¹ Обычно имена в записях сокращены и даны лишь инициалы Н. Н.—Наталя Николаевна Пушкина, А. Н.—Александра Николаевна и К. Н.—Екатерина Николаевна Гончарованы. Н. Н. Пушкина называется также Ташей

4	Въ театрѣ 2-ой разъ 20 ас.	22.80
	Дѣт. конфеты	3.—
	Ташѣ за (чорн) ¹	} 1.32
	Ей-же за 2 письма съ почты ²	
5	Во французск. театрѣ	22.80
	Ташѣ долгъ за сестеръ	34.20
7	Ташѣ за долгъ сестр. нѣмкѣ	1.20
8	Н. Ник. въ аптеку за травы ³	3.70
	К. Н. и А. Н. за корсетъ	— 57
		28—50
	Ташѣ за долгъ К. и А. Ник.	14—40
		96—52
		139.42

Ici la dette de mes scours avec Natalie se liquide avec le précédent payement pour la valeur de 182 roubles.
Ташѣ заимообразно 200 ас. 228 —
Сестрицамъ на дорогу 75 ас. 85.50

Две последние записи говорят уже о сборах сестер из Москвы в Ярополед к матери Н. И. Гончаровой. Очевидно, деньги, о которых Пушкин пишет в письме № 818 („Переписка“, стр. 115 „Не знаю куда отправить тебе деньги, в Москву-ли, в Волоколамск-ли, в Калугу-ли? На-днях на что-нибудь решусь“), запоздали, и Д. Н. Гончаров снабдил Н. Н. Пушкину деньгами перед ее отъездом из Москвы. Очевидно так же, что Е. Н. и А. Н. Гончаровы сопровождали Н. Н.

¹ Неразборчиво.

² Возможно, что за два письма Пушкина, отправленные им из Петербурга 30 апреля. См. Переписка, т. III, стр. 107 и 108.

³ См. письмо Пушкина № 808 (28 апр. 1834) „Пьешь ли ты ромашку или eau d'orange?“ (Ак. изд., т. III, стр. 106).

Пушкину в ее путешествии в Ярополец и оттуда на „Завод“.

Во всех следующих записях (май — август) нет имен ни Н. Н. Пушкиной, ни А. Н. и Е. Н. Гончаровых. Д. Н. Гончаров находится на „Полотняном Заводе“, ездит в Калугу и в Москву. Одна из записей среди московских покупок, вероятно, относится к племяннице, М. А. Пушкиной, а именно:

24 августа Кукла Машъ 5 р.

В других записях хотя и встречаются инициалы Н. Н., но относятся ли они к Н. Н. Пушкиной, сказать трудно, вернее что нет¹.

Лишь с сентября того же 1834 года начинаются опять записи, несомненно, имеющие отношение к Пушкиным. В начале сентября Пушкин с семьей и сестры Гончаровы выехали из „Полотняного Завода“ в Москву, откуда Пушкин отправился в Болдино, а Н. Н. Пушкина с детьми и сестрами направилась в Петербург. Приводимые ниже записи из книги Д. Н. Гончарова позволяют восстановить даты этих путешествий, их характер и стоимость.

Сентября

6 Машъ на зубокъ 21.

Ямщикамъ съ Заводу до Москвы за 4 тройки
и 2 лошади по 43 на тр. за щеть К. Н. и А. Н. . 37.

¹ Таких записей две: 18 мая „Н. Н... 114 р.“ и 21 мая „Калин. отправ. в Мож. к Н. Н. — 4.15“. Иногда вследствие неразборчивости почерка трудно различить Н. Н. от Н. И. (как обозначается Наталья Ив. Гончарова) и от И. Н. (Иван Ник. Гончаров).

за щеть Н. Н. и А. Сер. въ щеть часовъ . . .	143.
8 Алекс. Сер. подор. ¹ въ щеть часовъ	28.50
13 К. Н. и А. Н. 215 ас.	245.10
Н. Н. — 100 ас. 25 ас. и 10 въ щеть часовъ . . .	153.90
Н. Н. — въ щеть часовъ	7.50
Н. Н. — въ щеть часовъ достальныя	9.10
ей же дано деньгами	19.40
22 К. Н. и А. Н. на прож. въ Пет.	916.84

Октября

4 Катер. Н. и А. Н. вообще:

На прогоны до Петербурга	249.20
за починку колесъ	4.10
на водку ямщикамъ	33.28
Кондуктору	17.10
Имъ же на кушанье	31.54

К. Н. и А. Н. за провозъ вещей до Петер. 393.88 { 335.22
58.66

К. Н. долгъ Сережѣ	28.50
Ей же для дѣушкѣ харчевыхъ	28.50
Ей же башмаки въ Торжкѣ	6.50
	<u>63.50</u>

А. Н. долгъ Сережѣ	28.50
idem дѣушкѣ харчевыхъ	28.50
Ей же башмаки въ Торжке	6.50
	<u>63.50</u>

Обѣимъ итогу 520.88

Нат. Никол. на кушан. до Петерб.	15.77
За провозъ вещей до Петер. б.	29.33 ¹ / ₃
Нянѣ	5.79
На столъ дано Трофиму	25.10
На водку ямщикамъ	16.24
Башмаки ей и мамѣ на	12.50

105.4¹/₃

¹ Вероятно подорожная.

К октябрю 1834 года относятся еще следующие, касающиеся Пушкиных, записи. На стороне прихода 11 октября записано:

Отъ Натал. Ник. заимообраз. 570.

2 октября на стороне расхода — три неразборчивые записи:

А. Н. племянницамъ (или имянинницамъ) . . . 19.

Н. Н. для племянницъ (или имянинницъ) . . . 19.

К. Н. племянницъ (или имянинницъ) 19.

С осени 1834 года Е. Н. и А. Н. Гончаровы поселились у Пушкиных в Петербурге. Их содержание оплачивалось Д. П. Гончаровым, который, как мы видели выше, выдал 22 сентября сестрам для жизни в Петербурге 916 р. 84 к. И далее мы встречаем записи о снабжении деньгами сестер Гончаровых, а иногда и Н. Н. Пушкину, может быть, в счет ее расходов по содержанию сестер. Приводим здесь все подобные записи:

Октябрь 1834.

К. Н. и А. Н. къ даннѣмъ 22 сентябр. 916.84 въ
дополн. 3.000 ас. дано еще 2.503.16

22 Муру за ще. Н. Н.¹ 42.

1835 г.

Март.

30 Сестрамъ 573.

30 Нат. Никол. ас. 40 46.00

25 Н. Николаевъ² 400 ас. 460.

К. Н. и А. Н. —200 230.

¹ Эта запись как будто бы сделана в Москве. Имеет ли она в виду Н. Н. Пушкину, сказать трудно.

² Может быть, Иван Николаевич.

Апрѣля	
3 Сестр	1000—1150.
Май	
Сестр	750—862.
Юня	
7 Сестрамъ по почтѣ	575.
Октябрь	
16 Сестрамъ К. и А. Н. за октябрь и ноябрь 1500 ас. 1740.	
Нат. Ник.	500 ас. 580.

Суммы, отпущенные Н. Н. Пушкиной, могут и не обозначать возмещения расходов по содержанию сестер. Из документов гончаровского архива мы узнаем, что Н. Н. Пушкина получала ежегодно (начиная с 1832 года — года смерти деда) некоторые суммы из доходов с имений, остававшихся неразделенными, принадлежащими всей семье Гончаровых. Денежными выдачами всем членам семьи ведал Д. Н. Гончаров, оставивший точные счета выданных сумм. Суммы, полученные Н. Н. Пушкиной, значительно меньше сумм, выданных ее сестрам¹. За годы 1832—1836 Н. Н. Пушкина получила 6.288 р. 9 к., А. Н. Гончарова —

¹ Документ, носящий заглавие: „Сравнительный щет суммам выданным бывшим Опекуном над всем имением Гончаровых Надворным Советником Дмитрием Гончаровым, всем трем своим сестрам: Генерал-Майорше Наталье Николаевне Ланской, фрейлины Ее Императорского Величества Александре Николаевне Гончаровой и Баронессе Екатерине Николаевне Геккерен“. Документ относится ко второй половине 40-х годов. Историю этого счета см. в моей статье „Дантес“ (по материалам Гончаровского архива) „Московский пушкинист“, I, 1927, стр. 82—83.

15 662 р. 59 $\frac{1}{2}$ к., Е. Н. Гончарова — 16 966 р. 32 $\frac{1}{2}$ к.

Так как при изучении материальной основы последних лет жизни Пушкина деньги, получаемые его женою, должны быть так же приняты на учет, то приведем здесь список сумм, выданных ей за эти годы: в 1833 году — 775 р. 25 к.; в 1834—2019 р. 25 к.; в 1835—2282 р. 31 к.; в 1836—1211 р. 28 к. в 1837 г.—1597 р. 27 $\frac{1}{2}$ к. Приблизительно такие же суммы продолжала получать Н. Н. Пушкина и позднее в звании генерал-майорши Ланской.

В. Нечаева

.

ПУШКИН И ПЕТРАРКА ¹

I

Ряд благоприятных обстоятельств способствовал возбуждению интереса у Пушкина к итальянскому Возрождению и к его родоначальнику — Петrarке.

Начало так наз. Risorgimento в самой Италии, т. е. движения в пользу освобождения и объединения Италии, поддержанного представителями так наз. „патриотического романтизма“ в лице Уго Фосколо, Берше, Сильвио Пеллико, Манцони, Леопарди и других писателей, направляло мысли самих итальянцев на славное прошлое своей страны, на эпоху богатого, талантливового, блестящего Rinascimento, т. е. Возрождения. Наряду с Данте, возрождается сугубый интерес к Петrarке, Боккаччо, Ариосто, Тассо и другим светилам этой эпохи. Знаменитая канцона Петrarки „Italia mia“, проникнутая глубоко-патриотическим чувством, пользовалась большой популярностью и вызывала нередко подражания. Один из крупнейших поэтов эпохи Леопарди комментировал „Canzoniere“ Петrarки и т. д.

¹ Ср. мой этюд „Пушкин и Данте“ („Пушкин и его современники“, вып. XXXVII, 1928).

Этому течению литературных вкусов сочувствовали многие и вне Италии, но выдающаяся роль в этом отношении принадлежала Байрону, проведшему семь лет под ее небом. Все упомянутые писатели Возрождения нашли себе прекрасную оценку в IV песни „Чайльд-Гарольда“, рядом с которой нужно поставить поэмы „Пророчество Данте“ и „Жалоба Тассо“.

Популярность Байрона способствовала поддержанию интереса к старым итальянским поэтам. Той же цели служили два прекрасных труда по истории итальянской литературы, написанных французскими учеными — Женгенэ и Сисмонди, где наибольшее внимание было уделено именно эпохе Возрождения. Девятитомный труд Женгенэ, собственно говоря, и ограничивается этой эпохой, давая очень обстоятельное изложение, сопровождаемое многочисленными образцами как во французском переводе, так и на итальянском языке¹.

Поэтами Rinascimento был увлечен у нас ранее других Батюшков, который при изучении их пользовался трудами обоих французских историков итальянской литературы². С 1809 по 1817 год он пишет статьи об Ариосто и Тассо, о Петрарке (1815), переводит их и подражает им, являясь постоянно инициатором в деле ознакомления русской публики с творениями этих итальянских классиков³.

¹ Ср. „Пушкин и Данте“, стр. 17.

² Ibidem, прим. 6.

³ Л. Н. Майков. Историко-литературные очерки.

Замечательно отношение Батюшкова к итальянскому языку: он был самым восторженным его поклонником. В 1811 году он пишет Гнедичу: „Отгадайте, на что я начинаю сердиться? На что? На русский язык и на наших писателей, которые с ним немилосердно поступают. И язык-то по себе плоховат, грубенец, пахнет татарщиной. Что за ы? Что за щ? Что за ш, ший, щий, при, тры? О варвары! А писатели? Но бог с ними! Извини, что я сержусь на русский народ и на его наречие. Я сию минуту читал Ариоста, дышал чистым воздухом Флоренции, наслаждался музыкальными звуками авзонийского языка и говорил с тенями Данта, Тасса и сладостного Петрарки, из уст которого что слово, то блаженство!“¹

„Ученье итальянского языка имеет особенную прелесть,— пишет он в статье об Ариосто и Тассо:— Язык гибкий, звучный, сладостный... Этот язык сделался способным принимать все виды и формы“². „Я смешон по совести,— писал он Гнедичу, окончив своего „Умирающего Тассо“:— не похож ли я на слепого нищего, который, услышав прекрасного виртуоза на арфе, вдруг вздумал воспевать ему хвалу на волынке или балалайке? Виртуоз Тассо, арфа — язык Италии его, нищий — я, а балалайка — язык

¹ Сочинения К. Н. Батюшкова. СПб. 1886, т. III, стр. 164—165.

² *ibidem*, т. II, стр. 149.

наш, что ни говори“¹. В записной книжке 1817 года Батюшков замечает: „Учу стихи наизусть и ничего затвердить не мог: одни итальянские врезаются в моей памяти. Отчего? Не оттого ли, что они угоддают слуху более других“².

Батюшков был весьма озабочен выработкой русского литературного языка, возмущался недостатками современной ему, нередко неуклюжей и грубой, русской поэтической речи и склонен был искать причину этих недостатков в самом свойстве нашего „жестокого“ языка. Не только в русском, но и в языках германского корня он находил „суровость, глухие или дикие звуки, медленность в выговоре и нечто принадлежащее северу“³.

Нельзя не отметить, что одновременно с Батюшковым на другом конце Европы восхищался итальянским языком и Байрон, также осуждая родной, английский. В „Беппо“ (1818) строфа XLIV гласит:

Я итальянской речью вдохновен;
Латыни отпрыск нежный поделуем,
Что женскими устами подарен,
Звучит; его я чарами волнуем;
Благословенным югом дышит он...
Красою ж речи север не балуем:
Произнося слова родной страны,
Свистеть, шипеть, плеваться мы должны.

(Пер. П. Козлова).

¹ Ibidem, т. III.

² Ibidem, т. II, стр. 332.

³ Л. Н. Майков. Историко-литературные очерки. СПб, 1895, стр. 83.

А в „Чайльд-Гарольде“ (п. IV, строфа LVIII) он вспоминает „речь тосканскую, в устах звучащую, как песнь сирены, как музыка“. Байрон полагал, что итальянцы „единственная современная нация в Европе, имеющая поэтический язык“¹.

Не менее Байрона очарованный волшебной музыкальностью „тосканской речи“, Батюшков пытается создать русский „поэтический язык“, руководясь примером именно итальянского, в полном согласии с английским поэтом. В итальянской словесности искал он образцов для гармонии русского стиха. И не напрасно. Он много сделал в области художественной техники русского стиха. Пушкин признавал Батюшкова своим учителем в стихотворной технике и воздал первому русскому итальянomanу величайшую похвалу, сказав: „Согласен, что Батюшков, счастливый сподвижник Ломоносова, сделал для русского языка то же самое, что Петрарка для итальянского“ (1824)².

В крайне интересных, обнародованных Л. Н. Майковым, заметках на полях „Опытов в стихах и прозе“ (1817) Батюшкова Пушкин не раз подчеркивает достоинства стихов поэта, сближая их с итальянскими.

¹ Byron's Works. Edited by Coleridge and Prothor. Letters and Journals. L., 1900, IV, 187.

² Пушкин, изд. Венгеров, IV, 477. В статье „Речь о влиянии легкой поэзии на язык“ Батюшков писал: „Петрарка, немедленно шествуя за суровым Дантом, довершил образование великолепного наречия тосканского“. (Сочинения, II, 239.)

К первым двум стихам строфы 9-й стихотворения „К другу“:

Нрав тихий ангела, дар слова, тонкий вкус,
Любви и очи и ланиты —

он приписывает: „Звуки итальянские! Что за чудотворец этот Батюшков!“ Словами: „Прелесть! Да и все прелесть!“ -- характеризует он все стихотворение „Вот Батюшковская гармония!“ — восхищается Пушкин по поводу стихотворения „Радость“, а „Тень друга“ вызывает не менее восторженное замечание: „Прелесть и совершенство“ --- какая гармония!¹.

Итак, Пушкин находит в стихе Батюшкова звуки итальянские, отмечает их гармонию, прелесть и совершенство, т. е. как раз то, чем восхищался автор „Тени друга“ в итальянских стихах поэтов Возрождения.

Усилия Батюшкова не прошли даром: в его умелых руках итальянский поэтический язык оказал благотворное влияние на выработку русского поэтического языка, на преодоление его „жестокости“, „варварства“, „татарщины“, какофонии шипящих звуков и т. д. Неумолимый обвинитель сам доказал, собственным поэтическим примером, как может быть мелодична, звучна, изящна русская речь!

Через Батюшкова итальянский поэтический язык повлиял и на Пушкина. Вместе с тем, Пушкин, зная

¹ Л. Н. Майков. Пушкин о Батюшкове (Историко-литературные очерки. СПб. 1895, стр. 217, 215, 212. Заметки эти автор относит к 1826 г.).

лично итальянский язык и читая итальянских поэтов, мог в своих опытах руководиться примерами гармонии мелодического итальянского стиха и непосредственно. Не даром Батюшков отметил „чуткое ухо“ у юного Пушкина¹. Поэтому не будет вовсе парадоксом сказать, что, вырабатывая свой поэтический язык, Пушкин был кое-чем обязан итальянской литературе. Если у французов он учился легкости и заостренности стиха, то у итальянцев он мог воспринимать звучность, мелодичность и гармонию. Очень характерно, что в 1828 году на вопрос Иванчина-Писарева, почему в его альбом Пушкин написал стихотворение „Муза“, а не другие стихи, поэт отвечал: „Я их люблю: они отзываются стихами Батюшкова“². Действительно, стихотворение „Муза“ на редкость гармонично, принадлежа к числу тех, к которым вполне применимы его слова:

В гармонии соперник мой
Был шум лесов пль вихорь буйный,
Иль иволги напев жпвой,
Иль говор речки тихоструйной..

Особенным сочувствием Батюшкова пользовался „сладостный“ Петрарка, „из уст которого, что слово, то блаженство“. Наряду с Тассо, с жизнью которого он сближал собственную жизнь, наиболее родственным себе чувствовал он певца Лауры, подчеркивая „неизъяснимую прелесть стенаний Петрарки“³. Его

¹ Л. Н. Майков. Там же, стр. 222.

² Л. Н. Майков. Там же.

³ Письмо к Муровьеву в 1814 г. Сочин., II, стр. 73—74.

статья о Петрарке (1815) впервые, повидимому, знакомила русскую публику с деятельностью итальянского поэта.

Батюшков настолько вчитался в поэзию Петрарки, что в собственных произведениях постоянно затрагивает и употребляет петрарковские мотивы и образы¹. Он переводит или перелагает некоторые сонеты и канцоны, не придерживаясь, однако, их канонической формы. Сонет, как определенная художественная форма, еще не захватил его, как он вскоре захватит Дельвига, ставшего первым нашим сонетистом.

„Опытами в стихах и прозе“, вышедшими в 1817 году, почти закончилась литературная деятельность Батюшкова. Когда в следующем году он попал наконец в страстно любимую Италию, которая была для него, прежде всего, страной Петрарки и Тассо, другой поэт, молодой Байрон, живший тогда в Венеции, выпустил IV^ю песнь „Чайльд-Гарольда“ — своего рода апофеоз природы, искусства и литературы Италии.

Прославляя поэзию Возрождения, Байрон нашел здесь теплые тона и для Петрарки:

Он возродил в стихах
Язык родной, на него восставая,
Что внес в его отчизну варвар-враг,
И лавр слезами песен обливая,
Достиг он тех вершин, где слава вековая.

(Строфа XXX. Пер. О. Н. Чюминой).

¹ См. статью А. И. Некрасова: „Батюшков и Петрарка“ („Известия Отделения русского языка и словесности Академии Наук“, т. XVI (1911), кн. 4.).

Поэта возмущает, что прах бессмертного певца Лавры не покоится во Флоренции, в храме Santa Croce, этом итальянском Пантеоне. (Строфы LVI—LVII.)

II

Получая побуждения от собратьев-поэтов, Пушкин мог довольно основательно познакомиться с Петраркой по упомянутому сочинению Женгенэ, сохранившемся в его библиотеке. Петрарке здесь посвящена вся вторая половина II тома (стр. 334—566). обстоятельная характеристика сопровождается многочисленными французскими переводами его произведений с итальянскими подлинниками en regard. Переведено 22 сонета и 9 канцон¹.

Подобно Батюшкову и Байрону, Пушкин воспринимал и ценил Петрарку не как основателя гуманизма и „первого человека нового времени“, а как великого мастера любовной лирики. „Язык любви“ и „язык Петрарки“ для него синонимы:

Ночей Италии златой
Я негой наслажусь на воле,
С венецианкою младой,
То говорливой, то немой,
Плывя в таинственной гондоле;
С ней обретут уста мои
Язык Петрарки и любви.

(„Евгений Онегин“ I, строфа XLIX.)

¹ Тот же автор выпустил специальную работу о Петрарке: „Notice sur la vie de Pétrarque et coup d'oeil général sur ses différents ouvrages“. Milan, 1820.

Поэт завидует Петрарке в том, что тот, воспевая Лауру, и „муки сердца успокоил“ и „поймал славу“:

Любви безумную тревогу
Я безотрадно испытал.
Блажен, кто с нею сочетал
Горячку рифм: он тем удвоил
Поэзии священный бред,
Петрарке шествуя во след,
И муки сердца успокоил,
Поймал и славу между тем;
Но я, любя, был глуп и нем.

(Ibidem, LVIII.)

В том же „Евгении Онегине“ VI глава снабжена эпиграфом:

Là sotto giorni nubilosi e brevi
Nasce una gente a cui l'morir non dole.

Эпиграф этот взят из канцоны Петрарки, посвященной Джакомо Колонна: „O aspettata in ciel, beata e bella anima...“ Четвертая строфа канцоны гласит:

Una parte del mondo è che si giace
Mai sempre in ghiaccio ed in gelate nevi,
Tutta lontana del cammin del sole.
Là, sotto i giorni nubilosi e brevi,
Nemica naturalmente di pace,
Nasce una gente a cui 'l'morir non dole¹.

То есть: „В свете есть страна, совершенно далекая от путей солнца и вечно покрытая льдом и мерзлым снегом. Там, где дни туманны и короткие, живет, от природы враждебное миру, племя.

¹ Francesco Petrarca. Rime, pp. 43—44 (Biblioteca romana Strassburgo, Heitz).

которому не горька смерть“. Цитируя подчеркнутые нами строки, Пушкин пропускает одну, промежуточную строку. Эпиграф этот как нельзя более уместен перед печальным рассказом о дуэли Онегина с Ленским.

В повести „Метель“ (1830), характеризуя любовь своей „романической“ героини Марьи Гавриловны к гусарскому полковнику Бурмину, поэт выражается так: „Нельзя было сказать, чтоб она с ним кокетничала; но поэт, заметя ее поведение, сказал бы:

Se amor non è, che dunque?...»

Последние слова — начало одного из известнейших сонетов Петрарки (№ 132 по изданию Кардуччи и Фанфани), цитируемое, очевидно, по памяти и не совсем правильно: *dunche* (sic!) поставлено вместо *dunque*¹. Первая кватрина в подлиннике звучит так:

S'amor non è che dunque è quel ch'i' sento?
Ma s'egli è amor, per Dio, che cosa è quale?
Se buona, ond'è l'efetto aspro mortale?
Se ria, ond'è si dolce ogni tormento?

Приведу целиком весь сонет в искусном переводе Вяч. Иванова:

¹ Эта ошибка дала основание акад. Ф. Е. Коршу отрицать у Пушкина знание итальянского языка, с чем вряд ли можно согласиться. См. мой этюд „Пушкин и Данте“, стр. 14—18. Итальянская исследовательница Vera Certo в статье: «Puškin e la lingua italiana» („Rivista di letterature Slave“, giugno 1926) также решает вопрос в положительном смысле.

Коль не любовь сей жар, какой недуг
Меня знобит? Коль он — любовь, то что же
Любовь? Добро ль?.. Но эти муки, боже!..
Так злой огонь?.. А сладость этих мук!..

На что ропщу, коль сам вступил в сей круг?
Коль им пленен, напрасны стоны. То же,
Что в жизни смерть, — любовь. На боль похоже
Блаженство. „Страсть“, „страданье“ — тот же звук.

Призвал ли я пль принял по неволе
Чужую власть?.. Блуждает разум мой.
Я — утлый челн в стихийном произволе.

И кормщика над праздной нет кормой.
Чего хочу, — с самим собой в расколе, —
Не знаю. В зной — дрожу; горю — зимой.

Не даром выбрал Пушкин этот сонет: вполне подходя к положению его героини, он, вместе с тем, представляет собою как бы резюме обычных любовных переживаний Петрарки, хорошо подчеркивая господствующее у него настроение колебания, нерешительности, двойственности, меланхолии, страдания.

В собственном сонете о сонете Пушкин, повторяя Батюшкова, противопоставляет „суровому Данту“ „сладостного Петрарку“:

Суровый Дант не презирал сонета,
В нем жар любви Петрарка изливал...

Очевидно, что русский поэт воспринимал Петрарку как поэта любви par excellence, чем он и был на самом деле.

Этот сонет очень важен для определения отношения Пушкина к излюбленной Петраркой поэтической

форме, доведенной им до редкого совершенства. Сонет не только снабжен эпиграфом из Вордсворта: „Scorn not the sonnet, critic!“ (правда, не совсем точно передающим первую строку английского сонета: „Scorn not the sonnet; critic, you have frowned“), но, несомненно, и вдохновлен английским поэтом.

В лице Вильяма Вордсворта (1770—1850), главы так наз. „Озерной школы“ английского романтизма, Пушкин нашел очень авторитетного руководителя в области сонета. Вордсворт был едва ли не наиболее плодовитым и заметным сонетистом пушкинского времени. Числом своих сонетов (315) он почти сравнялся с Петраркой (317) и соперничал с ним в тщательной отделке. К „размеру стесненному“ сонета, к его „прокрустову ложу в четырнадцать строк“ (по выражению Якоба Буркгардта), Вордсворт чувствовал особенную симпатию, видя в нем сдержку для своей склонности к расплывчатости, о чем он сам свидетельствует в сонете: „Nuns fret not at their convents narrow room“¹, служащем введением к остальным.

Заинтересовавший Пушкина сонет предлагаю в возможно точном переводе:

Не презирай, о критик злой, сонета!
Шекспир ключом тем сердце отмыкал;
Мелодией той лютни исцелял
Петрарка раны суетного света.

¹ Не тяготит монахов тесность келья.

У Тассо пел он флейтою без ответа:
Каморису изгнания скорбь смягчал.
Пусть кипарисом Дант чело венчал,
На нем сиял и светлый мирт сонета.

Как светлячок чудесный, осветил
Он Спенсеру, пришельцу стран волшебных,
Тернистый путь, где в мраке он бродил.

В мелодиях возвышенных, хвалебных
У Мильтона-слепца трубой сонет
Звучал не раз — увы, не много лет!

Кроме этого английского сонета, Пушкин, очевидно, знал и французское подражание ему („Ne ris point des sonnets, ô critique moqueur“), сделанное Сент-Бёвом, который как поэт выступал под всевдо-нимом Делорма, и высоко ценился Пушкиным¹. Сент-Бёв довольно точно передает содержание сонета Вордсворта, давая, в сущности, те же самые характеристики знаменитых сонетистов и даже в том же порядке. От себя французский критик прибавляет только последнюю терцину, посвященную вопросу о начале сонета во Франции. Привожу и этот сонет в возможно точном переводе:

Не презирай, о критик злой, сонета!
Его Шекспир великий почитал;
Петрарка же на лютне той вздыхал,
А Тасс ей тешился в тюрьме убогой.

¹ Сочинения Пушкина. Издание Академии Наук СССР. т. IX, стр. 139 и сл. Ленинград 1928. Sainte-Beuve. Poésies complètes. Paris, 1840, p. 113.

Терпя Камознс в ссылке скорби много.
В сонетах нежных душу изливал;
Сам Дант в свой кипарис венка вплетал
Тот светлый мирт, томясь любви тревогой.

Вернувшись с волшебных островов,
В сонетах Спенсер грусть излить готов,
А Мильтон в них исполнен страсти жара.

Французский возродить хочу сонет,
Что из Флоренции принес поэт
Наш Дю-Беллэ — и вдохновил Ронсара.

Во французской переделке сонет Вордсворта много потерял в образности: пропали красивые сравнения сонета у Шекспира — с ключом, отмыкающим сердце, у Тассо — с флейтой, у Спенсера — с светлячком, у Мильтона — с трубою. Сохранилась только лютия для Петрарки и мирт — для Данте.

Сонет Вордсворта исключительно исторического содержания, представляя меткие характеристики сонетистов от Данте до Мильтона включительно. Сент-Бёв делает намек на современность, изъявляя желание „французский возродить сонет“, но не выходит из пределов того же XVII века.

Совершенно иной замысел у Пушкина. Все содержание английского сонета он заключает в первую кватрину своего, причем из семи упомянутых Вордсвортом и повторенных Сент-Бёвом поэтов отбрасывает трех — Тассо, Спенсера и Мильтона. Этой кватриной ограничивается историческая часть пушкинского сонета и исчерпываются совпадения с английским и французским поэтами. Центр тяжести

Пушкин переносит в XIX век. Вся остальная часть сонета — вторая кватрина и две терцины — посвящены характеристике сонетистов „наших дней“: Вордсворта, Мицкевича и Дельвига. К списку английского поэта Сент-Бёв прибавляет двух французских зачинателей сонета. Пушкин ставит вопрос гораздо шире, захватывая современную английскую, польскую и русскую литературу.

Таким образом, если Сент-Бёв был простым подражателем Вордсворта (что он подчеркивает сам подзаголовком к своему сонету: „imité de Wordsworth“), то для Пушкина английский и французский сонеты послужили лишь отправным пунктом для иного, более широкого замысла, связанного теснее с современностью.

Весь сонет Пушкина свидетельствует об его глубоко интересе к этому прославленному литературному жанру, ведущему свое происхождение из Италии и связанному всего более с именем Петрарки¹.

III

В тонах итальянской дантовско-петрарковской традиции выдержан весь сонет „Мадонна“.

Сквозь образ Мадонны, сливаемый с образом любимой женщины, проглядывают прославленные лики

¹ Оставляю без рассмотрения, как не имеющий никакого отношения к Петрарке, кроме чисто формального, сонет „Поэт, не дорожи любовью народной“ — также возникший не без влияния Вордсворта и Сент-Бёва. См. об этом и о других сонетах Пушкина содержательную статью Н. В. Яковлева в сборнике „Пушкин в мировой литературе“. Л., 1926.

Беатриче и Лауры. Чувствуются заноздалые отголоски итальянского dolce stile nuovo, с его возвышенным трактованием любви, с прославлением любимой женщины, как носительницы „вечно-женственного“ начала, облагораживающего и одухотворяющего жизнь.

Как Петрарка, Пушкин прибегает к символам. Как будто читаешь продолжение знаменитых Sonetti e canzoni in vita di madonna Laura, в которых символизация — обычное явление¹.

Мотив портрета возлюбленной — частое явление в любовной лирике. Данте сам рисует изображение Беатриче („Новая жизнь“, сонет 18: „Era venuta nella mente mia“). У Петрарки несколько сонетов на эту тему. В сонете „Per mirar Policleto a prova fiso“ (№ 77 по изданию Кардуччи и Фанфани) поэт прославляет сьенского живописца Симоне Мартини (по прозвищу Memmi) за то, что тот изобразил Лауру так божественно: очевидно, он видел ее в раю и там же зарисовал.

Этот сонет можно передать так:

Пусть Пошклет и все снискавшие хваленье
Художники, наперебой, хоть сотни лет,
Красавицы моей писали бы портрет,—
Как бледно было б красоты изображенье!

¹ См. статью А. Н. Веселовского — Петрарка в поэтической исповеди Canzoniere. (Собрание сочинений, т. IV, вып. I, СПб. 1909).

Наверно, Симон в райские проник селенья.
Откуда снизошла та донна в здешний свет;
Там увидал ее, красы небесной цвет.
И там зарисовал — всем смертным в удивленье.

Подобный лик прелестный только в небесах
Изобразить возможно, не в земной юдоли,
Где души скованы в коснеющих телах.

То чудо совершить он мог лишь в райском поле:
Сойдя же вниз, в мир жара с холодом¹, — в очах
Он слабость ощутил, как смертный, поневоле.

В следующем сонете — „Quando giunse a Simon l'alto concetto“ (№ 78 по изданию Кардуччи и Фанфани) — поэт печалится, что Симоне Мартини не дал портрету Лауры „voce ed intelletto“ (голоса и разума) и завидует Пигмалиону, который мог беседовать с изваянной им Галатеей.

Когда Симону в ум закралось помышленье
Высокое — любя меня, кисть в руки взять, —
О, если б чудному портрету мог он дать
Не только облик, но и глас, и разуменье!

Избавил бы он грудь от многого волшебья,
Чтоб ценное другим и мне не презирать:
В лице ее есть милосердия печать,
Пророчащая мир и миг благоволенья;

Когда же заведу я с нею тихо речь,
Она, мне кажется, внимает благодатно:
О, если бы ответ могла она изречь!

Пигмалион, каким ты счастьем горел,
От статуи своей имея многократно
То, что единый раз иметь бы я хотел!

¹ Так Петрарка характеризует землю в противоположность „райскому полю“, где нет колебаний в температуре.

Удаляясь от Лауры. Петрарка плачет и вздыхает, и лишь портрет ее доставляет ему утешенье. В сонете „Poi che'l cammin m'è chiuso di mercede“ (№ 130 по изданию Кардуччи и Фанфани) поэт говорит:

E solo ad una imagine m'attegno,
Che fé non Zeuxi o Praxitele o Fidia,
Ma miglior mastro e di più alto ingegno.

То есть: „Я нахожу утешение лишь в изображении, которое создал не Зевксис, не Пракситель, не Фидий, а более искусный и вдохновенный мастер“.

„Una imagine“ Петрарки соответствует у Пушкина: „Одной картины я желал быть вечно зритель“. У обоих поэтов идет речь о произведениях „старинных мастеров“. Описание желаемой картины:

... чтоб на меня с холста, как с облаков.
Пречистая и наш божественный ¹ Спаситель —
Она с величием ², он с разумом в очах —
Взирали кроткие, во славе и лучах,
Одни, без ангелов, под пальмою Снопа —

заставляет предполагать, что Пушкин имел в виду определенную картину, ему известную. В письме к своей невесте Н. Н. Гончаровой от 30 июля 1830 года из Петербурга поэт пишет: „Я мало езжу в свет. Вас

¹ Вариант: „И с ней играющий...“ (Альбом Ю. Н. Бартева и И. В. Малиновского.)

² Вариант: „Она с улыбкою...“ (Альбом И. В. Малиновского. См. В. В. Баранов. „Мадонна“ в новой редакции. „Пушкин“. Сборник первый Пушкинской комиссии О. Л. Р. С.л. под ред. П. К. Пиксанова. стр. 219, 20.)

там ожидают с нетерпением. Прекрасные дамы спрашивают у меня ваш портрет и не прощают мне того, что у меня его нет. Я утешаю себя, проводя целые часы перед *une blonde Madonne qui Vous ressemble comme deux gouttes d'eau et que j'aurais acheté, si elle ne coutait pas 40000 roubles.* А ф. Ник. следовало бы выменять ее на свою негодную *Grand'maman*, так как ему до сих пор не удалось расплавить ее¹.

Есть предположение, что под „белокурой Мадонной, которая „как две капли воды похожа“ на Н. Н. Гончарову, Пушкин разумел „Мадонну“ Перуджино, принадлежавшую Н. М. Смирнову². В „Записках“ А. О. Смирновой читаем: „Смирнов должен был быть шафером Пушкина, но ему пришлось уехать в Лондон курьером. Он говорил Искре (т. е. Пушкину), что Натали напоминает ему мадонну Перуджино. Пушкин завтракал у Смирнова, смотрел его картины, его коллекцию редкостей искусства“. В апреле 1831 года П. М. де-Роберти писал Ф. Н. Глинке в Тверь: „Говорят, жена его красавица, и сумасброд так отзывается: я женился, чтобы иметь дома свою Мадонну“³.

Заметим, что сонет помечен 8 июля 1830 года, письмо к невесте написано 30 июля, а 30 августа Пушкин

¹ Пушкин. Письма. Под ред. Б. Л. Модзалевского, 1928, т. II, стр. 100. Последние две строчки намекают на статую Екатерины II, вылитую А. Н. Гончаровым, дедом Наталии Николаевны.

² А. В. Средин („Старые годы“, 1910, июль — сентябрь).

³ „Пушкин и его современники, XVII—XVIII.

вписал свое стихотворение в альбом Ю. Н. Бартенева. В 1833 году то же стихотворение вписано, в другой редакции, в альбом любимого товарища Пушкина П. В. Малиновского рукою, похожею на руку Пушкина. Стихотворение снабжено следующей заметкой Малиновского: „На вызов мой утвердился ли он в вере. В Петербурге 1833 года“¹.

С другой стороны. Ю. П. Бартенева, в альбом которого Пушкин вписал „Мадонну“ в 1830 году, характеризуют, как человека, „с любовью преданного религиозному созерцанию“, а в молодости даже мистицизму, когда он был членом ложи А. Ф. Табзина „Умирающий сфинкс“. Так что выбор стихотворения вполне соответствует духовному облику владельца альбома².

Выходит, что и Малиновский и Бартенева усматривали в сонете Пушкина религиозное настроение. Припомним выражение Пушкина, что первый признак умного человека — знать, с кем имеешь дело. В его письмах это проявляется на каждом шагу очень ярко: тон их постоянно варьируется смотря по тому, кому письмо адресовано. Того же принципа он, конечно, держался и в тех случаях, когда ему приходилось выбирать стихотворения для альбомов. Из этого следует, что, вписывая „Мадонну“ в альбомы двух религиозно

¹ В. В. Баранов, там же.

² Б. Л. Модзалевский. Автограф „Мадонны“ в альбоме Ю. Н. Бартенева. („Пушкин и его современники“, XV (1911 г.), стр. 23.)

настроенных людей, он сам признавал религиозный отпечаток в своем сонете.

Это еще более сближает его с Петраркой. у которого такой отпечаток — обычное явление. и любовные его переживания облекаются, как и у Данте. в термины религиозных эмоций. Обожествление возлюбленной — широко распространенный прием в итальянской школе „сладкого нового стиля“, — прием неразрывно связанный с символизацией. Беатриче и Лаура — реальные женщины и в то же время — символы возвышенных понятий, идеальные образы высшего духовного совершенства, сближающего их с ангелами, с небожителями. У Пушкина облик его невесты сливается в единое целое с божественным обликом Мадонны.

Прекрасно было замечено: „В этом стихотворении. выражающем живительное действие высокого произведения искусства на душу поэта. символически выражено то освещение жилища присутствием существа полного красоты и нравственной чистоты, кротости и величавости, которое он поэтически разумел под браком. Ожидая такого счастья. он выразил всю полноту женского идеала в этом лирическом произведении, отождествляя его с тою. которую считал достойною разделить с ним жизнь“¹.

Весь сонет, вольно или невольно, выдержан в лучшем петрарковском стиле, а его заключение:

¹ Пушкин в издании Л. И. Поливанова. М., 1887, I, 319.

Исполнились мои желания, творец
Тебя мне испослаз, тебя, моя Мадонна,
Чистейшей прелести чистейший образец!—

сам Петрарка, несомненно, включил бы с удовольствием в собственный сонет. Переведенный на итальянский язык с соблюдением излюбленной Петраркой схемы рифм (abba abba cde dce) пушкинский сонет звучал бы, как произведение певца Лауры.

Дело идет, конечно, не о прямых заимствованиях или явных подражаниях, списках с оригинала, а об усвоении поэтического стиля, в чем Пушкин не раз выказывал изумительное мастерство. Достаточно указать хотя бы на „Подражание Корану“, „Песни западных славян“, „Странника“ Бэньяна, отрывок „Цезарь путешествовал“ и т. д. Для выражения возвышенных чувств к женщине, глубоких духовных переживаний не годился, конечно, ни реалистично-языческий стиль Анакреона, ни легкомысленно-игривый стиль Парни, умение владеть которыми Пушкин рано доказал, но был вполне уместен и даже единственно возможен идеалистический и символистический „новый“ стиль итальянской лирики, в совершенстве разработанный Данте и Петраркой.

Для достижения поставленной себе цели Пушкину было вполне естественно прибегнуть именно к этому стилю. Он так и поступил, выказав лишний раз необычайную чуткость и эластическую гибкость своего таланта. Но и применяясь к чужим требованиям, он не теряет своей оригинальности. Пушкинский стиль в стихотворениях подобного рода — нечто среднее ме-

жду стилем „сурового Данта“ и „сладостного Петрарки“, без строгости первого и без слащавости второго.

IV

Пушкин ограничился всего тремя сонетами и не может быть, конечно, причислен к числу таких горячих поклонников этой стихотворной формы, какими, среди его современников, были Вордсворт и Мицкевич. Он оказался даже сдержаннее Гёте, который подарил немецкой литературе девятнадцать сонетов в строго итальянской петрарковской форме. Ближе всего в этом отношении Пушкин был к Байрону, который не был врагом сонета, но и не питал к нему особенного культа. Написал он всего семь сонетов.

В стихотворении „Суровый Дант не презирал сонета“ Пушкин воздавал должное талантливым представителям этой специфической формы. С другой стороны, он протестовал против того преувеличенного значения, которое придавал сонету Буало, сказавший:

Un sonnet sans défaut vaut seul un long poème.

Прочитав этот стих, Пушкин продолжает: „Вот основание поверхностной критики; хорошая эпиграмма лучше плохой трагедии, — что это значит? Можно ли сказать, что бутылка шампанского лучше дурной погоды“. Так писал поэт в 1831 году в статье о

Боратынском¹. Через два года он обращается к Буало с упреком:

Ты слишком превознес достоинство сонета.

Враг всякой узости и крайности в поэзии, Пушкин естественно восставал против педантизма Буало. Он не соглашался ставить сонет на неподобающее ему место, но это нисколько не мешало ему высоко ценить сонеты и Петрарки, и Шекспира, и Вордсворта, и Мицкевича, и Дельвига. „Прелестные сонеты“ этого последнего он „прочел с жадностью и восхищением“².

В выражении Пушкина о сонете: „размер его стесненный“ нельзя видеть порицания сонету, как думают некоторые³, а скорее — похвалу. Сжатость формы очень любил Пушкин и всегда стремился к ней. В этом русский поэт был солидарен с Гёте, который в своем сонете о сонете („Das Sonett“) ставит в большую заслугу сонету чеканную строимость его формы:

Когда душа неистово пылает,
Спеши ей дать скорей ограничение;
Пусть совершенным будет исполненье,
Хотя бы страсть твой дух порабощает.

В другом сонете — „Natur und Kunst“ — автор „Фауста“, идя по следам Данте, давно уже говорив-

¹ Пушкин, изд. Брокгауза и Ефрона, VI, 35. Ср. „Пушкин в мировой литературе“, 36, 354.

² Письмо к Дельвигу из Одессы от 16 ноября 1823 г.

³ Ст. Н. В. Яковлева в сб. „Пушкин в мировой литературе“.

шего о „freno dell'arte“ („узде искусства“), предъявляет к художнику те же требования самоограничения, меры концентрации, которые входили и в поэтику Пушкина:

Vergebens werden ungebundene Geister
Nach der Vollendung reiner Höhe streben.

Wer Grosses will, muss sich zusammen raffen:
In der Beschränkung zeigt sich erst der Meister,
Und das Gesetz nur kann uns Freiheit geben.

Умы несвязные мечтают тщетно
Достпчь высокої грани совершенства.

Высокое дается сил стяженьем:

Лишь в чувстве меры мастерство приметно.

И лишь закон нам даст свобод блаженство.

Выше было указано, что Вордсворт любил сонетную форму как сдержку для своей склонности к расплывчатости. Байрон, напротив того, избегал ее потому, что его бурное вдохновение, часто носившее характер стремительной импровизации, не терпело никаких препон, никаких оков.

Что касается Пушкина, то, в противоположность Вордсворту, он не нуждался в сдержке, ибо чувство меры лежало в сущности его таланта, и, в противоположность Байрону, как „взыскательный художник“, он не мог отдаться безудержному вдохновению в ущерб безупречности классически отделанной формы. Все свои произведения он так же тщательно отделявал, как Петрарка и Эредиа отделяли свои знаменитые сонеты.

Отражение петрарковского стиля можно искать не только в сонетах, но и в других стихотворениях нашего поэта. Ведь и лирика самого Петрарки (как и Данте) находила выражение не только в сонетах, а также в канцонах, „баллатах“, мадригалах, сестинах, с иными, чем в сонете, строфическими построениями и пными рифмующими рисунками. Что Пушкину были известны и канцоны Петрарки, видно из его цитаты к VI главе „Онегина“ (см. выше). Поэтому созвучия с музой Петрарки мы можем искать во всей лирике Пушкина. И в ней мы, действительно, встречаем темы, мотивы и образы, родственные творчеству Петрарки.

Очень показательны в этом отношении стихотворение „Красавица“ (В альбом Н. Н. Гончаровой). По строению и размеру оно несколько напоминает „баллату“ Петрарки, а по содержанию всецело входит в круг его тем. Переделанное в сонет, оно показалось бы выхваченным целиком из „Canzoniere“ или из „Vita nuova“ Данте.

Четыре строчки, которыми начинается это стихотворение:

Все в ней гармония, все дивно,
Все выше мира и страстей;
Она покоится стыдливо
В красе торжественной своей —

в полной мере применимы к прославленным героиням итальянской поэзии — Беатриче и Лауре. Отличительною чертою их прежде всего является то, что они „выше мира и страстей“, представляют собою

нечто „дивное“, надземное. Например. у Данте в 15-м сонете „Новой жизни“:

Небесный ангел, мнится, то, принявший вид
Земной, чтоб смертным нам дать чуда созерцанье.

Выражение „в красе торжественной своей“ необыкновенно подходит и к Беатриче, и к Лауре в изображении их певцов. Их „стыдливость“, „скромность“ также всегда подчеркиваются поэтами. По выражению Данте, „скромность является лучшей одеждой“ Беатриче.

Следующий мотив — превосходство героини над всеми другими женщинами:

Она кругом себя взирает:
Ей нет соперниц, нет подруг,
Красавиц наших бледный круг
В ее сияньи исчезает —

встречается на каждом шагу и у Данте, и у Петрарки. Все это четверостишие является как бы кратким резюме 16-го сонета „Новой жизни“, „Vedi perfettamente ogni salute“. Петрарка в сонете 13-м (по изданию Кардуччи) говорит:

Quando fra l'altre donne ad ora ad ora
Amor vien nel bel viso di costei,
Quanto ciascun è men bella di lei,
Tanto cresce il desio che m'innamora...

Когда в ее обличии проходит
Сама Любовь меж сверстниц молодых:
Растет мой жар,— чем ярче жен других
Она красой победной превосходит.

(Пер. Вяч. Иванова.)

Или сонет № 218:

Tra quantunque leggiadre donne e belle
Giunga costei, ch'al mondo non ha pare,
Col suo bel viso sol dell'altre fare
Quel che fa 'l di delle minori stelle...

Меж стройных жем. сияющих красою,
Она царит одна во всей вселенной,
И пред ее улыбкой несравненной
Бледнеет всё, как звезды пред зарюю.

(Пер. Ю. Верховского.)

Заключение пушкинского стихотворения находится также в полном унисоне с соответствующими настроениями дантовской и петрарковской музыки:

Куда бы ты ни поспешал,
Хоть на любовное свиданье,
Какое б в сердце ни питал
Ты сокровенное мечтанье,
Но встретишь с ней, смущенный, ты
Вдруг остановишься невольно,
Благоговев богомольно
Перед святыней красоты.

Чувство смущения, благоговения и почтительного преклонения перед „торжественной красотой“ возлюбленной женщины — обычный мотив Данте и Петрарки.

В сонете 11-м „Новой жизни“ читаем:

Любовь в своих очах моя являет донна:
Вмиг станет краше все, куда ни кинет взгляд;
Прохожие ей вслед сочувственно глядят,
Трепещет сердцем удостоенный поклона,
Бледнеет весь, как склонив смущенный,
И каяться в грехах своих, вздыхая, рад...

Или в сонете 15-м „Tanto gentile e tanto onesta pare“:

Высокого она полна очарованья,
Когда других приветом ласковым дарит:
Язык в устах, коснея перед ней, молчит,—
Взор клонит долу всяк, покорный обаянью...

„Смирненным делает прекрасной лицеизренью“ — говорится в 16-м сонете „Новой жизни“.

У Петрарки в уже цитированном сонете (№ 13) мы читаем далее:

J' benedico il loco e'l tempo e l'ora
Che si alto miraron gli occhi miei,
E dico: Anima, assai ringraziar dei,
Che fosti a tanto onor degnata allora..

„Я благословляю и место, и день, и час, когда очи мои устремили свой взор так высоко, и я говорю самому себе: „Душа моя, ты должна быть преисполнена глубокой благодарности за то, что удостоилась тогда такой чести“. „Святыня красоты“ прославляется в сонете „Quel sempre acerbo ed onorato giorno“ (№ 157 по изданию Кардуччи и Фанфани), где поэт не знает, как решить — „смертная ли перед ним женщина или богиня“.

В сонете „In tale stella duo begli occhi vidi“ (№ 260 по тому же изданию) поэт проводит мысль, что красота Лауры — слава природы, и нет женщины ей равной:

„Волею судьбы увидал я прекрасные очи, столь полные целомудрия и сладости, что, в сравнении с

этими прелестными гnezдами Амура, все другие глаза кажутся моему усталому сердцу презренными”.

„Пусть не сравнивают с моей донной других женщин какого угодно века, каких угодно чужих стран, как бы знамениты эти женщины ни были“.

Далее поэт говорит, что Лаура красотой своей превышает и Елену, и Лукрецию, и Поликсену и т. д., приходя к заключению, что ее превосходство, если он не ошибается, служит природе к великой славе:

Questa eccellenza è gloria (s'io non erro)
Grande a Natura...

В сонете „In qual parte del Cielo, in quale idea“ (№ 159) поэт, по выражению А. Н. Веселовского пребывает „в экстазе перед красотой Лауры“:

В какой стране небес, какими образцами
Природа, оживясь, умела нам создать
Прелестный образ тот, которым доказать
Свою хотела власть и в небе, и меж нами?

Богиня где в лесах иль нимфа над волнами,
Чьи локоны могли б так золотом блистать?
Чье сердце добротой так может удивлять?—
Хотя мой век оно усеяло бедами.

Мечтатель пламенный, еще не встретясь с ней,
Божественных красот всей прелести не знает,
Ни томного огня пленительных очей;

Не знает, как любовь крушит и исцеляет,—
Кто звука не слышал живых ее речей,
Не видел, как она смеется и вздыхает.

(Пер. И. И. Козлова.)

В „богомольном благоговении перед святыней красоты“ сходятся оба поэта.

К такому же петрарковскому типу прославления любимой женщины относится и стихотворение „Я помню чудное мгновенье“. Уже начальное сравнение:

Как мимолетное виденье,
Как гений чистой красоты —

сразу уносит мысль читателя в область неземную, в область идеала. Кажется, из какой-то далекой сферы доносятся и звуки голоса и черты лица:

Звучал мне долго голос нежный
И снились милые черты.

„В тревогах шумной суеты“ обыденной жизни затерялись высокие впечатления от „гения чистой красоты“:

И я забыл твой голос нежный,
Твои небесные черты.

И настал сон души, не просветленной высшими стремлениями, и потянулись унылые дни —

Без божества, без вдохновенья,
Без слез, без жизни, без любви.

„Небесные черты“, „божество“, „вдохновенье“ — слова и выражения, общие с Петраркой. После того как наступает „пробужденье“, заключительным аккордом звучит тот экстаз любви, идеальной, возвышенной, который был так хорошо знаком неизменно и в восторженному поклоннику Лауры:

И сердце бьется в упоенье,
И для него воскресли вновь
И божество, и вдохновенье,
И жизнь, и слезы, и любовь.

Нет никакого сомнения, что Петрарка сумел бы, как никто, оценить этот перл пушкинской поэзии, найдя в нем что-то необыкновенно близкое и созвучное себе.

Петрарковские мотивы чувствуются отчасти в стихотворении „Я вас любил, любовь еще быть может“, а именно в последней части:

Я вас любил безмолвно, безнадежно,
То робостью, то ревностью томим;
Я вас любил так искренне, так нежно,
Как дай вам бог любимой быть другим.

Безнадежность и робость, прерываемые вспышками ревности, искренность и нежность, чувство благооования и самоотречения,— все это очень похоже на чувства Петрарки к Лауре. Такое, так сказать, „бескорыстное чувство“ мало свойственно поэзии XIX века и заставляет вспоминать другую эпоху.

V

Проводя параллель между лирикой Пушкина и итальянского поэта, я вовсе не хочу сказать, что у русского поэта был преднамеренный „петраркизм“, что он сознательно „Петрарке шествовал во след“, что он отдал дань литературному подражанию, как это бывало с ним в дни юности по отношению к другим поэтам. Я думаю, что петрарковский стиль невольно являлся у него, как давно испытанный и наиболее подходящий, всякий раз как непосредственные впечатления жизни пробуждали в нем представление

об идеализованной, возвышенной и просветленной любви.

Можно было бы возразить, что такая любовь мало свойственна натуре Пушкина с его „африканской“ кровью, и сослаться при этом на собственные слова поэта: „роль Петрарки мне не по нутру“¹. Но эту фразу никоим образом нельзя толковать так, как будто Пушкин хотел сказать: „Чувства Петрарки к Лауре мне недоступны и непонятны“. Напротив того, упомянутая фраза следует непосредственно за другой, в которой поэт сознается, что в одну женщину он „был очень долго и очень глупо влюблен“, т. е. по-петрарковски — продолжительно и без взаимности. Стало быть, такое положение возможно было для Пушкина, но, вместе с тем, оно его тяготило, было „не по нутру“, и вовсе не могло удовлетворять так, как удовлетворяло нежного и сладостного воздыхателя белокурой Лауры. В конце концов подобная „роль“ не входила в его репертуар.

С другой стороны, по поводу стихотворения „Я помню чудное мгновенье“ могут сослаться на следующие его отношения к А. П. Керн, вовсе не идеального свойства, и тем заподозреть чистоту его чувств, выраженных в этом стихотворении. Но это было бы большой ошибкой. Лирическая поэзия есть непосредственное отражение переживаемых „впечатлений бытия“, меняющихся настроений, ощущений момента. Нельзя заподозрывать искренность одного на-

¹ Письмо к Л. С. Пушкину 25 авг. (1823 г.) из Одессы.

строения на том основании, что, спустя некоторое время, оно сменилось другим и, может быть, даже прямо ему противоположным. Правда поэта — правда момента, который он отображает. Тут не может быть речи о непоследовательности, неискренности и т. д.

Диапазон любовной лирики Пушкина необычайно широк, охватывая собою любовные переживания самого разнообразного рода и окраски: от „мятежного наслаждения“, „безумства“, „исступления“, „вакханки молодой“ с ее „порывом пылких ласк и язвою лобзания“ до „богомольного благоговения перед святыней красоты“, до преклонения перед „чистейшей прелестью чистейшим образцом“, до полного самоотречения в пользу любимого существа в экстазе „искренности“, „нежности“, молитвенной робости, до целомудренного чувства юной Татьяны.

В широте захвата любовных переживаний — отличие музыки Пушкина от музыки Петрарки. Русскому поэту одинаково доступно как чувственное, языческое восприятие любви, свойственное античной поэзии и прославленное именами Сафо, Анакреона, Катулла, Овидия, Горация и других, так и идеальное, возвышенное, одухотворенное, христианско-платоновское ее понимание, которое нашло себе высшее выражение у Данте и Петрарки. Во втором случае вступал во все свои права петрарковский стиль в широком смысле слова, который наш поэт, при случае, мог себе прекрасно усвоить, как он умел усвоить, когда это было нужно, и стиль Данте. А между двумя этими крайними полюсами в понимании любви — антично-языческим

и христианско-платоновским — лежала еще богатейшая гамма любовных переживаний в разнообразнейших оттенках и видах.

Из великих современников Пушкина его любовная лирика всего ближе к любовной лирике Байрона. Необычайная страстность их натур сближает их между собою. Чересчур продолжительная „роль“ Петрарки им обоим была, конечно, „не по нутру“: для этого слишком горячая кровь („кровь у меня южная“ — говаривал Байрон) текла в их жилах. Любовные переживания Байрона были, быть может, еще более разнообразны, чем переживания Пушкина — от чувственного угара венецианских годов его жизни до благоговейного обожания недоступной ему Мэри Чэворт¹. Античные и петрарковские мотивы так же переплетаются у него, как и у Пушкина.

Сюда же относится цикл стихотворений к „Тирзе“: 1) To Thyrsa, 2) Away, away, ye notes of woe! 3) One struggle more, I am free, 4) Euthanasia и 5) And thou art dead, as young and fair. Под именем Тирзы скрывается неведомая нам женщина, горячо любимая Байроном и умершая во время его путешествия на Восток. По выражению биографа Байрона, эти стихотворения „вызывают навеки скрывающийся образ светлого, прекрасного существа, доброго гения; его поэт любил искренне, но любовь не была чувственной, поделуи не жгли крови, по-

¹ Ср. стихотворения: „К леди“, „Стансы, написанные при оставлении Англии“, „Сон“ и др.

явление его в жизни его друга было чудным свидением“¹.

Для характеристики его любви к Тирзе показательны следующие строки:

Своим невинным, чистым взором
Краснеть заставила б ты страсть.
Мне в сердце радость проливалась,
Когда я слышал голос твой;
Небесной музыкой казалась
Мне песня, спетая тобой.

Другое прочувствованное стихотворение заканчивается в духе Петрарки — смерть не является преградой для святого чувства любви:

В тоске не гаснет жар мятежный,
Горит за сенью гробовой,
И к мертвой пламень безнадежный
Святее, чем любовь к живой.

Эти четыре строчки кажутся как бы взятыми из второй части „Canzoniere“ Петрарки, где Лаура прославляется после ее смерти.

И в другом стихотворении проводится любимая идея Петрарки и лириков его душевного склада:

Любви, где смерть кладет печать,
Угрозы нет, измены — нет,
И ей конца не знать...

Или еще:

Прекрасен мир; свободен я;
Но что мне мир земной?
Твой образ, светлая моя,
Один всегда со мной.

¹ А. Н. Веселовский. Байрон. Биография.

Встает из вечности опять
Все то, чему сквозь смерти тьму
Еще дано спать!
И в этой жизни свет мой ясный —
Любви умершей соп прекрасный.

(Пер. Щепкиной-Куперник.)

Изложенное в виде сонета, это стихотворение всем бы напомнило песни певца умершей Лауры.

Такие же мотивы сверхчувственной и идеалистически одухотворенной любви не редки в творчестве современника и друга Байрона — Шелли, не оставшегося неизвестным Пушкину¹. Особенно нужно указать его стихотворение „Eripsyichidion“, посвященное Эмили Вивини, заключенной в монастырь св. Анны в Пизе. Здесь автор вдохновляется „Новой жизнью“ Данте и в предисловии переводит заключительную строфу из канцоны „Voi che, intendendo, il terzo ciel movete“ (из „Convito“). Эмилия Вивини является в его глазах воплощением идеальной красоты, красоты небесной, обнаруживающейся в смертной плоти. Так он и говорит: „Небесный серафим! Чересчур благородный и нежный, чтобы быть человеческим существом, скрывающий под блистательной формой женщины весь свет, всю любовь, всё бессмертие, которые тебе доступны...“ и т. д. В своем прославлении женщины Шелли равняется с Данте и едва ли не превосходит Петрарку.

¹ О нем упоминает Пушкин в статье о Байроне. (Сочинения Пушкина. Издание Академии Наук СССР, т. IX. стр. 420. Ленинград, 1928.)

Примеры Байрона и Шелли должны служить доказательством, что в европейской лирике начала XIX века не замолкла дантовско-петрарковская струя¹. Тем более становится понятной возможность этой струи и у великого русского поэта.

Пушкину был равно доступен поэтический стиль и „сурового“ Данте, и „сладостного“ Петрарки. Под непосредственным впечатлением жизненных переживаний „уста“ его умели „обрести язык Петрарки и любви“.

М. Ро анов

8 XI—1928 г.

¹ Недостаток места мешает мне привести подобные же примеры из литературы немецкой, французской и др.

КОМУ БЫЛО НАПИСАНО ПИСЬМО П. А. ВЯЗЕМСКОГО О КОНЧИНЕ ПУШКИНА

В 1879 году в „Русском архиве“. № 6. в серии писем кн. П. А. Вяземского к А. Я. Булгакову („Письма кн. П. А. Вяземского к А. Я. Булгакову из Петербурга в Москву 1831 -1838“, стр. 237—257) П. И. Бартеневым было впервые опубликовано письмо П. А. Вяземского от 9 февраля 1837 года о кончине А. С. Пушкина. Опубликовывая его, Бартенев оговорился: „Это письмо сохранилось в бумагах Булгакова не в подлиннике, а в списке и. может быть, писано и не к нему, но очевидно и несомненно оно принадлежит князю П. А. Вяземскому¹. С самого момента своего появления в печати письмо возбудило огромный интерес; на примечание же, вполне естественно, почти никто не обратил внимания, и письмо Вяземского от 9 февраля 1837 года стало известно в истории литературы, как „письмо П. А. Вяземского к А. Я. Булгакову“. Оно цитируется пушкинистами как таковое до самого последнего времени (см. многочисленные ссылки на письмо П. Е. Щеголева в его книге: „Дуэль и смерть Пушкина“, изд. 3-е, 1928 г.).

¹ „Русский архив“, 1879, № 6, стр. 247, прим. 20.

Между тем, несомненно, что письмо это, один из важнейших источников для истории последней дуэли Пушкина, в действительности никогда Булгакову не предназначалось. В самом деле, письмо Вяземского начинается словами: „Сейчас прочел я твое письмо от 3 февраля и спешу сказать тебе несколько слов в ответ. Понимаю твою скорбь и знал наперед, что ты живо почувствуешь нашу потерю. Чье сердце любило русскую славу, поэзию, знало Пушкина не поверхностно, как знал его равнодушный или недоброжелательный свет... может ли тот не содрогнуться от участи, постигнувшей Пушкина, и не оплакивать его горячими сердечными слезами?..“

Остафьевский архив князей Вяземских хранит четыре письма А. Я. Булгакова к П. А. Вяземскому, написанных им по поводу или в связи со смертью Пушкина, а именно, от 6, 11, 25 и 26 февраля. Письма от 3 февраля там не имеется. Что какое-то письмо было послано Булгаковым Вяземскому ранее 6 февраля, об этом свидетельствуют начальные слова письма Вяземского от 5 февраля: „Вижу из твоего нынешнего письма...“, а также говорит сам Булгаков в своих записках. К сожалению, текста этого письма мы не знаем. Однако, основываясь на дошедших до нас письмах Булгакова о Пушкине, можно с уверенностью сказать, что никакой „скорби“ по поводу его смерти Булгаков не выражал и никаких „горячих сердечных слез“ не проливал. Булгаков совершенно не понимал и не ценил Пушкина. В настоящее время все письма А. Я. Булгакова о кончине Пушкина, имею-

щиеся в Централархиве, опубликованы в журнале „Красный архив“, т. 33, стр. 222- 235. Вот что читаем мы там в письме от 6 февраля: „Как-то твоё здоровье борется с душевною занозою? И, брат! Поверь, что всё к лучшему! Пушкин, проживши ещё 50 лет. не принес бы семейству своему той пользы, которая доставила оной смерть его. А жаль, жаль!..“ Как далеки эти слова от той „скорби“, о которой упоминает Вяземский в своём письме! Но, кроме того, мы имеем прямое свидетельство самого Булгакова, что его первое письмо к Вяземскому по поводу кончины Пушкина было наполнено упреками по адресу последнего. Получив письмо Вяземского от 5 февраля и выражая Пушкину, как поэту и как человеку, свое порицание, Булгаков записывает: „Многие из сих рассуждений невольно вкрались в письмах моих к Тургеневу и Вяземскому. Это дало сему последнему мысль написать мне следующее длинное письмо от 5 февраля. Оно делает честь чувствам Вяземского, он хотел защитить память своего друга, но я останусь при моих мнениях...“ (Рукопись „Современные происшествия и воспоминания мои“, ч. VIII.) Понятными становятся после этих слов такие фразы письма Вяземского от 5 февраля, как: „Пушкин никогда не был *esprit fort*“ (выражение, которое употребляет Булгаков в отношении Пушкина)... „Стало быть, видимое им (Арендтом) было так убедительно, так поразительно и полно истины...“ „...Ручаюсь совестью, что нет тут лишнего слова и никакого преувеличения...“ Такого рода уверениями Вяземский хотел оградить па-

мать умершего Пушкина от Булгакова и ему подобных. Заканчивая письмо от 9 февраля, Вяземский пишет: „Современник“ будет издаваться нами и на этот год в пользу семейства Пушкина. Пришли нам что-нибудь своего“. Эти заключительные строки не могли быть обращены Вяземским к Булгакову, который никогда не был писателем в собственном смысле этого слова. „В нем при хорошем образовании и любви к чтению не было ни призвания литературного, ни авторского дарования“, — характеризует его сам Вяземский в своих „Воспоминаниях о Булгаковых“¹. Булгаков никогда и не печатался в „Современнике“. Незначительные произведения пера Булгакова появлялись при его жизни в „Сыне отечества“, „Московском телеграфе“, „Северной пчеле“, „Библиографических записках“.

Таким образом, анализируя текст начала и конца письма Вяземского от 9 февраля, не трудно прийти к выводу, что оно написано не к Булгакову. И действительно: Булгаков, целиком выписывая письмо к нему Вяземского от 5 февраля („Современные происшествия и воспоминания мои“, ч. VIII), нигде ни одним словом не упоминает о письме Вяземского к нему от 9 февраля. С другой стороны, Остафьевский архив дает нам совершенно определенное указание, что письмо это было послано кому-то другому. В Остафьевском архиве, в переписке Вяземского, сохранился второй список этого письма, в котором

¹ „Полн. собр. соч. кн. П. А. Вяземского“, т. VII, стр. 123.

после слов: „Так что с первого взгляда все доктора и особливо Арендт признали рану его смертельною по двум и более свойствам ее“ („Русский архив“, 1879, кн. 6, стр. 250, строки 10—12 св.), читаем: „Остальное найдешь ты в моем письме к Булгакову“.

Кому же было адресовано письмо Вяземского от 9 февраля? В 22-й книге „Старины и новизны“ (изд. в 1917 г.) были напечатаны письма Дениса Васильевича Давыдова. Среди них есть одно, помеченное 3 февраля 1837 года. Глубокою, искреннею грустью веет от него. „Милый Вяземский! — пишет Давыдов. — Смерть Пушкина меня решительно поразила, я по сю пору не могу образумиться. Здесь бог знает какие толки. Ты, который должен всё знать и который был при последних минутах его, скажи мне, ради бога, как это случилось, дабы я мог опровергнуть многое, разглашаемое здесь бабами обоего пола. Пожалуйста, не поленись и уведомя обо всем с начала до конца и как можно скорее.

Какое ужасное происшествие! Какая потеря для всей России! *Vraiment une calamité publique!* Более писать, право, нет духа...“

Личность Д. В. Давыдова (1789—1839) хорошо известна. Партизан, герой отечественной войны и талантливый поэт, Давыдов уже в 1816 году, 20 мая, избирается единогласно в действительные члены Общества любителей российской словесности, а вскоре после этого делается членом другого литературного общества — „Арзамас“, где получает прозвище „Армянина“. Чрезвычайно тепло и сочувственно отзывается

о нем Вяземский в своих „Примечаниях к письмам Давыдова“ („Русский архив“, 1866 г., IV, стр. 898—903). Ему же посвящает он свое стихотворение „Д. В. Давыдову“ („Полн. собр. соч., т. III, LXXVII, стр. 128—130). Пушкин также смолоду знал Давыдова, ценил его и говорил, что Давыдов „дал ему почувствовать, что можно быть оригинальным“. В свою очередь, Давыдов горячо любил, „всегда единственного, родного его душе поэта“. Когда в 1836 году Пушкин начал издавать „Современник“, Давыдов стал сотрудничать в нем, помещая там свои стихотворения и прозаические статьи („Эпиграммы“, „Челобитная“, „О партизанской войне“. См. „Современник“, 1836 г., т. III, а очерк „Занятие Дрездена“ — т. IV).

Узнав о внезапной кончине Пушкина, Давыдов буквально был потрясен. Уже месяц спустя он писал Вяземскому: „Веришь ли, что я по сю пору не могу опомниться, — так эта смерть поразила меня! Пройдя сквозь весь пыл наполеоновских и других войн, многим подобного рода смертям я был виновником и свидетелем, но ни одна не потрясла душу мою подобно смерти Пушкина“. („Старина и новизна“, кн. 22, стр. 68.)

Получив письмо Давыдова от 3 февраля, Вяземский поспешил ему ответить длинным, хорошо нам известным, письмом от 9 февраля, закончив его просьбой к Давыдову принять участие в издании „Современника“ и прислать какое-нибудь свое стихотворение или статью для напечатания. Что прислал Давыдов и послал ли он что-нибудь „своего“, нам

неизвестно. В „Современнике“, вышедшем после смерти Пушкина, не имеется ни одного произведения Давыдова. Но мы знаем, что в V книге „Современника“ впервые появилось в печати стихотворение самого Пушкина, посвященное Давыдову „Тебе певцу, тебе герою“, которое Давыдов считал своим „l'œv'it d'immortalité“ и которое, переписав, он переслал Вяземскому в письме от 23 мая 1837 года.

Как же случилось, что письмо Вяземского, писанное и посланное Д. В. Давыдову, оказалось в списке у Булгакова и было опубликовано как письмо Вяземского к нему? На это дает ответ сам Д. В. Давыдов. В своем письме к Вяземскому от 6 марта того же года, он пишет: „Видя в обращении несколько описаний горестного происшествия с Пушкиным, между которыми и письмо твое к Булгакову, я не счел за преступление позволить списать Булгакову и одному из моих приятелей письмо твое ко мне, с тем однако ж, чтоб они не давали с него копий до твоего разрешения. Хорошо ли я сделал?“¹

Итак, по свидетельству самого Давыдова, письмо Вяземского к нему было списано у него Булгаковым, причем слова: „остальное найдешь ты в моем письме к Булгакову“, можно думать, как не представляющие для Булгакова интереса, при списывании были им выпущены.

¹ Несомненно об этом письме говорит О. С. Павлицева в письме своем от 7 марта 1837 г. отду, называя это письмо Вяземского письмом к Давыдову. См. „Пушкин и его современники“, вып. XII, стр. 107.

Письмо в копии при жизни А. Я. Булгакова хранилось в его бумагах, а после его смерти было передано сыном его П. А. Булгаковым П. И. Бартеневу, который и опубликовал его в „Русском архиве“ среди писем Вяземского к Булгакову¹.

М. Светлова

¹ Приношу глубокую благодарность М. А. Цявловскому, первому, с кем поделилась я своими сомнениями относительно достоверности письма П. А. Вяземского от 9/II—37 г. к Булгакову, указавшему мне, что одним из лиц, кому могло быть написано это письмо, был Д. В. Давыдов.

НОВЫЕ АВТОГРАФЫ ПУШКИНА

I

Автограф стихотворения „Красавица“

В нашем распоряжении находится остававшийся неизвестным автограф стихотворения Пушкина „Красавица“ („Всё в ней гармония, всё диво“). Это — лист альбомной бумаги белого цвета (без водяных знаков) размером $17,5 \times 21$ см, с золотым обрезаем с трех сторон. Лист был вырезан из альбома, на что указывает дугообразный край внутренней стороны листа. Варварски дважды согнутый, лист был вложен в конверт, теперь уничтоженный.

История этого автографа весьма загадочна. Лицо, владевшее им, нашло автограф в бумагах своего покойного брата. На конверте рукой неизвестного было написано: „Автографъ Пушкина, написанный имъ въ альбомъ графини Завадовской, подаренный ею Г., отъ котораго получилъ я“. Кроме этого, на конверте было написано еще одно слово: „Генвария“. Вот и всё, что мы знаем из истории этого листка.

Текст стихотворения в автографе не имеет заглавия. Первые четырнадцать строк занимают первую

страницу, последние две и подпись: „А. П.“ — вторую. Ни беловых, ни черновых автографов этого стихотворения до сих пор известно не было. Впервые оно было напечатано с подписью: „А. Пушкин“ в „Библиотеке для чтения“ 1834 года, в томе третьем, книжке пятой (стр. 238), вышедшей в свет 5 мая 1834 года. Здесь стихотворение имеет заглавие: „Красавица (Въ альбом Г****)“. Под таким же заглавием Пушкин включил пьесу в четвертую часть своих „Стихотворений“, вышедшую в свет в сентябре 1835 года. Текст „Библиотеки для чтения“ не имеет разночтений с текстом „Стихотворений“. Текст же автографа таков:

Все въ ней гармонія, все диво,
Все вышѣ міра и страстей;
Она поконтя стыдливо
Въ красѣ торжественной своей,
Она вокругъ себя взираетъ:
Ей нѣтъ соперницъ, нѣтъ подругъ;
Въ ея сіяньи пзчезаетъ
Красавицъ нашихъ гордый кругъ..

Куда бы ты не поспѣшалъ,
Хоть на послѣднее свиданье;
Какое бъ въ сердцѣ не пыталъ
Ты сокровенное мечтанье;
Но встрѣтясь съ ней, въ смущеньи ты
Вдругъ остановишься невольно,
Благоговѣя богомольно
Передъ святыней красоты.

А. П.

Текст этот имеет такие разночтения с печатным текстом:

5 стих. Она вокругъ себя вздирает: Авт.

кругомъ

Печ. т.

7 „ Красавицъ нашихъ гордый кругъ... Авт.

блѣдный

Печ. т.

7-й стих печатного текста в автографе 8-й, а 8-й печатного текста — в автографе 7-й.

10 „ “Хоть на послѣднее свиданье, Авт.

любовное

Печ. т.

13 „ Но встрѣтись съ ней, въ смущеньи ты Авт.

смущенный

Печ. т. ¹

Текст автографа нам кажется совершеннее печатного текста (кроме перестановки стихов), но последний, дважды напечатанный самим Пушкиным, никаким изменениям, конечно, не подлежит и должен остаться дефинитивным.

„Биография“ этого стихотворения крайне любопытна.

В посмертном издании сочинений Пушкина 1838--1841 гг. оно помещено (т. III, стр. 110) под тем же заглавием: „Красавица. (В альбом Г***)”² и не датировано. П. В. Анненков в своем издании (т. III, стр. 3-4) без каких-либо объяснений поместил стихотворение первым среди стихотворений 1831 года. Можно догадываться, что датировал он этим годом

1 _____

¹ Кроме этого, в автографе: выше (стих. 2); сияньи (7); не (9), не (11) вместо печатного: выше, сиянье, ни.

² В посмертном изд.— опечатка: после буквы „Г“ три звездочки, а не четыре, как в „Библиотеке для чтения“ и в „Стихотворениях“.

потому, что относил стихотворение к Н. Н. Гончаровой, хотя подзаголовок: „Въ альбомъ Г***“ оставил в таком же виде. Первым, кто в печати раскрыл это „Г“, был Г. Н. Геннади, в изд. Исакова, соч. Пушкина 1859—1860 гг. (т. I, стр. 472) без всяких объяснений в подзаголовке поставивший: „(Въ альбомъ Н. Н. Гончаровой)“. Сделал он это, надо думать, потому, что усмотрел в отнесении Анненковым стихотворения к 1831 году и в помещении его первым в ряду стихотворений этого года намек на то, что стихотворение посвящено невесте поэта, ставшей 18 февраля 1831 года Пушкиной.

И датировка стихотворения 1831 годом и приурочивание к Н. Н. Гончаровой были приняты всеми редакторами. Вслед за Геннади, Ефремов¹, Морозов², Венгеров³ и Брюсов⁴ помещали стихотворение под 1831 годом и в „Г“ видели Гончарову, хотя уже в 1889 году А. Н. Незеленов должен был бы поколебать это приурочивание. Занимаясь рукописями Пушкина в Румянцевском музее, Незеленов указал, что в копии

¹ В изд. Исакова 1880 г. (т. III, 210); в изд. Анского 1882 г. (III, 196); в изд. В. В. Комарова, 1887 г. (т. III, 165) и в изд. Суворина, 1903—1905 гг. (т. II, 285).

² В изд. Литературного фонда 1887 г. (т. II, 127) и в изд. „Просвещения“ (т. II, 155).

³ В изд. Брокгауза и Ефрона (т. III, 179).

⁴ В изд. Гиза 1920 г. (т. I, 347). Б. В. Томашевский в одномтомном издании соч. Пушкина Ленгиза не раскрывает в подзаголовке четырех звездочек и пьесу помещает среди стихотворений „разных годов“, а в оглавлении помечает: „до 1834 г.“.

стихотворения, имеющейся в тетради № 2393, представляющей собою собрание текстов, приготовленных для посмертного издания, под тремя звездочками заглавия: „Въ альбомъ Г***“ прибавлено (другими чернилами, мелко и другой рукой, но рукой ли Пушкина — сказать трудно): „рафинѣ“. „Быть может, — писал Незеленов, — стихотворение посвящено не Гончаровой“¹. Против последнего курьезно возражал Н. Ф. Сумцов, посвятивший стихотворению специальный этюд: „Стихотворение „Красавица“, по общему мнению, относится к Н. Н. Гончаровой. А. Н. Незеленов высказал по этому поводу сомнение ввиду того, что в рукописи Румянцевского музея другой рукой приписано под тремя звездочками „рафинѣ“; но эта приписка, если она сделана рукой Пушкина, указывает лишь на проблеск другой, не идущей к делу мысли, на какой-нибудь случайно промелькнувший в памяти поэта случай из обыденной жизни, может быть, намек на какого-нибудь великосветского картавого ферлакура, называвшего красавицу Гончарову графиней. Важно то, что в этой же рукописи стоит пометка „Въ альбомъ Г***“, очевидно, в альбом знаменитой тогда красавицы, невесты Пушкина, Гончаровой. Стихотворение было написано, вероятно, незадолго до свадьбы, которая состоялась 18 февраля 1831 года в Москве“². Опровергать эту гипотезу о „великосветском картавом ферлакуре, назы-

¹ „Исторический вестник“ 1889, № 3, стр. 683.

² „Пушкин“. Исследования Н. Ф. Сумцова. Харьков, 1900, стр. 244.

вавшем Гончарову графиней“, конечно, не приходится — настолько она наивна.

Работая над изданием „Просвещения“ собрания сочинений Пушкина, П. О. Морозов смотрел рукопись № 2393, о чем писал: „Копия этого стихотворения, сделанная для посмертного издания, в рукописи Московского музея, № 2393, озаглавлена: „В альбомъ „Г***“ и под тремя звездочками — рукой, кажется, Жуковского, приписано: „рафинъ“. Но эта приписка, сделанная, видимо, в устранение применения стихов к жене поэта, не должна возбуждать сомнения в том, что стихи эти написаны именно в альбом Натальи Николаевны и, вероятно, незадолго перед свадьбой, происходившей 18 февраля 1831 года“¹. Нельзя не признать объяснения Морозовым приписки букв „рафинъ“ весьма странным. Зачем было Жуковскому „устранять применение“ стихотворения, так умиленно воспевающего „красавицу“, к жене поэта, „отнимать“ у нее это стихотворение и „передать“ его какой-то „графине“?

Сильно поколебал датировку стихотворения 1831 годом Н. О. Лернер в своем примечании к пьесе в изд. Брокгауза и Ефрона собр. соч. Пушкина писавший: „... не в пользу 1831 года говорит то, что в число пьес, принадлежащих к этому году и изданных самим поэтом (III часть „Стихотворений Александра Пушкина“), данное стихотворение не вошло, а в IV части

¹ Собр. соч. Пушкина, изд. „Просвещения“, т. II. стр.,—519.

вавшем Гончарову графией“, конечно, не приходится — настолько она наивна.

Работая над изданием „Просвещения“ собрания сочинений Пушкина, П. О. Морозов смотрел рукопись № 2393, о чем писал: „Копия этого стихотворения, сделанная для посмертного издания, в рукописи Московского музея, № 2393, озаглавлена: „Въ альбомъ „Г***“ и под тремя звездочками — рукой, кажется, Жуковского, приписано: „рафинъ“. Но эта приписка, сделанная, видимо, в устранение применения стихов к жене поэта, не должна возбуждать сомнения в том, что стихи эти написаны именно в альбом Натальи Николаевны и, вероятно, незадолго перед свадьбой, происходившей 18 февраля 1831 года“¹. Нельзя не признать объяснения Морозовым приписки букв „рафинъ“ весьма странным. Зачем было Жуковскому „устранять применение“ стихотворения, так умиленно воспевающего „красавицу“, к жене поэта, „отнимать“ у нее это стихотворение и „передать“ его какой-то „графине“?

Сильно поколебал датировку стихотворения 1831 годом Н. О. Лернер в своем примечании к пьесе в изд. Брокгауза и Ефрона собр. соч. Пушкина писавший: „... не в пользу 1831 года говорит то, что в число пьес, принадлежащих к этому году и изданных самим поэтом (III часть „Стихотворений Александра Пушкина“), данное стихотворение не вошло, а в IV части

¹ Собр. соч. Пушкина, изд. „Просвещения“, т. II. стр.,—519.

помещено между „Воеводой“ (1833 г.) и „Сказкой о золотом петушке“ (1834 г.). Правда, непосредственно за последней в IV части идут произведения, принадлежащие к разным годам (1833, 1824, 1830 и др.), но место, занимаемое здесь „Красавицей“, говорит скорее за 1833—1834 гг., чем за 1831; все предшествующие ей произведения расположены в правильном хронологическом порядке. Это уменьшает, хотя и не упраздняет совершенно, вероятность приурочения „Красавицы“ к жене поэта. Пушкину, несмотря на то, что он был женат, случалось увлекаться, конечно, строго-деломудренно, с „богомольным благоговением“, другими женщинами (см., напр., „Нет, нет, не должен я...“)¹.

С аргументацией Лернера против датировки 1831 годом нельзя не согласиться: конечно, по месту, занимаемому пьесой в IV части „Стихотворений“ Пушкина 1835 года, она едва ли написана в 1831 году.

Что касается приурочивания стихотворения к Гончаровой, то Лернер, не решаясь окончательно порвать с традицией, всё же склонен сомневаться в ней. „Предположению Незеленова нельзя отказать в известных основаниях, хотя указание неизвестного нам лица (П. О. Морозов в „Соч. Пушкина“, изд. „Просвещения“, II, 518, думает, что это был Жуковский) на какую-то неназванную графиню слишком слабый довод“, — пишет Лернер в указанном примечании.

¹ Пушкин. Изд. Брокгауза и Ефрова. т. VI, стр. 406.

Уделил внимание стихотворению и М. Л. Гофман в своей книге „Первая глава науки о Пушкине“. По вопросу о датировке он пишет: „...судя по технике, стихотворение написано вряд ли раньше 1830—1831 года, а судя по тому, что оно вошло в издание 1835, а не 1832 года, вряд ли оно написано раньше 1832 года, вернее всего предположить, что оно создано в 1832 или, что еще вероятнее (судя по времени появления в печати), в 1833 году. Таковы объективные данные для предположительной датировки пьесы“¹.

Таким образом, исходя из других соображений, Гофман приходит к тому же выводу, что и Лернер.

В „Г“ подзаголовка Гофман отказывается видеть Гончарову и строит такую гипотезу: „Повидимому, так [т. е. со словом „графинь“] Жуковский предполагал печатать пьесу в посмертном издании для скрyтия подлинного посвящения: стихотворение могло бы быть посвящено какой-нибудь определенной графине, а не вообще графине. Не скрyл ли Жуковский „графиней“ другое высокопоставленное Г — „государыню“, супругу Николая I Александру Федоровну, Лаллу Рук, о которой Пушкин в таком же тоне говорит в черновиках восьмой главы „Евгения Онегина“? Конечно, это только наше предположение, но наибо-

¹ М. Л. Гофман. Пушкин. Первая глава науки о Пушкине. Пгр., 1922, стр. 91 (первое издание) и стр. 93 (второе).

лее возможное, наиболее вероятное из всех предположений“¹.

Прежде всего М. Л. Гофман ошибочно утверждает, что приписка букв „рафинъ“ сделана Жуковским. М. Л. Гофман или плохо знает руку Жуковского, или, основываясь на приведенных нами словах П. О. Морозова во II томе изд. „Просвещения“ собр. соч. Пушкина, где он писал, что приписка сделана „рукой, кажется, Жуковского“, не обратил внимания на это „кажется“ и высказанное Морозовым предположительно стал утверждать уже без колебаний и оговорок.

Введенный в заблуждение Гофманом я в своей статье „Пушкин и графиня Д. Ф. Фикельмон“ возражал Гофману: „Шепоятно, почему это замысловатое, натянутое объяснение представляется М. Л. Гофману „наиболее возможным, наиболее вероятным из всех предположений“. В самом деле, для чего Жуковский, если он знал или предполагал, что стихотворение посвящено государыне, написал, что оно посвящено графине? Зачем нужна была, вместо умалчивания, недоговоренности, эта выдумка, напраслина? Когда Жуковский переделывал, искажал стихи Пушкина, то делал он это с добрым намерением провести их, хотя и в искаженном виде, в печать, но зачем ему было в стихотворении, дважды уже напечатанном, сочинять „графинь“, вместо „государыни“? Не естественнее ли

¹ М. Л. Гофман. Пушкин. Первая глава науки о Пушкине. Пгр., 1922, стр. 92 (первое издание) и стр. 94 (второе).

предположить, что написанное „графинѣ“, так и читается „графинѣ“. Вопрос только в том, какую графиню разумел Жуковский. Мы предполагаем, что это — графиня Д. Ф. Фикельмон¹.

Теперь, обратившись к тетради № 2393, я убедился, что буквы „рафинѣ“ написаны не Жуковским. Так как в посмертном издании, для которого готовились тексты тетради № 2393, принимал близкое участие П. А. Плетнев, то возможно, что приписка сделана им, но категорически утверждать этого я не могу.

Итак, и в затейливой гипотезе Гофмана и в моем возражении ему Жуковский должен быть исключен. Напрасно ему Гофман приписывал этот замысловатый „отвод“ от „сударыни“, и я напрасно защищал Жуковского. Но, конечно, по существу, замена Жуковского другим лицом дела не меняет.

Что стихотворение посвящено императрице Александре Федоровне убежден был и Б. Л. Модзалевский, писавший в примечаниях к дневнику Пушкина: „Можно сказать с уверенностью, что именно государыне поэт посвятил свое стихотворение „Красавица (В альбом Г***)“, напечатанное как раз в майской книжке „Библиотеки для чтения“ 1834 года (вышедшей в свет 5 мая 1834 года) и написанное им, весьма вероятно, именно под свежим впечатлением

¹ М. А. Цявловский. Пушкин и графиня Д. Ф. Фикельмон. „Голос минувшего“, 1922 г., № 2, стр. 122.

представления своего государыне¹, которую он и обозначил буквою Г****, обыкновенно произвольно расшифровываемую издателями, как „Гончаровой“. и вследствие этого последнего датируемое, без других оснований, началом 1831 года. Припомним пьесу — и увидим, что по определениям, которыми описывает поэт воспеваемую им „красавицу“, — это может быть только государыня, царица, а не „простая смертная“². Далее, приводя текст стихотворения, Модзалевский продолжает: „Мы в 1920 и 1921 годах делали попытки найти в бывших собственных его величества библиотеках личные альбомы императрицы Александры Федоровны, с целью убедиться, нет ли там записанного рукою Пушкина этого стихотворения, но наши поиски, несмотря на содействие Б. А. Надеждина, оказались тщетными: альбомов или нет вовсе, или они вывезены в Москву при эвакуации Петрограда в 1917—1918 году. Как бы то ни было, Пушкин намеренно, из понятной нам скромности, постарался скрыть даже от друзей своих, кого именно воспел он под именем „Красавицы“. В „Онегине“ он упоминает о ней в стихах:

Подобно лилии крылатой
Колелясь входит Лагла Рук³.

¹ Пушкин представлялся Александре Федоровне 2 апреля 1834 года. М. Ц.

² Дневник Пушкина 1833—1835. Под ред. Б. Л. Модзалевского, стр. 135.

³ *Ibidem*.

По выходе в свет книги „Рассказы о Пушкине, записанные со слов его друзей П. И. Бартеневым в 1851—1860 годах“ (М., 1825), где имеются свидетельства П. В. Нащокина, что „государыню Пушкин очень любил, благоговел перед нею“ (стр. 32), что „императрица удивительно как ему нравилась; он благоговел перед нею, даже имел к ней какое-то чувственное влечение“, Б. Л. Модзалевский в письме ко мне (от 16 октября 1925 года) писал: „Об Александре Федоровне („Всё в ней гармония“) продолжаю быть уверен, особенно после рассказов Нащокина. Жуковский стыдливо прикрыл Пушкина „графиней“.

Таково было окончательное мнение покойного пушкиниста. Но и он и я ошибались. Стихотворение, как оказывается, не посвящено ни императрице Александре Федоровне, ни графине Фикельмон. Посвящено оно графине Е. М. Завадовской, так что я был прав только относительно „графини“. Приписавший „рафине“ написал правду.

Кроме вышеприведенной надписи на конверте, в котором был автограф, мы имеем еще свидетельство М. Н. Лонгинова о том, что стихотворение „Красавица“ посвящено графине Е. М. Завадовской.

По выходе в свет в 1855 году первых шести томов собрания сочинений Пушкина под ред. П. В. Анненкова, М. Н. Лонгинов составил рукописное собрание не вошедших в это издание произведений. Будучи близко знаком с большим числом лиц, хорошо знавших Пушкина, как С. А. Соболевский, Лев Сергеевич Пушкин, кн. П. А. Вяземский, П. А. Плетнев,

П. Я. Чаадаев, В. А. Жуковский, и имея обширные связи в „высшем свете“, Лонгинов мог собрать не мало текстов Пушкина и сведений о лицах пушкинского окружения. В рукописном сборнике Лонгинова, известном в копии С. Д. Полторацкого¹, имеется „указатель и собрание анонимов и псевдонимов“ в текстах Пушкина. В этом указателе против стихотворения „Красавица“ стоит: „Гр. Завадовской“.

„Гр. Завадовская“ — это графиня Елена Михайловна Завадовская, рожденная Влодек (род. 2 декабря 1807 г., ум. 22 марта 1874 г.), дочь генерал-адъютанта, генерала-от-кавалерии, сенатора в Царстве Польском Михаила Федоровича Влодек (1780—1849) и графини Александры Дмитриевны Толстой (1785—1847). Род Влодек, известный с XVI века, принадлежал к старым подольским дворянским родам.

Исключительная красота Елены Михайловны была наследственной. Ее мать, воспетая Н. М. Карамзинным², отличалась красотой. В 1824 году (31 октября) Елена Михайловна вышла замуж за сына фаворита Екатерины II графа Василия Петровича Завадовского (1799—1855). На другой день свадьбы А. И. Тургенев писал кн. П. А. Вяземскому: „Один северный цветок, и прекраснейший, вчера сорван графом Завадовским“³. Выйдя в штатскую службу из лейб-гу-

¹ Описание этого сборника, сделанное П. К. Симони, см. в „Сочинениях М. Н. Лонгинова“, т. I, изд. Л. Э. Бухгейм, М. 1915, стр. 573—576 .

² „Русский архив“, 1882, I, стр. 187—188.

³ „Остафьевский архив“, т. III, стр. 90.

саров, где он служил в 1818—1822 годах, Завадовский с 1823 года был чиновником особых поручений в Министерстве внутренних дел, а в 1827 году перешел в Министерство юстиции, где в 1833 году был обер-прокурором 4-го департамента Сената, с 1840 года — сенатор, тайный советник и почетный опекун в 1849 году.

Графу В. П. Завадовскому принадлежит сатирическое стихотворение „Молитва лейб-гусарских офицеров“, неправильно приписываемое Пушкину.

Человек добрый и расточительный, Завадовский, прожив свое большое состояние, в 1833 году, после смерти двоюродного брата,¹ получил наследство в 600 тысяч¹.

На эти деньги в 1838—1839 годах Завадовские с таким великолепием и вкусом отделали свой дом в Петербурге, с залами в стиле Людовиков XIV и XV, с мебелью, выписанной из Англии, что его ездили смотреть как диво знакомые и даже незнакомые хозяевам люди, а осматривавший дом Жуковский сказал: „Так хорошо и мило и изящно красиво, что не знаешь, как и быть: разве взять ноги в руки“².

О красоте Е. М. Завадовской хором свидетельствуют современники. Когда граф Ф. П. Толстой ставил в Рябове Всевожского балет собственного сочинения,

¹ См. в „Русском архиве“, 1904, № 2, стр. 252 письма К. Я. Булгакова к А. Я. Булгакову.

² Дневник И. И. Козлова. „Старина и новизна“, кн. XI, стр. 64.

саров, где он служил в 1818—1822 годах, Завадовский с 1823 года был чиновником особых поручений в Министерстве внутренних дел, а в 1827 году перешел в Министерство юстиции, где в 1833 году был обер-прокурором 4-го департамента Сената, с 1840 года — сенатор, тайный советник и почетный опекун в 1849 году.

Графу В. П. Завадовскому принадлежит сатирическое стихотворение „Молитва лейб-гусарских офицеров“, неправильно приписываемое Пушкину.

Человек добрый и расточительный, Завадовский, прожив свое большое состояние, в 1833 году, после смерти двоюродного брата,¹ получил наследство в 600 тысяч¹.

На эти деньги в 1838—1839 годах Завадовские с таким великолепием и вкусом отделали свой дом в Петербурге, с залами в стиле Людовиков XIV и XV, с мебелью, выписанной из Англии, что его ездили смотреть как диво знакомые и даже незнакомые хозяевам люди, а осматривавший дом Жуковский сказал: „Так хорошо и мило и изящно красиво, что не знаешь, как и быть: разве взять ноги в руки“².

О красоте Е. М. Завадовской хором свидетельствуют современники. Когда граф Ф. П. Толстой ставил в Рябове Всевожского балет собственного сочинения,

¹ См. в „Русском архиве“, 1904, № 2, стр. 252 письма К. Я. Булгакова к А. Я. Булгакову.

² Дневник И. И. Козлова. „Старина и новизна“, кн. XI, стр. 64.

где должны были фигурировать богини, то Елена Михайловна изображала Венеру¹.

С другой богиней сравнивает Завадовскую Ленц, познакомившийся с ней в первой половине 30-х годов. Он говорит, что „она представляла собою роскошную фигуру Юноны“. Когда муж Елены Михайловны пригласил Ленца бывать у него запросто, граф М. Ю. Вельегорский сказал: „Слушай, не ходи туда. Артистическая душа не может спокойно созерцать такую прекрасную женщину: я испытал это на себе“².

Другой восхищенный ею пишет: „Не стану описывать ее наружности: нет возможности перечесть ее удивительную прелесть ее лица, гибкость стана, грацию и симпатичность, которыми была прочикнута вся ее особа“³.

М. Ф. Каменская, дочь графа Ф. П. Толстого, описывая бал у кн. Юсуповых в Петербурге в 1836 году, говорит, что Завадовская, „как всегда убивала всех своею царственной, холодной красотой“⁴.

Поражен был красотой Завадовской и персидский принц Хосрев-мирза, приехавший в Петербург в 1829 году с извинениями за убийство Грибоедова. По его словам: „Каждая ресница красавицы ударяет в сердце, как стрела“¹.

¹ Воспоминания М. Ф. Каменской. „Исторический вестник“, 1894, № 5, стр. 338.

² „Приключения лифляндца в Петербурге“. „Русский архив“, 1878, № 4, стр. 451.

³ Записки П. Д. Селецкого, I, Киев, 1884, стр. 9.

⁴ „Исторический вестник“ 1894, № 10, стр. 50.

С Е. М. Завадовской как общепризнанной первой красавицей сравнивают вновь вступающих в „высший свет“ женщин. А. П. Ермолов, увидавший жену Пушкина, писал 21 декабря 1831 года: „Гончаровой-Пушкиной не может женщина быть прелестнее. Здесь многие находят ее несравненно лучше красавицы Завадовской“².

Когда в 1836 году в северную столицу приехала московская красавица А. В. Киреева (рожд. Алябьева), тоже воспитанная Пушкиным, то знатоки сравнивали ее с Е. М. Завадовской и женой поэта³. „Появление ее считалось, — пишет современник, — чем-то необходимым для того, чтобы сказать, что день прогулки на Невском был удачен“⁴.

По свидетельству А. Н. Карамзина, и на балах в Париже (в январе 1837 года) она затмевала всех своей красотой⁵.

И под старость графиня еще сохраняла черты

¹ „Русский архив“, 1903, № 10, стр. 347.

² „Русский архив“, 1906, № 9, стр. 40.

³ „Остафьевский архив“, III, стр. 296.

⁴ „Очерки и воспоминания“ Н. М. Колмыкова. „Русская старина“, 1891, № 6, стр. 668.

⁵ См. „Старина и новизна“, кн. XVII, стр. 249 и 251. В записи неизвестного рассказов об императоре Николае I некоего Богуславского сказано, что „покойный Пушкин“ называл гр. Е. М. Завадовскую „Клеопатрою Невы“. („Русская старина“, 1898, № 7, стр. 38). Рассказчик, несомненно, спутал гр. Е. М. Завадовскую с гр. А. Ф. Закревской: „Клеопатрою Невы“ назвал Пушкин последнюю. См. „Заметки о Пушкине“ В. В. Вересаева в „Новом мире“, 1927, № 1, стр. 195.

красоты, о чем говорит в своих мемуарах граф М. Д. Бутурлин: „Я встретил и даже имел честь вести под руку в столовую и обратно в гостиную графиню Завадовскую, урожденную Влодек, бывшую из первых петербургских красавиц лет тридцать перед тем и все-таки мало изменившуюся в этом 1860 году“¹.

Восторженным поклонником графини был поэт И. И. Козлов, посвятивший ей стихотворение, начинающееся такими строками:

Твоя красою блещет младость,
Ты на любовь сердцам дана.
Светла, пленительна, как радость,
И, как задумчивость, нежна;
Твой голос гибкий и прелестной
Нам вест музыкой небесной,
И сладкой томностью своей
Любимой песни он млеет.
Но что так сильно увлекает.
Что выше дивной красоты?
Ах! тайна в том: она пленяет
Каким-то чувством доброты.
В лице прекрасном, белоснежном
И в алых розах на щеках.
Везде всё дышит сердцем нежным:
Оно и в голубых очах,
Оно в улыбке на устах.
И как румяною зарею
Блеск солнца пламенной струею
Бросает жизнь на небеса.
Так чистой, ангельской душою
Оживлена твоя краса².

¹ „Русский архив“, 1898, № 10, стр. 201.

² Стихотворение И. И. Козлова Изд. Маркса. Спб., 1892, 221—222.

В дневнике Козлова есть такие записи о графине Завадовской: под 9 марта 1832 года: „Я не могу выразить, как последняя чарует мое сердце. Красота, очаровательный голос, она полна какой-то притягательной силы, прелестной грации“¹ и под 15 января 1833 года: „Я люблю эту милую графиню Завадовскую, как любят прекрасную и нежную розу, которой благоухание проникает в душу“².

Воспевал в стихах Е. М. Завадовскую и кн. П. А. Вяземский. В стихотворении „Разговор 7 апреля 1832 года“ поэт, назвав ее „красавиц севера царицей молодой, чистейшей красоты высоким идеалом“, говорит, что сын севера любит в этих красавицах

...безмятежность,

Чело их, чуждое язвительных страстей,
И свежесть их лица, и плеч их белоснежность,
И пламень голубой их девственных очей.
Он любит этот взгляд, в котором нет обмана,
Улыбку свежих уст, в которой лести нет,
Величье стройное их царственного стана
И чистой прелести ненарушимый цвет.
Он любит их речей и ласк неторопливость,
И в шуме светских игр приметные едва,
Но сердцу внятны: чувствительности живость
И, чувством звучные, немногие слова³.

¹ „Старина и новизна“, кн. XI, стр. 51.

² Ibidem, стр. 52.

³ „Полное собрание сочинений кн. П. А. Вяземского“, изд. графа С. Д. Шереметьева, т. IV, Спб, 1880 г., стр. 148. В примечании сказано: „На сохранившемся списке этого стихотворения рукою С. А. Соболевского под заглавием в

Образ красавицы, даваемый Вяземским, очень близок к тому, который начертан в стихах Пушкича. И здесь и там женщина ослепительной, но холодной, спокойной красоты. Такой, конечно, и была графиня Е. М. Завадовская, внушившая Пушкину одно из совершеннейших его лирических стихотворений¹.

12 июля 1929 г.

II

Автограф стихотворения „Зачем безвременную скуку“.

У вдовы Юрия Петровича Бартенева Надежды Степановны Бартеневой имеется автограф:

Зачѣм безвременную скуку
Зловѣщей [грустію] думою питать,
И неизбежную разлуку
Въ уныньи робкомъ ожидать?

скобках написано: „Графине Е. М. Завадовской“. Стихотворение впервые напечатано в альманахе „Новоселье“, 1833 г. К 1832 г. относится и другое стихотворение Вяземского, посвященное графине Е. М. Завадовской — „Благодарю я вас за перья“ (в указ. соб. соч., стр. 149—150).

¹ Графине Е. М. Завадской посвящена статья Н. О. Лернера „Северный цветок“ в ж. „Столица и усадьба“, 1917 г., № 73. Кроме гравированного портрета в „Утренней заре“, 1842 г. (воспроизведен в статье Лернера), нам известно два портрета графини Е. М. Завадовской: портрет (миниатюра) работы Бинсмана, принадлежавший графу Д. И. Толстому (воспроизведен в „Старых годах“, 1910, июль — сентябрь, стр. 148), и портрет, воспроизведенный в ж. „Столица и усадьба“, 1917, № 76, стр. 16.

И такъ ужъ близокъ день страданья,
Одинъ въ тиши пустыхъ полей
[Я] Ты буд [у] ешь звать воспоминанья
Потерянныхъ тобою дней!
Тогда изгнатьемъ и моглой
Нещастный! будешь ты готовъ
Купить хоть слово дѣвы милой.
• Хоть легкій шумъ ея шаговъ.

1 Ноябр АП
1826

Москва

Стихотворение это впервые было напечатано в „Московском вестнике“, 1827 г., ч. 1, № 2. Затем оно вошло в издание „Стихотворений“ 1829 года среди стихотворений 1821 года. В записной книжке, хранящейся в Петербургской публичной библиотеке, которую датируют 1820—1822 гг., находятся черновые стихотворные наброски, имеющие до некоторой степени сходство в теме и в выражениях с этим стихотворением, что впервые установил Тернер.

Этим мы объясняем отнесение, сделанное самим Пушкиным, стихотворения к 1821 году. Другим основанием датировать стихотворение не 1826 годом, надо думать, было у Пушкина нежелание всякого рода толков и приурочиваний, которые могли бы возникнуть, если бы стихотворение было датировано 1826 годом. „Дева милая“, о которой говорится в этом стихотворении,—Софья Федоровна Пушкина (1806—1862), вышедшая в 1827 году за В. А. Панина (1803—1880). В нее Пушкин в это время не только был влюблен, но и сватался. О том, что стихотворение „Зачем

безвременную скуку“ относится к Софье Федоровне Пушкиной писали уже А. Ф. Кони („Первое сватовство Пушкина“. Соч. Пушкина. Изд. Брокгауза и Ефрона, ред. Венгерова, т. III, стр. 181—186), Б. Л. Модзалевский („Пушкин и его современники“, вып. IV, стр. 104—108) и Н. О. Лернер („После ссылки в Москве“, в том же изд. соч. Пушкина, т. III, стр. 344). К соображениям, высказанным ими, нужно прибавить еще, что автограф стихотворения оказался у женатого на сестре С. Ф. Пушкиной В. П. Зубкова (1799—1862), с которым Пушкин познакомился в сентябре—октябре 1826 года и у которого часто бывал¹. В 1866 году автограф этот, как значится в статье „О Чертковской библиотеке в 1866 г.“, помещенной в „Русском архиве“, 1867, № 2, стр. 317, поступил в Чертковскую библиотеку от С. П. Колошина (1825—1868), отец которого П. И. Колошин (1799—1854) получил его (в числе других автографов Пушкина) в подарок от В. П. Зубкова. Указание П. О. Морозова в академическом издании сочинений Пушкина (т. III, 1912, стр. 147 примечаний), что автограф находится в б. Чертковской библиотеке, не верно, так как, несомненно, до 1912 года автограф находился уже у П. И. Бартенева.

М. Цявловский

¹ У того же Зубкова оказался автограф и другого стихотворения, относящегося к той же С. Ф. Пушкиной-Паниной „Нет, не черкашенка она“. См. „Рассказы о Пушкине“. М., 1925, стр. 81—82.

ОБОЖАТЕЛИ ПУШКИНА

По неизданным материалам

Их было много, обожателей Пушкина, среди известных, безыменных поэтов, с печатными стихотворными опытами и без оных. В силу общности профессии они полагали себя в некотором роде в родственных отношениях с великим поэтом, который — как никак — доводился им „братом“ по искусству. На этом основании без всяких церемоний прибегали они со своими нуждами к первому русскому поэту, утруждали его беседами и беспокоили письмами. Сношения с ними играют видную роль в образовании мелочей пушкинской жизни, и не последнее место среди корреспондентов Пушкина занимают его обожатели из литературной среды. Целая галерея типов — начиная с развязных проходимцев, желающих сорвать несколько ассигнаций с добродушного „брата по искусству“, и кончая восторженнейшими и благоговейными поклонниками поэта.

Вот двадцатилетний Никанор Иванов. В длиннейшем и запутаннейшем письме он объясняет Пушкину, что он уже „ожесточил свое сердце, омрачил ум сомнениями, юность, драгоценный перл жизни, запятнал

пороками, ожесточением и преступлениями". Но в несчастиях жизни оказываются виновными любовь к изящному и божественная искра поэзии, которую его воспитатели стремились утушить, утушили, но не совсем. „Эта полузатушенная искра превратилась в пламень — ах! не освещающий, не согревающий душу его, но сожигающий ее. Пылкий, неопытный он всеми силами старался, чтобы „для него были

„Жизнь и поэзия одно“.

Отсюда право на обращение к Пушкину: „О ты. Собрат мой по скорбной, печальной жизни — внемли мне, умоляю Тебя, если только жестокосердие, неблагодарность и злость людей не оледенили Твоего сердца. Я познал Тебя — и печальные, унылые строфы Твоих поэм были друзьями, утешителями моего увядшего сердца.— Надежда, единственный остаток от моей мгновенной юности, шепчет мне, что Ты не без сострадания услышишь голос собрата Твоего, ужасно обманутого мечтами и жизнью... Скрепив сердце... я испрашиваю у Вас денежного пособия не превышающего 550 рублей, с тем условием, что ежели Вы по благородству души Вашей дадите мне оное,— не будете отказываться принять оное обратно, когда труд и старание позволят мне возратить Вам вышеупомянутую сумму“.

Поэт Ф. Я. Кафтареv гораздо скромнее в своих денежных требованиях. Задумав издать собрание стихотворений и рассчитывая сим изданием „смягчить жестокое, несправедливое с ним обращение неумоли-

мой судьбы со дня самого рождения". Кафтарев пустил подписной лист, на котором желающие его поддержать отмечали свои фамилии и число заказанных ими экземпляров, причем особые графы были для особ, имеющих титул превосходительств, для особ, имеющих титул высокоблагородия и т. д. Пушкин записался на два экземпляра. Книжка Кафтарева действительно вышла в 1832 году, с забавнейшим предисловием: „Выдавая в свет стихотворения мои, я был далеко от мысли занять даже последнее место в рядах литераторов на просторном поле отечественной словесности, ибо не имею ни тех обширных сведений, ни тех возвышенных чувств, ни тех гениальных идей, которыми ныне блещут Российские любимцы Аполлона; но единственно желаю отдать отчет обществу в том, что остальное время от службы старался употребить с пользою для себя, а может быть, и для других!— Одушевленный сим, я на двадцать девятой ступени жизни, куда взошел с великим трудом, отдыхаю, как дряхлый старик, и едва ли достанет сил продолжать дальнейший путь: так устал я под тяжким бременем жестокой судьбы! С высоты сей обращаю сердце мое к особам, удостоившим меня подпискою: благодарю вас искренно за нежное участие, особенно прекрасный пол, которому обязан я много раз счастливейшими днями жизни! Имена ваши обвяются широким лавром вокруг чела моего и защитят от зноя критики, если мелкий труд мой нечаянно будет замечен ею“. В приложенном к книге списке подписавшихся особ между высокородиями, но в крас-

ную строку и жирным шрифтом, выделен „поэт А. С. Пушкин“. Надо добавить, что Кафтарев был довольно плодовит и на редкость бездарен. Недаром и книжка его стихотворений „Петропольские ночи“ посвящена славному своей бездарностью и манерой писательства графу Д. И. Хвостову.

Интереснее Никаноров Ивановых и Кафтаревых бескорыстные поэты, которые хотели бы от Пушкина только доброго слова об их стихах. Таков, напр., печатавшийся в кое-каких альманахах и журналах Василий Яковлевич Мызников, в 1833 году состоявший адъютантом князя Хованского лейб-гвардии гренадерского полка. 19 сентября 1833 года он писал из Витебска, где стоял полк, Пушкину (письмо не издано):

Милостивейший государь, Александр Сергеевич,

Удостойте вспомнить того военного офицера, который два года тому назад спешил к Вам, по приезде в столицу, с изъявлением своего уважения. Разделяя вместе с другими просвещенными моими соотечественниками, любовь к Российской поэзии, которую Вы поселили в нас своими вековыми творениями, я решился теперь на подвиг довольно смелый: посвятить Вам одно из произведений моих кратких военных досугов. Почту себя счастливым, если Вы позволите оному украситься Вашим именем: для Парнасского новичка это будет ободрением самым лестным!

С чувством глубочайшего почтения имею честь быть
Вашим милостивейшим Государь
Покорнейшим слугой Василий Мызников

Трогательен поклонник Пушкина из совсем другой среды — Вячеслав Андреевич Коленов, обыватель захолустнейшего городка, Юрьева-Польского Владимирской губернии. Историю своего писательства он рассказал в письме к Пушкину (в мае 1835 года): „Я занимаюсь уже пять лет стихотворными сочинениями; но напечатать ничего не в состоянии: ибо я человек совершенно бедный, и стесненный бедствиями,— я потерял отца и мать в ранних годах жизни моей; получил после их большие долги; лишился состояния и расстроил здоровье“. И вот Коленов собрал свои произведения, тщательно переписал их в тетрадку и послал ее Пушкину. „Теперь, принося Вам песни уездной музы моей, прошу Вас благосклонно принять их, как застенчивых сирот, из отдаленных мест шествующих под Ваше покровительство! И тем поощрите, милостивый государь, слабый талант неопытного юноши, которого затмевает бедность и обесиливает горе!..“

На титульном листе тетради заголовок „Стихотворения, посвященные Александру Сергеевичу Пушкину. В. Коленов“ и эпиграф: ...удостой склонить свое внимание к лире певца, незнаемого в мире, но упоенного тобой!“ Тетрадка открывается большим стихотворением „Александру Сергеевичу Пушкину“. Это послание любопытно, как непритязательное свидетельство об искреннейшей восторженной любви захолустного обывателя к Пушкину и о том влиянии, которым пользовался Пушкин в тридцатых годах даже в такой далекой провинции. Стоит привести

целиком это стихотворение, и пусть хоть через сто лет удостоится печати муза Коленова.

Прими сей сбор моих стихов.
Тебе усердно посвященных.
Как незрелый плод трудов
Мои занятней смиренных.
В глуши уездной создала
Моя их муза молодая.
Где, вместе с юностью скучая,
Она, как Схимница, жила.
И юность в этой жизни скучной
Любила стих твой сладкозвучной
И волочилась без стыда
За музую твоей всегда.
Ты нам прелестными стихами
Кавказ далекий описал,
Как русский пленник там страдал,
И дева с черными очами,
С любовью девственной души
Ласкала пленника в тиши.
Или как в роскошах гарема
Страдала юная Зарема,
Как хана гордого любовь
То тухла, то горела вновь.
Или как Нулли сладострастной
Неосторожно пошалил
И от Лукреции прекрасной
Себе щекещину схватил.
Иль как Онегин в вихрях моды
Мотал грядущие доходы,
Шалил, повесничал, любил,
И как он Ленского убил;
И как мила его Татьяна...
Мы в эту Таню влюблены,
И главы этого романа

Почти уж все затвержены.
Твоих стихов мила пам сладость,
Она отраду в душу льет;
С твоею грустью плачет младость,
С твоим восторгом вновь цветет,
И с радостью родится радость...
Нам муза Пушкина мила.
Она, как вольность, бесподвластна¹,
Как небо южное, светла,
Как азиатка, сладострастна...
И наша братья, молодежь,
Всё ловит, что ты ни споешь.
Твоей поэзии прелестной
Пнесы всюду ты найдешь:
В альбоме ль барышни уездной
Ты их начальными прочтешь,
В тетрадке ль юноши повесы,
В делах судебного писца
И в счетных книгах у купца,
Везде есть Пушкина пнесы,
Руси любимого Певца.
Поэт, любимец юных Граций,
О, Пушкин! Слава наших дней,
Живи, наш Северный Горадий,
И пой, прелестный Соловей,
Для славы русской и своей.

В тетради Коленова есть и эпилог, тоже посвященный Пушкину:

Стихи я эти выпускаю,
Как чад моих, благословил
И их Певцу Бахчи-Сарая

¹ Во избежание недоразумений, чтобы не увидали здесь намек политического, автор сделал к этому слову примечание: „Вольность нравственная“.

С живым восторгом посвятил.
Пусть сей Певец в Руси любимом
Прочтет досуги простяка,
И музе робкой и стыдливой
Хоть даст былинку для венка.

Скромностью Коленова не обладал неизвестный автор письма, написанного 19 июля 1836 года (не издано). Он тоже представил на суд Пушкина свой первый литературный опыт и от застенчивости впадал в тон необычайно развязный. Но письмо его забавно и характерно:

Милостивый Государь,
Александр Сергеевич!

То, что Вы усмотрели из прилагаемого при сем, не есть опыт, а просто выражение той мысли, какою я увлекся, урвав, для отдыха, минуту у многотрудного и пока еще скучного занятия моего. Согласившиеся на некое мое желание, может быть, по молодости моей, весьма легкомысленное, избрали для меня однако ж такой род изучения, где я исключительно должен посвятить себя синусам и косинусам, где обязуюсь верить, не требуя божбы, что 2 руб. < на 4 руб. = не 8, а 800 рублям и проч. т. п., а чуть лишь заикнусь на счет этой науки, отвечают: взявшись за гуж, не говори, что не дюж. С видом спокойным, но скрепя сердце, принимаюсь за этот гуж, дабы, признаюсь вам, не показать легкомыслия и по мере сил достичь цели своей. Из этого вы видите, смею ли я пытаться в чем-либо другом, ре-

шившись уже на одно с твердостью характера. Ах, Александр Сергеевич, дух-то бодр, да плоть немощна. Главное, что меня ужасает и заставляет, очертя голову, избрать совершенно другой род службы — противной гражданской, так это сидячее, бесцветное, как вода, занятие, коим вырабатывается, в поте лица, пенсия будущей жене, т. е. скоропостижной вдове, или детям имеющего умереть на службе чиновника. Но это в сторону. Александр Сергеевич! положи руку на сердце и скажи по чистой совести (я весьма далек от самолюбия), достоин ли первенец мой чести: подвергнуться, через посредство „Современника“, суду благоразумной критики, чтобы, так сказать, почтительно быть ею наказанным за первое и, надеюсь, последнее отступление мое от своих занятий?

Я к Вам заходил на прошедшей неделе, но благообразный служитель Ваш, доложив мне, что Вы, живя теперь на даче, редко заезжаете сюда и то, говорит, покажетесь, как огонь из огнива. Поэтическое сравнение это напомнило мне французскую поговорку: *tel maître, tel valet*. Я ушел с надеждою: доставить Вам через него свою челобитную и получить резолюцию Вашу через него же.

В прилагаемом найдете, в конце, одно изменение на случай, если невозможно оставить прежнего выражения. Впрочем, всё в Вашей воле.

Сделайте одолжение, умоляю, Александр Сергеевич, почтите хоть ответом. Я уж не знаю как и просить Вас. Зачем Вы не генерал, не граф, не князь? поверите ли, если сто раз не употребишь: Ваше пре-

восходительство! Ваше высокопревосходительство!!
Ваше сиятельство!!! Ваше графское сиятельство!!!!
Спятельнейший князь!!!! и выше..., то кажется как-
то и просьба слаба, никуда не годна и вовсе не
'просьба.— Однако пора кончить: во многоглаголании
бо нет спасения, при том же мне надобно решить
следующую задачу: нововыезжей в Россию французской
мадаме вздумалось ценить свое богатство в че-
модане: новой выдумке народное фуру и празднич-
ной чепец а ла фигаро; оценщик был Русак, сказал
мадаме так: богатства твоего первая вещь фуру впло-
четверта дороже чепца фигаро; вообще же стоят не
с половиною четыре алтына, но настоящая им цена
только сего половина; спрашивается каждой вещи
цена, с чем французенка к Россам привезена?

Принимаясь решать этот балагурный вопрос
с отличным почтением и таковою же преданностью
имею честь быть с каковою... виноват, совсем за-
былся, я ведь дал себе клятвенное обещание не под-
водить, если можно, под такой конец письма. Точно,
теперь верю, правду говаривал один из наших чи-
новников, что привычка есть вторая природа природы.
Но так кончилось! что же делать, пускай это на-
писано, как он же говаривал, для рго формы.

Простите и не судите обо мне строго.

19 июля 1836 г.

Если б я не знал, что Вы bon vivant, я не осме-
лился бы написать к Вам в таком вкусе писульку.

Но все приведенные нами обращения к Пушкину бледнеют перед письмом в стихах, которое адресовал поэту отставной подпоручик и убогий стихоплет, как он сам себя называет, Ф. Яковлев. Письмо написано в 1836 году. В то лето Пушкин жил на даче, на Каменном Острове, в доме Доливо-Долинского. Пушкин жил в хлопотах, литературных и семейных; возился с „Современником“; а 20 мая у него на даче же родилась дочь Наталья. Вот курьезное письмо:

Милостивый Государь.

Александр Сергеевич!

От моей квартиры к Вам,— Ах, улицы длинны!
Пока туда дошел; я довольно напотел
в субботу,— для того: что Вас, конечно, хотел
видеть.— Но в тот день бог дал Натальи крестины —

О! рости, красная дочь! нашего поэта.—
А как совершатся тебе лета,
Да снисполлет! мужа! бог! к удивлению света.—
И Доброго парня и юного цвета —
Таков да будет, пусть во всем он, и певец,
Как Александр Пушкин! а твой милый! Отец! —
Богатого смиренного права человека,
Живите в щастьи хуж и четыре века.—

Да по одиночке, прошу не умирать!
Пусть поживут, ровню с Вами, отец и мать.—
Тогда, можете и их с собой забирать.—

О! Пушкин!!! помоги мне... слезы утирать,
Не выпутаюсь, вот никак! — я видь пропа! —
Полез не за своим... да и в яму попал —
Добродетель!.. тупым тожь пером, прославлю

. Твою! — когда счастье мне, такое доставишь?
Скажи!.. написанный стих — тобой — Я! исправлю.—
Не перестану! Тебя вовек жизни, благославлять!—
Прошу! исправ!!! мой тяжелый труд..
С погрешностей! — так? — как?.. грязный труд.
С каковыми имею честь нынче к Вам! предстать.—
В прозе, выслушанным быть! хочет себя ласкать

Милостивого Государя

Преданный слуга

убогий стихоплет

Ф. Яковлев Отставн. подпоручик.

1836 года, Июня 29 дня, Санкт-Петербург.

4-й части 4-й квартала, дом купца жены Сухаревой № 130
у малого Калинкина моста.— Квартирую.

Просьба отставного подпоручика весьма скромна —
всего-навсего о том, чтобы Пушкин снизошел до
исправления исключительной дребедени убогого сти-
хоплета. Но этот действительно существовавший под-
поручик Яковлев сродни вымышленному Достоев-
ским капитану Лебядкину в „Бесах“:

Жил на свете таракан,
Таракан от детства
И потом попал в стакан
Полный мухоедства.

Эти „опыты“ Лебядкина несомненно созвучны сти-
хам пушкинского поклонника.

П. Щеголев

ПУШКИН И КОМПОЗИТОР ГЛИНКА

Среди сопоставлений представителей различных искусств, сопоставлений, всегда несколько натянутых, и, главное, мало говорящих по существу, одно является вполне естественным и законным, а именно: Пушкин и Глинка. Общность их значения — одного для нашей поэзии, другого для нашей музыки — состоит в том, что в лице их наше национальное художественное самосознание впервые получило свое полное, совершенное, гениальное выражение.

Но дело Глинки в музыке является даже большим, чем Пушкина, так как Пушкин имел предшественниками подлинных и крупных поэтов, тогда как до Глинки музыкальный период у нас характеризуется лишь дилетантством, не исключаяющим, впрочем, талантливости. Таким образом, если Пушкин впервые полно обозначил лицо русской поэзии, каким оно было до наших дней, то Глинка впервые вообще дал русской музыке художественное выражение в законченных формах музыкального искусства и тем включил русскую музыку в европейскую музыкальную семью. Это же, конечно, в глубоком смысле, сделано Пушкиным в отношении поэзии. Но

мало того: отклики музыкальных писателей на тему о Пушкине в значительной степени проникнуты стремлением показать зависимость Глинки от Пушкина. Такая тенденция, конечно, особенно дала о себе знать в столетний юбилей Пушкина. Основанием для указания влияния Пушкина на Глинку является то, что величайшее создание Глинки „Руслан и Людмила“ — опера на сюжет Пушкина. Среди лучших романсов Глинки также некоторые написаны на текст Пушкина.

Литература на тему Пушкин и Глинка, или шире — Пушкин и музыка, как связанная со столетним юбилеем поэта, так и позднейшая, не подвергалась достаточному критическому рассмотрению и отбору перед судом музыканта, т. е. перед судом сознания, свободного от традиционного смешения основ музыки с основами поэзии.

Рассмотрим сначала личные отношения между Пушкиным и Глинкой.

История знакомства Пушкина с Глинкой может быть набросана по достоверным данным. Говоря о 1828 годе в своих автобиографических „Записках“, Глинка замечает: „Около этого времени я часто видался с известнейшим поэтом нашим А. С. Пушкиным, который хаживал и прежде того к нам в пансион, к брату своему, воспитывавшемуся со мною в пансионе, и пользовался его знакомством до самой его кончины“. Неизвестным остается, были ли они уже знакомы с той давней поры. Может быть, и были, но едва ли что-нибудь значит знакомство вос-

питанника учебного заведения с гостем, навещавшим своего брата. Во всяком случае настоящее знакомство Пушкина и Глинки относится приблизительно к последним десяти годам жизни поэта. Встречаться Пушкин и Глинка могли у ряда общих знакомых и друзей — у Жуковского, Дельвига, Шимановской, Оленина, Керн, Павлищева и др.

В тридцатые годы Пушкин, женившись, стал реже показываться в обществе. Да и Глинка от 1830 до 1834 г. провел за границей. В позднейшие же годы встречи Пушкина с Глинкой были часты. Достаточно сослаться на слова Глинки в его „Записках“ о том, что „постоянными посетителями“ еженедельных вечеров у Жуковского были среди других он сам и Пушкин¹. Относительно же встреч в последние месяцы жизни Пушкина мы имеем следующие данные. По словам „Записок“ Глинки, в конце зимы с 1836 на 1837 год Пушкин с Жуковским были у Глинки (вероятно, единственный раз: Глинка упоминает о радости своей матери увидеть у себя таких гостей), и Глинка пел свой романс „Ночной смотр“

¹ „... я постоянно посещал вечера В. А. Жуковского. Он жил в Зимнем дворце, и у него еженедельно собиралось избранное общество, состоявшее из поэтов, литераторов и вообще людей доступных изысканному. Назову здесь некоторых: А. С. Пушкин, князь Вяземский, Гоголь, Плетнев были постоянными посетителями. Гоголь при мне читал „Женитьбу“. Князя Одоевский, Вильегорский и другие бывали нередко“. Зачеркнуто: „Иногда вместо чтения пели, играли на фортепиано...“ Зима 1834—1835 гг. ..

на слова Жуковского, переданные ему в тот же день. Вообще об этой зиме Глинка говорит: „Я также часто видался с Жуковским и Пушкиным“. 27 ноября ст. ст. 1836 года Пушкин был в театре на первом представлении „Ивана Сусанина“ Глинки и, вероятно, виделся с композитором. Н. Куликов („Русская старина“, 1880 и 1881, №№ 12 и 8) сообщает точные сведения о присутствии Пушкина на премьере: „Его кресло было крайнее у прохода в 11 ряду. В антрактах все интеллигентное общество из первых рядов подходило к нему с похвалами Глинке. И вообще он имел блестящий успех“¹.

13 декабря ст. ст. 1836 года, через две недели после первого представления оперы, Пушкин участвовал на дружеском обеде в честь Глинки у А. Всеволожского. Друзья сочинили хвалебный канон Глинке с музыкой В. Одоевского. Авторство куплетов следует в таком порядке: Вильегорский, Вяземский, Жуковский, Пушкин. Последнему, следовательно, принадлежат стихи:

¹ На этой же премьере оперы Глинки был и Тургенев, в то время юноша 18 лет. Он впоследствии вспоминал: „...не понял значения того, что совершалось перед моими глазами... я просто скучал. Правда, голос Воробьевой (Петровой), которой я незадолго перед тем восторгался в „Семирамиде“, уже надломился, а г-жа Степанова (Антонида) визжала сверхъестественно. Но музыку Глинки я все-таки должен бы был понять“.— „Литературный вечер у П. А. Плетнева“. 1868 г. („Литературные и житейские воспоминания“, гл. 1).

Слушая спю повинку,
Зависть, злобой омрачась,
Пусть скрежещет, но уж Глинку
Затоптать не может в грязь¹.

Наконец, по поводу своей оперы „Руслан и Людмила“, т. е., следовательно, опять-таки в самое последнее время жизни Пушкина, — по всей вероятности, в последние месяцы даже, — Глинка сообщает в „Записках“: „На одном из вечеров у Жуковского Пушкин, говоря о поэме своей „Руслан и Людмила“, сказал, что он многое бы переделал; я желал узнать от него, какие именно переделки он предполагал сделать, но преждевременная кончина его не допустила меня исполнить этого намерения“. И другой раз там же: „Я надеялся составить план по указанию Пушкина“. Таким образом, Пушкин, если бы и не взялся за

¹ Ныне у М. А. Цявловского имеется фотографический снимок с автографа В. Одоевского (из собрания Якушкина фотографий рукописей Пушкина). Фотография подтверждает порядок, указанный в изданиях сочинений Жуковского под ред. Ефремова, изд. VIII 1885 г. и X 1901 г. Но в изданиях сочинений Пушкина все еще продолжалась путаница; первая строфа приписывалась то Пушкину, то Жуковскому, то Вильегорскому, а последняя — то Вильегорскому, то Пушкину. Путаницу вносили и указания при текстах в нотах „Канона“, и показание С. А. Соболевского, по крайней мере в том виде, как оно дано в целях разъяснения дела в примечании „Записок“ Глинки (конец 2-й части). Музыка также приписывалась Глинке и Одоевскому, и даже вошла в собрание романсов Глинки; принадлежит она Одоевскому, как явствует из того же фотографического снимка.

составление либретто, то принял бы, вероятно, участие в опере Глинки, хотя бы общими указаниями в связи с предполагаемыми изменениями.

Остановимся на одном эпизоде отношений Пушкина и Глинки, именно в связи с созданием пьесы „Модарт и Сальери“ Пушкина.

В вопросе о возникновении пьесы „Модарт и Сальери“ остается неясным не только то, откуда Пушкин почерпнул нужные ему сведения,—некоторые изыскания уже сделаны по этому предмету¹,—но и то, как Пушкин, в общем далекий от мира музыки как самостоятельного искусства, мог приблизиться к воссозданию подлинно музыкальных переживаний и написать пьесу безупречную перед специальным судом музыканта. Для выяснения данного вопроса естественнее всего обратиться к рассмотрению того, что могло дать Пушкину его знакомство с гениальным композитором Глинкою.

Как было сказано, настоящее знакомство Пушкина и Глинки относится приблизительно к последним десяти годам жизни поэта. Сюда-то и относится замечательное, погребенное в старых журналах и никем не использованное свидетельство Анны Петровны Керн-Виноградской, проливающее, на наш взгляд, свет на историю создания пьесы „Модарт и Сальери“.

В своих „Воспоминаниях о Пушкине, Дельвиге, Глинке“ („Семейные вечера“, 1864 г., № 10,

¹ Е. Браудо. „Модарт и Сальери“, „Орфей“, кн. 1, II., 1922.

стр. 679—694) А. П. Керн сообщает, что она познакомилась с Глинкой в 1826 году¹.

Встреча ее с Глинкой произошла случайно: А. П. Керн гуляла в обществе двух девиц и Пушкина; им встретились Глинка и ген. Базен, хороший знакомый А. П. Керн. Тут же все были приглашены Базеном к нему на чай, специально, чтобы послушать „одного из первых пианистов“ — Глинку, который туда „пошел подле Пушкина, с которым был знаком и прежде“. У Базена Глинка импровизировал на спетую Базеном малороссийскую песенку. А. П. Керн, большая любительница музыки, слышавшая Фильда и других замечательных пианистов, подробно и в самых восторженных тонах описывает впечатление и от самой музыки и от игры на рояли Глинки: „Такой мягкости и плавности, такой страсти в звуках и совершенного отсутствия деревянных клавишей я никогда ни у кого не встречала“. У него „клавиши пели“. „В звуках импровизации слышалась и народная мелодия, и свойственная только Глинке нежность, и игривая веселость, и задумчивое чувство. Мы слушали его, боясь пошевелиться, а по окончании оставались долго в чудном забытьи“. Подобные

¹ Здесь обмолвка или опечатка: это могло быть только в 1827 году, когда Пушкин в мае впервые после ссылки приехал в Петербург. В другом более раннем очерке своих воспоминаний о Пушкине („Библиотека для чтения“, 1859 г., т. 154, апрель, стр. 111—114) А. П. Керн указывает правильную дату первой после ссылки встречи с Пушкиным в Петербурге: 1827 год.

импровизации Глинка повторял не раз на известных собраниях у Дельвига (с которым познакомился в 1828 году), происходивших два раза в неделю до самой смерти поэта в 1831 году. Здесь бывали товарищи Пушкина и Дельвига по лицей, среди которых были и музыканты, а также вообще их музыкальные и литературные друзья. Глинка в своих „Записках“ пишет об этом: „Летом того же 1828 года Михаил Лукьянович Яковлев (товарищ Пушкина по лицей.— (И. Э.), композитор известных русских романсов и хорошо певший баритоном, познакомил меня с бароном Дельвигом, известным нашим поэтом. Я нередко навещал его; зимою бывала там девица Лигне; мы игравали в 4 руки. Барон Дельвиг переделал для моей музыки песню: „Ах, ты, ночь ли, ноченька“, и тогда же я написал музыку на его слова: „Дедушка, девицы раз мне говорили“. Эту песню ловко певал М. И. Яковлев“. И далее о 1829 году там же: „В конце лета я часто навещал Дельвига“. В этом же году была совершена вместе с Дельвигом и Керн прогулка на Иматру, во время которой Глинка записал услышанную им песню чухонца (ставшую балладой Финна в „Руслане и Людмиле“).

А. П. Керн сообщает о Глинке у Дельвига: „Там он часто услаждал весь наш кружок своими дивными вдохновениями... а иногда все мы хором пели какой-нибудь канон, бравурный модный романс или баркаролу. Иной раз хором пели и стихотворные шутки Дельвига на какую-нибудь домашнюю злобу дня“. В своих воспоминаниях о Пушкине (первоначально

в „Библиотеке для чтения“, 1859, № 4, затем у Л. Майкова в кн. „Пушкин“) А. Керн говорит, что на вечерах у Дельвига бывали и Пушкин и Глинка („...Пушкин часто бывал у Дельвига... Иногда также являлись... и Мих. Ив. Глинка, гений музыки, добрый и любезный человек, как и свойственно гениальному существу“).

Вот эти музыкальные исполнения с участием Глинки не могли не сыграть своей роли в деле насыщения музыкой пьесы Пушкина, написанной в 1830 году осенью в Болдине, но начатой еще в 1826 году.

В предании о „Моцарте и Сальери“ Пушкина заинтересовало чувство зависти, своего рода страсть, приведшая к преступлению, что и составляет тему его пьесы. Это подтверждают и заключительные слова поэта в его записи предания: „Завистник, который мог освистать „Дон Жуана“ (оперу Моцарта. И. Э.), мог отравить его творца“. Вот что поразило Пушкина. Образы же музыкантов взяты у Пушкина не сами по себе, а так же, как могли быть взяты и образы поэтов и других художников. Дело в том, что как биографические данные, так и рассмотрение самой поэзии Пушкина убеждают в том, что музыкальное искусство для него не обладало настоящей притягательной силой; в песнях его привлекали, прежде всего, слова; нигде в своих произведениях он не пользуется случаем воспроизвести какими-нибудь намеками музыкальные впечатления, как это делают другие, более музыкальные, т. е. в прямом смысле отношения к искусству музыки, поэты. Некоторые же

видимые и в литературе о Пушкине принимаемые за таковые случаи близкого отношения к музыке Пушкина, при ближайшем рассмотрении, оказывается, вовсе не свидетельствуют об этом¹. Равнодушные Пушкина к музыке замечали многие, но оно совершенно затушевывалось в своем полном значении вследствие того, что считалось невероятным, чтобы музыкальнейший из поэтов, т. е. по стиху, был немзыкальным в настоящем, прямом смысле слова. В наше время пример того же дал Блок. (Вспомним его собственное признание в письме к Белому от 3 января 1903 года: „...я до отчаяния ничего не понимаю в музыке, от природы лишен всякого признака музыкального слуха, так что не могу говорить о музыке, как об искусстве, ни с какой стороны“. Также в стихотворении 1901 года: „я никогда не понимал искусства музыки священной“. (Неизд. стихотворения. Ред. Медведева, Л., 1926 г.). Впечатление парадоксальности этого утверждения держится у многих единственно на смешении из-за общего слова „музыка“ самых основ музыки и поэзии, в корне, конечно, совершенно различных.

Но вот у Пушкина пьеса „Моцарт и Сальери“, драгоценная для музыканта. Как она могла возникнуть у Пушкина? Думается, что при решении этого

¹ Подробному исследованию этого вопроса посвящена наша работа „Пушкин и музыка“, основная часть которой была нами прочитана в Пушкинской комиссии О-ва любит. рос. словесности 23 ноября 1924 г.

вопроса необходимо учесть вероятность того, что Пушкину могло помочь присутствие на музыкальных исполнениях Глинки, где он видел и чувствовал, как принимаются гениальная музыка и игра. Кстати, Глинка и по характеру своему может быть сближен с Моцартом,— та же удивительная беспечность, веселость, охота к шуткам. Хотя у Глинки все это чередовалось с частыми приступами тоски и уныния, но он любил и умел веселиться. Позднее, повидимому уже в годы любви Глинки к дочери А. Керн, в конце 30-х и начале 40-х годов (по тем же „Воспоминаниям“ А. П. Керн), Глинка устроил у нее однажды чисто моцартовскую проделку. Именно, он стал передразнивать шарманку, играющую под окном, со всеми ее фальшивыми и дребезжащими звуками. В комнате стоял хохот, шарманщик недоумевал и наконец, после того как Глинка симпровизировал вариации на тему шарманки, пришел в такой же восторг, как и все домашние и столпившиеся под окном прохожие, наградившие Глинку шумными аплодисментами. (У Пушкина Моцарт призывает уличного скрипача-слепа повторить его, Моцарта, арию, хотя она исполняется так, что Сальери чувствует в этом оскорбление искусства).

Мы привели этот случай ради указания психологической близости Глинки к образу Моцарта у Пушкина.

Итак, этот период в жизни Пушкина, именно конец 20-х годов, когда он мог встречаться с Глинкой и у Дельвига и у других лиц, где бывал Глинка,

„потешая публику музыкой“ (по своеобразному выражению композитора). Быть может, не прошел для нашего поэта даром, даже оставил глубокий след в его творчестве. Единовременное же пребывание в Петербурге трех лиц — Пушкина, Глинки, Дельвига — за эти годы было вполне достаточным для их встреч. в общем полгода (по самой точной проверке, весьма любезно произведенной совместно с нами М. А. Цявловским), несмотря на довольно длительные отлучки из Петербурга то Дельвига, то Пушкина. Но, конечно, количество происходивших встреч большой роли не играет; достаточно было бы и одной, описанной у А. Керн. Быть может, элемент собственно музыкальной насыщенности в пьесе „Моцарт и Сальери“ не оказался бы в ней, если бы Пушкин не имел перед собой живого образа гениального музыканта. Во всяком случае, в вопросе о возникновении пьесы нельзя пройти мимо рассказа А. П. Керн, остававшегося до сих пор вообще неиспользованным¹.

В те же годы Пушкин был знаком с знаменитой пианисткой Шимановской, приехавшей тогда в Рос-

¹ На это последнее обстоятельство могло повлиять то, что часть о Глинке из „Воспоминаний“ А. Керн в „Семейных вечерах“ ни разу не перепечатывалась впоследствии и даже не вспоминалась, ее нет ни в книге Л. Майкова — „Пушкин“, в которой даны извлечения из этих „Воспоминаний“, ни вып. V сборн. „Пушкин и его современники“ Б. Модзалевского, где напечатан черновой вариант тех же „Воспоминаний“ с указанием, что он содержит некоторые новые подробности (о Пушкине и Дельвиге), и без указания на то, что все о Глинке здесь совсем опущено.

сию и жившей в Петербурге. В альбом ее Пушкин в 1828 году написал строки:

Из наслаждений жизни
Одной любви музыка уступает,
Но и любовь — мелодия.

Уже Н. Лернер („Исторический вестник“, 1905, июль, стр. 318—319) сделал отсюда вывод, что пьеса 1830 года „Каменный гость“, в которой встречаем те же строки, была задумана несколькими годами ранее. Но отсюда следует то, что данные слова, превозносящие музыку, принадлежат не Пушкину самому, а его литературному герою, притом испанцу, в устах которого так естествен восторг пред музыкой. В таком случае, значит, Пушкин не воспользовался для пьесы своими словами, отразившими его впечатление от музыки, напр., от игры Шимановской (Пушкин, естественно, мог бы забыть свой давний экспромт), а наоборот: Пушкин использовал подходящий отрывок пьесы для записи в альбом музыкантши. Однако нельзя пройти мимо следующего обстоятельства. В кругу Шимановской деятельное участие принимал Глинка. В „Записках“ Глинки, всегда очень скромного, когда речь заходит о нем самом, читаем, однако, в абзаце о его знакомстве („тогда же, сколько помнится“, т. е. в 1828 г.) с „известной фортепианисткой“ и ее двумя дочерьми, которые „изрядно пели“: „Я был маэстро на музыкальных утрах Шимановской; исполняли иногда и

мою музыку“. Из того, как загорался гений Глинки, когда он бывал среди понимавших его людей и какое сильное впечатление он производил на слушателей, можно вывести, что вдохновителем приведенных стихов о музыке из „Каменного гостя“, мог быть и Глинка, хотя бы в том же смысле, в каком с Глинкой же связан образ Моцарта из пьесы „Моцарт и Сальери“. Живой образ музыкального гения мог так или иначе отразиться на творчестве даже такого мало прикосновенного к музыке поэта, как Пушкин.

Взаимоотношения Пушкина и Глинки в нашей литературе рассматриваются исключительно с точки зрения возможного влияния творчества Пушкина на творчество Глинки. Но если тема о влиянии Пушкина на Глинку является по существу неправомерной и основанной на ложном подходе к музыке, то, быть может, обратная тема — о влиянии Глинки на Пушкина — находит для себя некоторые данные, представляющие немаловажный интерес. Совершенно несомненный случай этого же рода представляет содание Пушкиным стихотворения „Не пой, красавица...“ Это стихотворение (1828 г.), как известно, написано к готовой мелодии, сообщенной Глинке Грибоедовым; относится оно к тому же времени встреч с Глинкой, что и рассмотренные уже нами эпизоды. Но прежде коснемся другого романса Глинки.

Непосредственная музыкально-поэтическая связь Пушкина и Глинки устанавливается двумя романсами Глинки на слова Пушкина. При этом в одном случае возникает вопрос об истории написания одного стихо-

творения Пушкина, в другом — вопрос об истории написания музыки Глинки. Для первого вопроса есть данные несомненные, неясными остаются лишь некоторые частности, совершенно не имеющие значения. Для второго — обстоятельства (сопровождающие написание романса Глинки) несколько запутаны имеющимися свидетельствами; но, конечно, лишь обстоятельства, а не самый факт.

Первый романс Глинки, вопрос о котором подлежит нашему рассмотрению, — „Я помню чудное мгновенье...“

Павлищев, племянник Пушкина (сын его сестры), в своей книге „Из семейной хроники“, изд. 1890 г., рассказывает, как Глинка пел свой романс „Я помню чудное мгновенье...“ под аккомпанемент гитары в руках отца автора книги, с которым Глинка был хорошо знаком (в 1829 г. они вместе издали „Лирический альбом“). Пушкин в восторге бросился обнимать исполнителей, а присутствовавшая тут А. П. Керн, вдохновившая поэта на стихотворение, была счастлива, что ей воздана честь и таким композитором, как Глинка. Весь этот рассказ — вымышлен, как и многое в книге Павлищева. Собственно уже одного примечания Павлищева к своему рассказу было бы достаточно для того, чтобы заподозрить его истинность даже в то время, когда вся книга еще не была дискредитирована, как в наши дни (благодаря главным образом Б. Л. Модзалевскому). Именно, относя событие к 1830 году, Павлищев это поясняет так: „Появился романс в печати в 1839 году

и в другом виде. А что всего замечательнее — Глинка тогда написал его не для А. П., а для ее дочери, Екатерины Ермолаевны, на которой хотел жениться“. Между тем Глинка в своих „Записках“ говорит, что написал романс в 1839 году и ничего не сообщает ни о его длительной истории, ни о самом событии, т. е. восторге и об’ятии Пушкина после исполнения романса в присутствии самой вдохновительницы стихотворения, А. П. Керн. Глинка пишет: „Е. К. выздоровела, и я написал для нее вальс на оркестр В dur. Потом, не знаю по какому поводу — романс Пушкина: „Я помню чудное мгновенье“. В юбилейные дни столетия рассказ Павлищева передавался многими (в том числе, напр., и Ивановым в его книге: „Пушкин и музыка“). А сверить с данными у Глинки можно было давно, так как „Записки“ его изданы в первый раз в 1871 году, повторены в известном издании 1887 года. Новейшая ссылка на рассказ Павлищева принадлежит К. Кузнецову в его книжке „Глинка и его современники“, изд 1926 года, стр. 42. Здесь пересказ разбираемого нами эпизода сопровождается замечанием, что Пушкин встречался с Глинкой у Керн, причем „поэт был равнодушен к матери, а композитор к ее юной дочери Е. Е. Керн, с которой был помолвлен, но до брака не дошло“. Между тем Глинка впервые увидел Е. К. в 1837—1838 годах, как он сам сообщает об этом в „Записках“, следовательно, уже после смерти Пушкина; а у поэта — в 1830 году, куда относит свое событие Павлищев, именно в мае, была уже невестой Н. Гончарова, и от чувства к

Керн Пушкин был уже свободен¹. Сама А. П. Керн также ничего не сообщает о событии, рассказанном у Павлищева и слишком многими принятом на веру. В ее воспоминаниях („Семейные вечера“, 1864 г. № 10, стр. 679—694 — о Пушкине, Дельвиге, Глинке и „Библиотека для чтения“, 1859 г., т. 154, апрель, стр. 111—144 — о Пушкине) обстоятельства, связанные с написанием романа Глинкой, изложены в двух следующих редакциях. В „Библиотеке для чтения“ (указанный том, апрель, стр. 118) Керн пишет о стихотворении „Я помню чудное мгновенье“: „Стихи эти я сообщила тогда барону Дельвигу, который их поместил в „Сев. Цветах“. М. И. Глинка сделал на них прекрасную музыку и оставил их у себя“. Стихотворение было помещено в „Северных цветах“ в 1827 году, но у Керн сказано так неясно, что можно, пожалуй, подумать, что Глинка написал музыку тогда же, т. е. 12 годами раньше действительного срока, вопреки тому, что значится в „Записках“ Глинки, где романс отнесен к 1839 году. В „Семейных вечерах“ (указанный №, стр. 684—685) рассказано под-

¹ Отметим у К. Кузнецова на той же 42-й стр. весьма существенное и вполне правильное замечание общего характера о взаимоотношке Пушкина и Глинки: „Требуется ли он „многого“ от музыки? Собирается ли он вместе с Глинкой проходить огромную дистанцию от малых изящных его романсов до могучего полета фантазии в „Руслане“? Но и проходил ли Глинка тот путь, который был пройден Пушкиным от „Руслана“ и до творений зрелых лет?“

робнее: „Он (Глинка) взял у меня стихи Пушкина, написанные его рукою: „Я помню чудное мгновенье“. чтобы положить их на музыку, да и затерял их, бог ему прости. Ему хотелось сочинить на эти слова музыку, вполне соответствующую их содержанию, а для этого нужно было на каждую строфу писать особую музыку, и он долго хлопотал об этом“. Романс этот, действительно, написан у Глинки не в куплетной форме; это — один из немногих у него в таком роде. Длительная история романса здесь, конечно, не находит себе подтверждения, так как Глинка, очевидно, взял у Керн издавна хранящийся у нее автограф Пушкина, что вполне естественно при близости Глинки к семье Керн.

Переходим к вопросу о втором романсе. М. Цявловский в своей брошюре „Два автографа Пушкина“ (М., 1914 г.), в связи с оставшимся неизвестным до тех пор автографом стихотворения. „Не пой, красавица, при мне...“ (находившимся в Ленинской, 6. Румянцевской б-ке), производит сличение текста и анализирует обстоятельства создания стихотворения. Самый факт написания Пушкиным текста к уже готовой мелодии, известной по романсу Глинки, вполне достоверен. Но исследователя интересует лицо, к которому обращено стихотворение. В брошюре делается попытка установить, что это лицо — А. Оленина. Впоследствии М. Цявловский отказался от своего построения и только не имел случая высказать это в печати: вместо А. Олениной им выдвигается теперь Зинаида Волконская, красавица и превосходная пе-

вица, которая, по свидетельству Вяземского, живо тронула и потрясла Пушкина в первый день их знакомства исполнением элегии „Погасло дневное светило...“ (слова Пушкина, муз. Геништы). Однако трудно установить, был ли Глинка знаком с З. Волконской в России. В своих „Записках“ он упоминает о З. Волконской только в описании своего пребывания в Италии, и возможно, что он только там и познакомился с нею через Шевырева, наставника ее сына. Вряд ли Глинка пропустил бы упомянуть о такой исключительной личности, как З. Волконская, игравшей центральную роль в художественной жизни Москвы, если бы бывал у нее и слышал ее в России, а тем более, если бы пение ее вызвало создание такого стихотворения, как „Не пой, красавица...“ В краткой рецензии на брошюру М. Цявловского („Северные записки“, 1914 г., № 6, стр. 193—194) Н. Лернер не отрицает правомерности вообще гипотезы о реальности певицы и только признает это ненужным, так как основной биографический вопрос, т. е. о ком именно вспоминает поэт в стихотворении „Не пой, красавица...“, остается все равно невыясненным. Но, конечно, прав принципиально и М. Цявловский, так как и побочный биографический вопрос может иметь свое значение. (Заметим, кстати, что, считая ненужными рассуждения М. Цявловского о датировке стихотворения, Лернер обнаруживает, что сам он не принял во внимание того, что стихотворение имеет две даты, из которых нужно выбрать одну как правильную, что и установил М. Цявловский.)

Мотивы же нашего расхождения совсем иные.

Рассмотрим дело. Анненков передает это так: „Знаменитый композитор, хорошо известный публике нашей, играл на фортепиано грузинскую мелодию со свойственным ему выражением и искусством. На замечание присутствующих, что ей недостает стихов или романса для всеобщей известности, Пушкин написал стихотворение“.

На наш взгляд, здесь совершенно ясно указывается именно на игру Глинки без всякого пения, и, следовательно, нет нужды понимать это в смысле аккомпанирования Глинки пению кого-либо. Самое же пение, как указывает и М. Цявловский, могло происходить или без слов, которых еще не было, или на грузинском языке, т. е. с текстом, привезенным Грибоедовым вместе с мелодией. Но ведь совершенно ясно, что Грибоедов сообщил только мелодию, а не песню полностью. Так, в „Записках“ Глинки сказано по поводу знакомства с Грибоедовым: „Провел около целого дня с Грибоедовым, автором комедии „Горе от ума“. Он был очень хороший музыкант и сообщил мне тему грузинской песни, на которую вскоре потом А. С. Пушкин написал романс: „Не пой, волшебница, при мне“. И на рукописи романса: „Национальная эта грузинская мелодия сообщена М. И. Глинке от А. С. Грибоедова. Известные уже давно публике слова сей песни написаны Пушкиным под мелодию, которую он случайно услышал. 1828 г.“ (Перед последней фразой зачеркнуто то, что было первоначально: „А. С. Пушкин написал слова сей пес-

ни нарочно под самую мелодию“.) О грузинских словах не сказано ни слова, да иначе бы разговор мог идти не о том, чтобы дать слова для музыки, а скорее о переводе грузинского текста (о чем также могли просить Пушкина ради художественности перевода; он мог бы это сделать, руководясь буквальным переводом слов). Что же до пения без слов, то это, конечно, сильная натяжка. Не естественно ли в таком случае оставить просто игру Глинки, как это описано у Анненкова (некоторые полагают, что со слов Глинки).

Также в очерке Устимовича („Русская старина“, 1890 г., № 8), как приводит и М. Цявловский, сказано, что „Глинка разыгрывал свои романсы“. Итак, о пении грузинской песни никто не говорит ни слова. Что же побуждает предполагать это? Вся цепь догадок имеет своим исходным пунктом одно сомнительное, на наш взгляд, допущение. Именно автор книжки пишет: „Для нас несомненно, что Пушкин, услышав игру на фортепиано Глинки, не мог бы написать об этом стихотворение, начинающееся словами: „Не пой, красавица...“ Эта красавица, по мнению автора брошюры, должна быть такою же реальною, как даннсе в стихотворении описание Кавказа. Ответом на эту убежденность может служить убежденность другого рода. Именно, музыка не вызвала у Пушкина (в противоположность людям, одаренным зрительной фантазией наравне с собственной музыкальной) ни свободного полета и цветения фантазии, т. е., например, какой-нибудь картины гру-

зинской или вообще кавказской, восточной жизни, ни воспоминания, преобразившегося в сон наяву и отождествленного с слышимой музыкой, но дала ему только голое напоминание, как это понимает и А. Белый в своем анализе этого стихотворения (в статье из кн. „Символизм“) ¹, не связанное с музыкальным воздействием. (Пушкин был мало музыкален.) Но уж невозможно отнимать у Пушкина свободную поэтическую способность фантазии и полагать, что он не мог в задуманном им тексте к мелодии грузинской песни, так или иначе вызвавшей в его памяти кавказские впечатления, дать вымышленную картину того, как будто перед ним была именно пропета эта песня. Этим своим вымыслом Пушкин весьма находчиво воспользовался для того, чтобы выполнить предложенное ему поэтическое задание. Быть может, Глинка сам напевал, играя, чтобы яснее представить вокальный характер мелодии,— для себя или для других,— а Пушкин в своем стихотворении преобразил Глинку в красавицу певицу. Глинка же был изумительным певцом и, не выступая перед широкой публикой, в интимном кругу весьма часто исполнял свои

¹ Это стихотворение Пушкина выступает вне связи с музыкой и у С. Есенина в его стихотворении „На Кавказе“:

Здесь Пушкин в чувственном огне
Слагал душой своей опальной:
„Не пой, красавица, при мне
Ты лесен Грузии печальной“.

(Только Пушкин писал это не на Кавказе).

романсы, сам аккомпанируя себе. Такие выступления, вероятно, и понимает Устимович, когда говорит, что Глинка „разыгрывал романсы“ (т. е. пел и играл).

Но возможно, что Пушкин и вовсе не слышал пения данной мелодии, а узнал ее по чьей-нибудь игре — вероятно, Глинки. Главное же, не было бы ничего удивительного, если бы (мы, следовательно, вводим условное допущение) Пушкин вовсе даже не слышал мелодии и написал бы стихотворение в ответ на просьбу такого рода: у Глинки есть мелодия для грузинской песни. Если бы вы написали к ней слова, т. е. стихотворение, которое соответствовало бы общему характеру этой мелодии, — она не является ни плясовой, ни маршевой, — то Глинка сделал бы из этой мелодии и этого текста романс. Во всяком случае, к точности пробужденного воспоминания нет надобности присоединять еще точность обращения поэта, как будто к определенным инициалам, чего на самом деле вовсе нет. К тому же ведь стихотворение как бы заказано Пушкину в качестве текста к готовой мелодии. При таких условиях создания оно могло бы носить и вовсе вымышленный характер. Пушкину удалось и в заказанное стихотворение включить автобиографический элемент (воспоминание), но наряду с этим вполне естествен и элемент вымысла; иначе возникновение стихотворения было бы совершенно самостоятельным, и история его не имела бы тех особенных черт, какими она обладает. Если бы стихотворение родилось под влиянием пения красавицы, то обращение к Пушкину написать снова текст было

бы излишне, а между тем, по всем показаниям, это обращение играло роль главного стимула, и значит — стихотворение писалось просто „под мелодию“.

В начальных строках стихотворения „Не пой, красавица...“ нельзя видеть прямого воспроизведения действительности, как это можно видеть в других строках этого стихотворения, и эти начальные строки не противоречат тому, что Пушкин знал грузинскую мелодию не спетой, а лишь сыгранной, т. е. обращение к красавице певице является лишь поэтическим вымыслом.

Несомненная ценность брошюры М. Цявловского состоит в открытии им автографа, который дает выпущенную поэтом строфу:

Напоминают мне оне
Кавказа гордые вершины,
Лихих чеченцев на коне
И закубанские равнины.

Значение этой строфы для всего стихотворения, как выясняет автор брошюры, заключается в подчеркнутой здесь реальности воспоминаний, т. е. отношения к действительно пережитому на Кавказе, из-за чего, как предполагает тот же автор, она, быть может, и была выпущена поэтом.

Кроме того, этот автограф дает разночтения: „волшебница“ вместо „красавица“ и „милой девы“ вместо „бедной девы“. Этим объясняется ошибочное, как казалось раньше, начало стихотворения, приведенное в „Записках“ Глинки. Как указывает М. Цявловский, в некоторые напечатанные тексты романа при нотах

также попало слово „милой“. Очевидно, Глинка знал первоначальный вариант стихотворения, написанного в 1828 году. В печати стихотворение появилось тогда же. Как сообщает М. Цявловский, стихотворение было напечатано в „Северных цветах“ на 1829 год, книга же вышла после 27/XII—1928 года, а романс Глинки лишь в 1831 году. Из этого автор брошюры заключает, что Глинка написал свой романс не сразу, как узнал стихотворение, а несколькими годами позднее. Но этого нельзя с уверенностью выводить, так как Глинка весьма часто, написав романс, дарил его знакомым, и потом приходилось с трудом находить его. (См. об этом в добавленных к „Запискам“ Глинки воспоминаниях его сестры Л. Шестаковой о последних годах его жизни.) Значит, романс мог быть написан Глинкою тогда же, когда и стихотворение, хотя издан позже.

Из работ на тему „Пушкин и музыка“ наибольшим влиянием как среди литераторов, так и среди музыкальных писателей пользуется книжка С. Булича „Пушкин и русская музыка“ (отд. изд. 1900 г., повторено как статья в соч. Пушкина под ред. Венгерова, 1915 г. Брокгауз и Ефрон); на нее чаще всего ссылаются в вопросе о Пушкине и музыке; ее почти просто повторяют, не внося ни одного нового штриха, как только заходит речь о Пушкине и музыке. К Буличу вполне примыкают: Л. Сакетти. „Отношение Пушкина к музыке“. Сборн. памяти Кобеко. П., 1913 г. и И. Лапшин „Пушкин и русские композиторы“. „Орфей“. Сборн., П. 1922 г. С. Булич проти-

вопоставляет себя всем другим, писавшим на ту же тему, как впервые взявший ее во всей широте. Именно Булич понимает данную тему как выяснение того значения, какое имело творчество Пушкина в истории развития русской музыки. При этом, желая как можно теснее связать поэзию Пушкина с миром музыки, Булич исследует не только прямое и непосредственное влияние Пушкина на музыку, например, указывая на оперы, написанные на сюжеты Пушкина, но привлекает к делу и косвенное и весьма отдаленное участие Пушкина в творчестве композиторов. Опера „Руслан и Людмила“ Глинки, как известно, составляет основание всей русской музыки. Отмечая влияние этой гениальной оперы на позднейшие в смысле специфических оперно-музыкальных приемов, т. е. приемов музыки, взятой как сопровождение сценического действия, а также в смысле обшемзыкальном, Булич все эти отражения возводит затем к Пушкину. Способы этого следующие. Сходство, например, положения Руслана с положением Игоря в опере Бородина уже определяется, как признает и Булич, первоисточником последнего — „Словом о полку Игореве“, и не может быть сведено к влиянию первого образа, т. е. Руслана, на второй; но, тут же добавляет Булич, музыкально-поэтическая обрисовка Игоря в опере носит следы влияния обрисовки Руслана Глинки, „музыкальная характеристика которого в свою очередь внушена была композитору поэмой Пушкина“. В этом кругу с центром в Пушкине Булич и вращается, не замечая его искусственного проведе-

ния. Гуслияры в опере „Снегурочка“ Римского-Корсакова на сюжет Островского созданы после Баяна в опере Глинки, следовательно, и здесь будто бы источником является Пушкин. Правда, „они (гуслияры) уже есть в сказке Островского, но ведь она явилась после „Руслана“ Глинки“. Булич подчеркивает курсивом здесь слово после, смело выступая тем самым наперекор тому закону мышления, который гласит, что „вслед“ не значит „вследствие“. При этом даже влияние вставных частей опер, прибавленных к тексту либретто, составленному по Пушкину, все равно возводится к значению для музыки Пушкина, как давшего основу сюжета оперы. Не одни непосредственные влияния опер с сюжетом или текстом Пушкина у Глинки и Даргомыжского („Русалка“, „Каменный гость“), но и самостоятельные влияния того, что порождено ими, на позднейшие музыкальные произведения — все это, оказывается, исходит от Пушкина в конечном счете. Итак, по Буличу, благодаря тому, что Глинка и Даргомыжский писали на сюжет Пушкина, мы чуть ли не во всем в области музыки должны быть обязаны поэту. Так, богатства гармонии в нынешней музыке и завоевания в этой области Скрябина можно отнести, по методу Булича, к Пушкину, так как уже Глинка, вдохновленный Пушкиным, обнаружил большую смелость в области музыкальной гармонии, например, один из первых употребил делотонную гамму, именно, для характеристики Черномора (в сцене похищения им княжны и в сцене боя с Русланом). Мы не отрицаем возможности подобных выводов, но мы

не видим их целесообразности и плодотворности в деле определения значения Пушкина.

С. Булич в своей работе высказал некоторые интересные наблюдения и соображения из историко-музыкальной области, давая детальнейшие, но иной раз насильственнейшие сближения (как в чисто музыкальном отношении, например, приемов инструментовки, так и в отношении сценария) позднейших русских опер с „Русланом и Людмилой“ Глинки, быть может, даже более с „Русалкой“ Даргомыжского, как своими образцами. Но имя Пушкина является здесь привлеченным напрасно. Таким образом, то, в чем сам Булич видит существенное преимущество своей трактовки темы Пушкин и музыка, вряд ли можно признать таковым. Заслугой Булича в отношении Пушкина можно было бы считать то, что он дал полное выражение мысли о великом значении Пушкина как первого подлинно-национального гения в нашей поэзии для общего художественного дела, в том числе и для музыки. Создавая основы русской национальной музыки, наши композиторы могли идти по пути национального самоутверждения, открытому в искусстве нашем Пушкиным. (Этот же взгляд самостоятельно и хорошо выражен у Кашкина в „Жизни“, № 5, 1899 г.: „Значение поэзии Пушкина в русской музыке“.) Наряду с этим Буличем указывается то, что Пушкин, представив образцы разнородного колорита в поэзии — Кавказ, Испания и др., — тем самым мог способствовать тому, чтобы в музыке открывалась дорога к такому же разнообразию колорита, отчасти в

музыкальных произведениях, непосредственно связанных с текстом Пушкина (оперы, романсы), отчасти в самостоятельных музыкальных произведениях. Однако прямолинейное решение вопроса о связи национального развития русской музыки с творчеством Пушкина опять-таки является порождением искусственности все того же рода. На самом деле Глинка ничем не проявил своего особенного внимания к поэзии Пушкина. Выбор для оперы „Руслана и Людмилы“ Пушкина несколько не говорит за то, что Глинка сознавал значение поэта, так как, задумав оперу незадолго до смерти его, он мог бы остановиться на одном из произведений более зрелых и самобытных, а не на этой юношеской поэме, не полно выражающей существо поэзии Пушкина. Но Глинка руководствовался в своем выборе именно этой поэмы чисто музыкальной точкой зрения, т. е., оделя эту поэму за предоставляемую ему возможность развернуть разнообразие своего музыкального дарования, например, использовать в музыке моменты фантастики, к которой тяготел Глинка, и противопоставить русской музыке восточную. Что же собственно до русской музыки, то у Глинки идея о ней прочно сформировалась без всякой зависимости от Пушкина. Если бы было хоть какое-нибудь воздействие поэзии Пушкина в смысле пробуждения или укрепления стремлений к русской музыке, то Глинка, вероятнее всего, не мог бы упустить этого в своих „Записках“. Но здесь содержится лишь такого рода замечание на этот счет. Несмотря на успех изданных в Италии его пьес,

они убедили Глинку в том, что,— говорит Глинка о себе: „...я шел не своим путем и что я искренно не мог быть итальянцем. Тоска по отчизне навела меня постепенно на мысль писать по-русски“. Глинка сообщает, что еще „в молодости, т. е. вскоре по выпуске из пансиона, много работал на русские темы“. Побуждение к этому Глинка имел с детства, когда домашний оркестр его дяди часто играл у них русские песни (переложенные на четыре пары духовых). „...Может быть, эти песни, слышанные мною в ребячестве, были первою причиною того, что впоследствии я стал преимущественно разрабатывать народную русскую музыку“,— говорит Глинка. Позднейшим русским композиторам было уже легче, чем современнику Пушкина Глинке, оденить и усвоить его поэзию во всей полноте, и у него обретали они искомые ими поэтические сюжеты. Но первоначально подвинуты они были на самобытную русскую музыку не Пушкиным, т. е. не стремлением воплотить адекватно в музыке ту стихию национального творчества, которая открылась в Пушкине, но Глинкой, который самостоятельно открыл национальную стихию в музыке, направленный к тому и некоторыми обстоятельствами жизни (музыкальные впечатления детства, тоска по России во время пребывания за границей), но, вернее всего, природою своего музыкального гения, которая неизбежно находит себе то, что способствует ее проявлению. Пушкин — не источник и причина русского самобытного музыкального творчества, как это представляет Булич и прямы-

кающие к нему другие, а к Пушкину пришли музыканты, исходя из музыки Глинки и укрепившись на ней, как основоположении. Но то же следует сказать и в отношении к своеобразным откликам у русских композиторов в духе других народностей. Пушкин не создал эту многоцветность Глинки, который вовсе не подражал Пушкину в искусстве перевоплощения (музыка — не отражение поэзии, она самобытное искусство), а просто Глинка в области музыки был явлением и в этом отношении сходным с явлением Пушкина в поэзии¹. Пушкин и Глинка были параллельными проявлениями одной и той же самобытной национальной стихии. Глинка — явление самодовлеющее, а не отражение свойств пушкинского духа в музыкальной сфере, и пушкинианство может не принимать незаконно преувеличенных форм. Булич же как раз делает ложный вывод, что раз у Глинки не было настоящих музыкальных предшественников на его пути, то он, значит, чуть не всецело обязан Пушкину. Правда, Булич предполагает лишь бессознательное, неуловимо испытываемое Глинкой влияние на него Пушкина; однако Булич настаивает все же на решающей степени этого влияния; мы же находим, что вполне возможно предполагать и полное отсут-

¹ В частности же знаменитые испанские увертюры Глинки достаточно объясняются в своем возникновении пребыванием Глинки в Испании, где он хорошо ознакомился с испанской народной музыкой, а кавказкие танцы в „Руслане и Людмиле“ могут быть связаны с пребыванием Глинки на Кавказе в юношеские годы.

ствие его. Следовательно, мы приходим к выводу, идущему в разрез с выводом Булича и ряда других, а именно мы полагаем так: не будь Пушкина, Глипка, конечно, мог бы проявить себя так, как проявил, а тогда и все развитие русской музыки осталось бы таким же и шло бы тем же путем и без Пушкина. По Буличу же, вся русская музыка, начиная от Глинки, роковым образом ввергнута в сферу Пушкина,— „восходит к поэзии Пушкина“.

Меня обязывает еще более подробно остановиться на книжке Булича то общее уважение, каким она пользуется среди литераторов, постоянно повторяющих Булича и ссылающихся на него; для них-то и написана эта книжка, собственно же музыканты (не музыкальные писатели) даже не знают о существовании этой книжки, так как не интересуются самой темой о значении Пушкина для музыки; музыканту важны прямые влияния, имеющие чисто музыкальные истоки, которые можно учесть, а не истоки литературы, весьма проблематические, а главное,— косвенные. Работу, касающуюся музыки, музыкант оценит прежде всего со своей точки зрения, без отношения к тому, много или мало она дает лишних штрихов для того или иного литературного культа. Для литераторов же как раз, наоборот, приобретает цену все, что укрепляет этот литературный культ, а в шаткости или прочности оснований иных работ, выходявших за пределы литературы, не могут литераторы разбираться, как в вовсе чужом им деле. И вот доверие к Буличу у литераторов — полней-

шее: он — профессор-филолог, к тому же сам музыкант и музыкальный писатель. Но рассмотрим музыкальные принципы автора, изложенные на вступительных страницах его книжки. По его мнению, музыка и поэзия дополняют друг друга, как язык чувств — язык понятий. Звуки музыки выражают всю гамму чувств — ожидание, надежды и пр., а слова — только абстрактные знаки. Короче говоря — самый шаблонный подход, упрощающий дело до полного искажения его. В действительности, конечно, слова в поэзии обладают действенным значением, влияя самими своими звуками, а музыка уж, конечно, вовсе не является выразительницей определенных чувств, которые мы только привносим от себя, каждый по-своему. Никогда невозможно сговориться, выражено ли в музыке ожидание или надежда, — такого рода спор не может быть решен, и музыка выражает все, что мы в нее вложим, так как по существу своему она есть своеобразное, ни на какое другое не сводимое переживание, нераздельное с данными музыкальными звуками. Для Булича же основное в музыке оказывается второстепенным, вследствие чего возникает невольное противоречие. Так, музыка выражает чувства, но посредством „звуков прекрасных самих по себе“. Значит музыка производит впечатление красоты, художественно воздействует на нас сама собой и помимо программы чувств, посторонних для музыки. Как музыкант Булич это знает, конечно, по опыту, но поставить свои суждения о музыке в уровень с музыкальным опытом оказывается делом чрезвычай-

но трудным. Булич, как и большинство музыкальных писателей, не может понять, что то, что, по их мнению, только „прекрасное средство“ музыки, есть, конечно, сама цель музыки, для достижения которой потребна особая музыкальная одаренность, т. е. вся цель музыки — быть художественно прекрасной. Не замечает Булич у себя противоречия и тогда, когда говорит, что „музыка так выражает чувства, что они переживаются всеми, но... имеющими уши, чтоб слышать“. Это может означать только то, что музыка доходит только до людей музыкальных. Если бы музыка была общедоступным языком чувств, чем-то всеобщим, как это чаще всего утверждают, то не требовалось бы наличности музыкальной одаренности для ее усвоения, а все, умея чувствовать, умели бы и наслаждаться музыкой, переживать ее. Значит музыка есть во всяком случае особенный музыкальный язык, доступный не всем; но, далее — это уже не просто язык чувств, а язык музыкальных чувств, особого рода переживаний, не сводимых ни на какие другие¹.

Самобытность музыки делает то, что в музыке быть вдохновленным со стороны поэзии вовсе не значит отражать литературное влияние. А как раз Булич хочет доказать не более, не менее, как буквально то, что поэзия Пушкина дала направление, форму и содержание нашей музыке. Проводниками

¹ Подробнее об этом см. нашу работу „Диалог о музыке“ в журн. „Красная новь“, М. 1925 г., № 10, стр. 233—253.

этого влияния являются прежде всего „Руслан и Людмила“ и „Русалка“, давшие сюжет и отчасти текст для знаменитых опер. Однако и Булич признает, что поэма Пушкина дала Глинке только „внешние схемы, канву“, и что Глинка „развил намеки, брошенные Пушкиным“. На самом деле, ни Восток, ни, особенно, Русь, не представлены в этой первой ранней поэме Пушкина с тою полнотою и гениальностью, как у Глинки. Следует даже сказать, что не поэма Пушкина вдохновила композитора, а то в ней, что мог бы ему предложить любой писатель, любой опытный либреттист, угадавший музыкальные стремления композитора. Наконец самое содержание „Руслана и Людмилы“ у Глинки имеет совсем иной характер, чем у Пушкина. Рассудочная игра с фантастикой, налет иронии и шутки заменились у Глинки элементом подлинной фантастичности, т. е. глубоко лирическим отношением к фантастике. На это обратил внимание еще Серов. Значит, с общим духом сказки Пушкина и ее настроением Глинка несколько не считался: он дал подлинное свое, лишь воспользовавшись сюжетом Пушкина. О стихах нечего и говорить: для Глинки наряду со стихами Пушкина были совершенно равно пригодны и стихи домашнего изобретения — друзей, даже свои собственные. Поэтому никак нельзя признать правомерным утверждение Булича, что музыкальное потомство оперы „Руслан“ Глинки выросло „из зерен поэзии Пушкина“. Как мы видели, Пушкин здесь не при чем. Отмечая глубокую художественность музыкальной этнографии

у нас, в противоположность несколько бугафорской этнографии у западных композиторов (впрочем, вряд ли справедлив Булич к Бизе, назвав маскарадной даже Испанию его оперы „Кармен“), Булич относит это к влиянию поэзии Пушкина, „воспитанию, согретому его лучами“. При этом Булич не хочет знать о более естественных и сложных причинах этого явления, т. е., конечно, главным образом Востока в русской музыке, а именно об историко-географических условиях развития, создавших особенности русского духа. Ведь нет ничего удивительного, что Восток близок русским. А Восток Рубинштейна, вероятно, и вообще не связан с русским Востоком, он — самостоятелен, так что, например, опера „Демон“ — не потомок Глинки, как полагает Булич. Примером сразу заметной натянутости у Булича может служить то, что, желая связать Пушкина с развитием нашей музыки, Булич началом музыкальной экзотики у нас считает два романса Глинки на слова Пушкина, из которых в действительности один — „В крови горит огонь желанья“ — первоначально написан на имеющиеся ничего экзотического слова друга Глинки, Римского-Корсакова („Везде, везде со мною ты...“), к которым только впоследствии оказались подошедшими слова Пушкина (см. об этом в „Записках“ Глинки), а другой романс — „Не пой, красавица...“ — возник путем присоединения к переданной Глинке грузинской мелодии написанных для нее слов Пушкина. Что касается собственно русского элемента оперы Глинки, то эта сторона еще в большей степени несоизмерима с

наличным таким же элементом в поэме Пушкина, представленным здесь весьма условно, как это, конечно, ясно для всех. Элементы „русского“ в этой поэме — явно та же бутафория, так что уж никак нельзя к этой поэме-сказке применить слова из „Пролога“: „Здесь русский дух, здесь Русью пахнет...“ И даже странно, что этот „Пролог“, написанный много позднее, когда Пушкин вполне созрел как поэт и сам давно уже сознавал недостатки своей первой поэмы, отнесен им всё же к этой поэме. Руководясь чисто музыкальным стремлением к созданию русской музыки, Глинка изменил общий характер поэмы Пушкина в определенном направлении; именно — он ввел в нее элемент языческий, древнерусский, усилил народный. Вместо князя Владимира дан Светозар, внесены обращения к богам, упоминания о жертвоприношениях, имена Перуна, Ладо, Леля, Чернобога взяты в прямом значении языческих богов, а не просто как условные поэтические образы. Введены также народные песенные тексты, например, Людмила поет: „Ах, ты доля-долюшка, доля моя горькая...“ и т. д. (Adagio в 4 действии).

Вообще всё, сказанное Буличем относительно „Руслана“ Пушкина — Глинки, было бы гораздо более кстати, если бы поэма являлась таким же краеугольным, полным основанием для всей русской поэзии, каким в значительной доле является музыка Глинки в опере на ее сюжет — для русской музыки, или, — что то же, — если бы Глинка написал „Евгения Онегина“, „Бориса Годунова“. Заметим, что и

последняя задуманная и уже начатая опера Глинки уже в 50-х годах, затем окончательно брошенная им, была на такую „народную“ пьесу, как „Двумужница, или зачем пойдешь, то и найдешь“ (1836 г.) кн. А. Шаховского. Мы имеем в поэме „Руслан и Людмила“ первое, впоследствии далеко оставленное позади и еще несвободное создание великого поэта, а в опере того же названия — самое зрелое и глубокое творение великого композитора. Замечательно, что Булич совершенно проходит мимо другой, первой оперы Глинки — „Ивана Сусанина“, которая совсем не связана с именем Пушкина и все же несомненно является в самом точном смысле первым откровением подлинно русской музыки в европейски мастерской форме. (В музыкальное задание ее входила, по словам Глинки, „мысль противопоставить русской музыке — польскую“.) Здесь еще местами дают о себе знать чуждые элементы (итальянские, насажденные у нас еще рядом издавна проживавших у нас итальянских композиторов, а прежде всего модой тогдашнего времени), как и у Пушкина в поэме (пожалуй, итальянские же отклики, именно, Ариосто). Но в этой же опере — „Иван Сусанин“, вовсе не связанной с Пушкиным, Глинка во многом достигает высочайших вершин национального музыкального творчества, вполне свободного от условностей, всецело тяготеющих над первой поэмой-сказкой Пушкина.

Булич называет Пушкина „сподвижником и союзником“ Глинки и композиторов так наз. „могучей кучки“. Таким образом, Булич как музыкальный пи-

сатель ставил себе задачей показать, что „Пушкин — наш“, т. е. теснейшим образом связан с определенным музыкальным течением. Ратуя за это течение, выдвигая постоянно роль „могучей кучки“, Булич дает искусственное, предвзятое истолкование значения Пушкина для музыки, как и вообще Булич заявляет себя весьма пристрастным музыкальным критиком. Малое по существу музыкальное явление, если только оно видимо опирается на принципы излюбленного им музыкального течения, обыкновенно выдается Буличем за явление большое, а в то же время он может говорить мимоходом, как о чем-то малозначительном, о крупнейших явлениях музыки, стоящих в стороне от течения „русской школы“ композиторов. Показательно отношение Булича к следующему вопросу.

Говоря о мелодическом речитативе Даргомыжского, Булич делает наблюдения, что там, где композитор ближе держался пушкинского текста, там и музыка значительнее в художественном отношении, там же, где музыка сопровождает тексты вставные, она бледнее, рутиннее. Быть может, так и есть у Даргомыжского, и, как указывает Будич, действительно речитатив „Русалки“ получил дальнейшее развитие в „Каменном госте“ Даргомыжского, а также — в ряде исходящих отсюда опер или отдельных частей их у Мусоргского, Римского-Корсакова и др. Но все это только одно течение в истории нашей оперы, вовсе не преобладающее даже среди деятелей самой „могучей кучки“ и ставящее в основу своих оперных заданий правду драматической, точнее — словесной вы-

разительности. Уже Бородин, этот подлинный богатырь в „могучей кучке“, сознательно ставил принципом (в опере „Князь Игорь“) возврат к традиции Глинки, так же и Римский-Корсаков во многих своих операх. Это возвращение к началам Глинки характеризуется совсем иным пониманием мелодического речитатива, чем как это усвоено Даргомыжским и Мусоргским. Мелодический речитатив Глинки не имеет специального и узкого декламационного характера и отличается свободной и широкой мелодической линией. В этом даже усматривают своеобразие и силу Глинки в ряду мировых оперных композиторов. Этот глинкинский мелодический речитатив является бесспорным музыкальным приобретением, тогда как речитатив типа Даргомыжского весьма спорен, во всяком случае, не проходит по главному руслу развития музыки, а образует в нем особую струю. Булич сторонник как раз этого отдельного течения или направления в русской музыке. Таким образом, и в этом вопросе Булич показал себя писателем связанным, без широты музыкального воззрения.

Вообще, критерий Булича в его музыкальных суждениях таков: русский колорит музыки и ее „изобразительность“ (что уже ложно по существу). Вне этого Булич видит не много. Этим, конечно, не отрицаются некоторые положительные заслуги Булича как музыкального историка. В частности, ближе к пушкинovedению Буличем даны исчерпывающие по полноте и основанные на собственных изысканиях сведения о композиторе Есаулове, которого знал и в кото-

ром принимал участие Пушкин (в той же книге „Пушкин и русская музыка“), и достаточно полная библиография музыкальных произведений на слова или сюжеты Пушкина. Однако двадцатипятилетний безусловный авторитет книжки Булича мы считаем необходимым решительно поколебать.

В качестве курьеза можно упомянуть статью И. Финдейзена „Пушкин и Глинка“ (в „Русской музыкальной газете“, № 21—22, 1899 г.), постоянно рекомендуемую наравне с другими. Автор статьи также приходит к выводу, что Пушкин дал „первый толчок, направивший Глинку на путь создания национальной русской оперы“. Но основание для этого у Финдейзена совсем особенное. Именно, он опирается на факт пребывания Глинки в Москве в том же, 1826 году, когда Пушкин привез своего „Бориса Годунова“ и читал его в Москве у друзей — у Веневитинова, Соболевского. Дополнительно к чему-то дается сведение, что сестра Глинки (Пелагея) вышла замуж за Соболевского, и что Погодин в своих „Воспоминаниях о Шевыреве“¹ говорит об этом времени: „Приехал М. И. Глинка, более других связанный с Мельгуновым и Соболевским, и присоединилась музыка“. Все это заставляет Финдейзена предполагать „с известной достоверностью“, что Глинка присутствовал на одном из первых чтений „Бориса Годунова“ его автором. Финдейзен, очевидно, смешивает мужа сестры Глин-

¹ Помещены в „Журн. М. Н. П.“, 1869 г., т. I, февраль, стр. 405. (В статье Финдейзена неверно указано: 1869 г., т. 61.)

ки, смоленского соседа их Як. Мих. Соболевского, с С. А. Соболевским, известным библиофилом и эпиграммистом, товарищем Глинки по пансиону, как и Мельгунов, и другом Пушкина. Но всё это построение заранее подтачивается указанием самого Финдейзена на то, что в известных „Записках“ Глинки об этом событии нет ничего, как и ни в чьих других мемуарах. Пренебрежение таким знаменательным фактом, как встреча Глинки с Пушкиным, да еще при столь исключительных обстоятельствах, совершенно немислимо ни с какой стороны; содержится же в „Записках“ Глинки упоминание о том, что Гоголь при нем читал свою „Женитьбу“ на вечере Жуковского (в середине 30-х годов).

Кроме того, Пушкин читал „Бориса Годунова“ в течение ближайшего времени по приезде в Москву, а Погодин, говоря о присоединении Глинки к общему кругу друзей, имеет в виду не ближайшее время, а некоторый период времени в целый ряд лет, как это ясно по той подробной характеристике, какую он дает этому „самому жаркому литературному времени“ в Москве. Таким образом, Глинка мог приехать в Москву уже после чтений Пушкина, но в период того же оживления литературного и в среду тех же деятелей. На самом деле, в своих „Записках“ Глинка ничего не говорит о своем приезде в Москву в 1826 году, когда происходили чтения Пушкина, и, очевидно, не был здесь тогда. Приезжал же Глинка в Москву — по „Запискам“ его — в 1828 году, чтобы повидаться со своим пансионским товарищем Нико-

лаем Александровичем Мельгуновым, и тогда же у него познакомился с Шевыревым, о чем сам упоминает, описывая свою встречу с Шевыревым в Италии в первое свое путешествие в 1831 году (Шевырев жил там у Зинаиды Волконской как воспитатель ее сына). Это пребывание Глинки в 1828 году в Москве у Мельгунова было весьма непродолжительным, всего с конца апреля по 9 мая (когда он выехал, спеша к сроку службы в Петербург.— „Записки“).

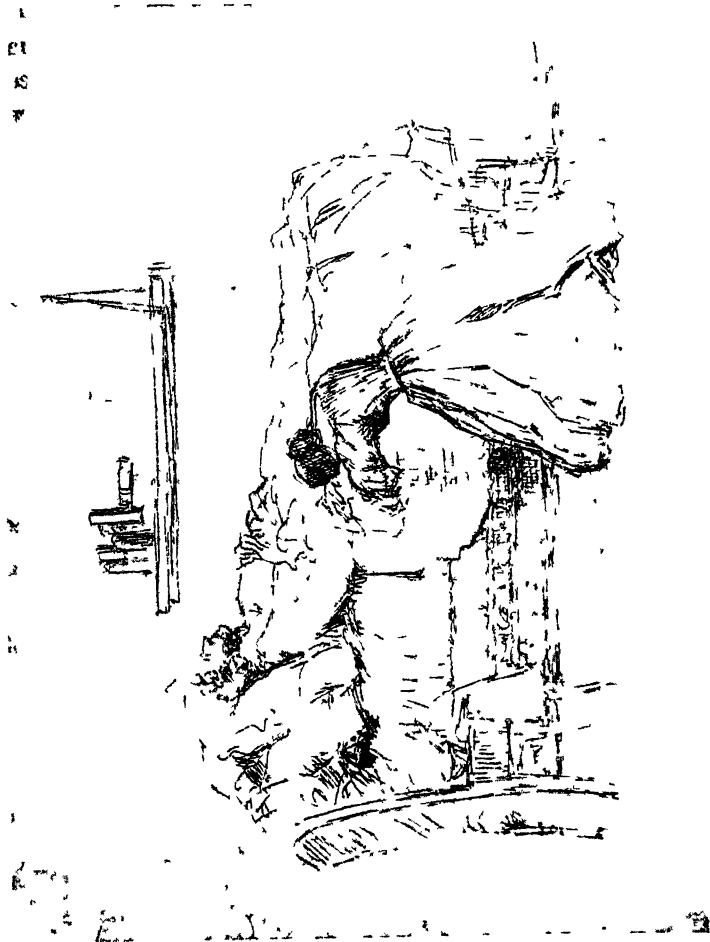
Таким образом, роль Пушкина в осознании Глинкой своего истинного назначения стать первым национальным гением в музыке в действительности зависит, во всяком случае, не от единичного авторского чтения, как бы это ни казалось эффектным, тем более, что эта пьеса — именно „Борис Годунов“, т. е. как раз — русская историческая пьеса, как и первая опера Глинки. Но курьезной является и вообще вся данная статья почтенного историка русской музыки. Именно, стремясь во что бы то ни стало крепче сблизить Пушкина с музыкой, автор статьи догадался сопоставить наших гениев в их судьбе, деятельности, обстоятельствах жизни и пр., так чтобы все это предстало совсем однородным у обоих. Эта параллель выдержана от начала до конца в стиле несознаваемой автором юморески. Так, после ряда указаний, что и Пушкин и Глинка слышали народные песни, дается, например, „кстати“, по слову автора статьи, примечание, что нарушителем семейного счастья был в обоих случаях гвардейский офицер. В самой статье даны не менее любопытные сопоставления. Так, черты

несомненного и отличительного сходства Пушкина и Глинки проявляются, оказывается, в том, что как Пушкин, не удовлетворившись успехом роскошных картин в своих первых поэмах, обратился к капитальному „Борису Годунову“, так и Глинка, не удовлетворенный успехом „Жизни за царя“, перешел к созданию капитальной оперы „Руслан и Людмила“. (Другие авторы, очевидно, довольные успехом одного произведения, больше уже не пишут, во всяком случае не развиваются как художники.) Далее еще невероятная параллель: как Пушкин под конец жизни, стремясь к новым берегам, занялся историографическим трудом о Пугачеве, одинаково с ним и Глинка устремился в конце своего пути к новым берегам и задумал реформу православного пения. Любителя параллелей Финдейзена, вероятно, весьма порадовала бы такая на самом деле знаменательная параллель: Булгарин, доброжелательно относившийся к ряду музыкантов и писателей (например, к Грибоедову, Лермонтову), занимался травлей как Пушкина, так и Глинки. Действительно же общим у Глинки и Пушкина было чувство своего одиночества среди тогдашнего общества, сознание враждебного непонимания в отношении к себе, откуда и вытекали сходные у Глинки и Пушкина резкие, проникнутые скорбью и желчью суждения о России того времени. (В довершение всего в статье Финдейзена попадают и фактические неточности.)

Таков материал, который мы имеем на тему: „Пушкин и Глинка“. Мы рассмотрели основную часть этого

материала с точки зрения самостоятельности музыкального искусства, обычно подчиняемого поэзии. Собственно же по поводу взаимоотношений Пушкина и Глинки нами выражено предположение о весьма вероятном значении для образа Моцарта в пьесе Пушкина того впечатления, которое мог оставить Глинка у поэта при их личном знакомстве.

Иосиф Эйгес.



Пушкин 29 января 1837 г. Рисунок неизвестного

СТАНИСЛАВ МОРАВСКИЙ О ПУШКИНЕ¹

(Из записок польского современника поэта)

Доктор Станислав Моравский, автор записок, из которых глава, касающаяся Пушкина, здесь полностью помещена в русском переводе, родился в 1802 году в Мицкунах, близ Вильны, и был сыном крупного польского помещика Аполлинария Моравского, бывшего камергером последнего короля польского Станислава-Августа Понятовского. В 1818 году Станислав Моравский окончил уездное училище в Ковне, славившейся тогда образцовой постановкой обучения и воспитания, то самое, в которое через год молодой Адам Мицкевич поступил преподавателем. Вопреки обычаям своей аристократической среды, шестнадцатилетний Моравский, уступая воле деспотического отца, записался на медицинский факультет Вилен-

¹ Впервые сведения о воспоминаниях Моравского о Пушкине и перевод части их даны Н. О. Лернером в статье „Новое о Пушкине“ в „Красной газете“, вечернем выпуске, № 218 (1988) 18/XI—1928 г., когда эта статья уже была заказана П. Д. Эттингеру. Прим. ред.

ского университета, где занимался у знаменитого проф. Иосифа Франка¹, и в 1823 году, по представлении диссертации о диабете, был удостоен звания доктора медицины. Хотя Моравский участвовал в тайных студенческих кружках, состоял членом обществ Филаретов и Филоматов,— по некоторым данным, он принадлежал и к масонской ложе. „Ревностный литвин“ (gorliwy Litwin) — он каким-то чудом, а быть может, благодаря связям избег ареста и высылки, которым подверглись многие его товарищи, когда в 1824 году начались гонения на студенческие организации Виленского университета.

Ближайшие годы Моравский проводил в Вильне, где молодой, эlegantный и остроумный медик пользовался большим успехом в местном обществе, отчасти же — в родовом имении отца Устроне в Троицком уезде. В 1827 году он впервые посетил Петербург, а в 1828 г., поссорившись с отцом и не желая больше материально от него зависеть, окончательно переехал на жительство в Петербург, чтобы там заниматься практикой и создать себе самостоятельное положение.

Благодаря связям и отчасти протекции известного придворного хирурга Н. Ф. Арендта он довольно быстро в этом успел. Врачался Моравский в Петербурге преимущественно в польском обществе, где у

¹ Иосиф Франк (1771—1842) вместе с своим отцом, известным медиком Иоганном Петром Франком, в 1804 г. из Вены был приглашен профессором в Виленский университет, где оставался до 1823 г. и воспитал целое поколение врачей.

него оказалось немало виленских знакомых и друзей. между прочим и ряд товарищей по университету, как, например, Францишек Малевский¹, со всей семьей которого молодой доктор был очень дружен. Близко он сошелся с О. П. Сенковским, с живущими в Петербурге польскими художниками Александром Орловским², Олешкевичем³ и Ваньковичем⁴, которым позже посвятил в своих воспоминаниях отдельные главы, равно и с некоторыми польскими литераторами. Особенно часто Моравский бывал в доме

¹ Франц Семенович Малевский (1800—1873)— выдающийся юрист, сын ректора Виленского университета и один из ближайших друзей Мицкевича. Малевский был заведующим „Литовской метрикой“ в Петербурге и здесь основал польский журнал „Tygodnik Peterburgski“.

² Александр Юсипович Орловский (1777—1832)— знаменитый рисовальщик и литограф, родился в Варшаве, где был учеником французского художника Норблена де-ля-Гурден, в 1807 г. переехал в Петербург, где жил до конца своих дней.

³ Иосиф Иванович (Антонович) Олешкевич (1777—1830)— живописец-портретист, родом из Жмуди, художественное образование получил в Париже, в 1812 г. удостоен был Петербургской академией художеств звания „академика“. Скончался в Петербурге.

⁴ Валентин Мельхиорович Ванькович (1799—1842) (в составленном С. Н. Кондаковым „Юбилеем сирочничке Имп. академии художеств 1764—1914“ (Пет., 1914, том. II, стр. 30). Ванькович ошибочно назван Викентием) — живописец-портретист, в 1824 г., поступил в Петербургскую академию художеств, в 1832 г. „назначенный по портретной живописи“. Скончался в Париже.

Марии Шимановской¹, дочери которой впоследствии вышли замуж за вышеупомянутого Фр. Малевского и Мицкевича.

Когда в 1830 году для борьбы со вспыхнувшей на востоке России эпидемией холеры была назначена специальная комиссия, Станислав Моравский был к ней причислен и должен был отправиться в поволжские губернии, откуда вернулся в Петербург лишь через год. В 1833 году он стал врачом Статс-секретариата Царства Польского, но в 1835 году вдруг закончил свою врачебную карьеру и перешел в законодательную комиссию в качестве переводчика „Свода законов“ на польский язык. Однако уже в 1838 году Моравский, после кончины отца, подал в отставку и навсегда поселился в родовом имении Устроне, где скончался в 1853 году. Все эти годы жил он одиноко, занимаясь хозяйством и литературой, главным образом составлением своих мемуаров.

Литературную свою деятельность Моравский начал еще в Петербурге, поместив несколько статей медицинского характера в редактировавшемся Иосифом Пржедлавским² польском журнале „Тыгодник петер-

¹ Мария Шимановская, урожд. Валовская (1795—1831) — знаменитая в свое время польская пианистка, салон которой посещало все высшее общество Петербурга. В женитьбе Адама Мицкевича на ее дочери Целине Шимановской Моравский сыграл своего рода роль свата.

² Интересные воспоминания Пржедлавского под псевдонимом „Цыпринуса“ о данной эпохе печатались в „Русском архиве“ в 1872 г.

бургски“ и в издаваемой Сенковским „Библиотеке для чтения“.

Все рукописи Моравского, написанные в Устроне, в свое время принадлежали известному петербургскому адвокату и историку литературы Владимиру Даниловичу Спасовичу, опубликовавшему отрывки из них в польских журналах; в настоящее время все подлинники литературного наследия Станислава Моравского хранятся в майоратной библиотеке Красинских в Варшаве, и значительная их часть недавно издана в двух томах. В 1924 году варшавское издательство „Библиотека польска“ выпустила первый об'емистый том воспоминаний Моравского, касающихся его виленского периода¹. В них развернута широкая картина виленского быта в годы 1818—1825, с его главными персонажами. Центральное место тут занимают начатые Новосильдевым гонения на виленских студентов, аресты их и последующие процессы. Следующий том воспоминаний (вышел в 1928 году в издании познанской фирмы „Выдавництво польске“, под заглавием „В Петербурге“², обнимает годы 1825—

¹ Stanisław Morawski. Kilka lat młodości mojej w Wilnie 1818—1825. Wydali Adam Czartkowski i Henryk Mościcki. Warszawa. Instytut Wydawniczy «Biblioteka Polska», 1924. Стр. 541 + 24 иллюстрации.

² D-r Stanisław Morawski. W. Peterburku 1827—1838. Wspomnienia pustelnika i koszalki — kobialki. Wydal Adam Czartkowski i Henryk Mościcki. Wydawnictwo Polskie. Poznań. у. г. 370 стр. + 18 иллюстр. — «Peterburk» вместо «Petersburg» — литовский провинциализм.

1838, когда автор жил на Неве. К мемуарам, посвященным подзаголовком „Воспоминания отшельника“, первая глава которых посвящена Александру Сергеевичу Пушкину¹, в данном томе еще прибавлен ряд анекдотов и мелочей полубеллетристического характера. Оба тома, прекрасно изданные с внешней стороны, приготовлены были к печати Адамом Чартковским и Генрихом Мосъцицким, которые снабдили воспоминания Моравского множеством об'яснительных примечаний и заметок, кратким жизнеописанием автора и очень удачно подобранным иконографическим материалом.

Несмотря на подчас утомительную велеречивость доктора Моравского, излишнюю, быть может, любовь его к сплетням и непроверенным анекдотам, записки его, конечно, представляют недюжинный интерес и обладают несомненной ценностью настоящего „человеческого документа“ для 20-х и 30-х годов прошлого столетия. Здесь не место подробнее останавливаться на целой галлерее ярких типов университетской среды и так называемого „высшего света“ Вильны, увековеченных автором, ни критически освещать начерченные им портреты петербургских друзей и встречных знакомых. Ограничусь лишь несколькими строками по поводу очерка, центральной фигурой которого являлся Пушкин.

¹ Называется она: «Puszkın Aleksander Siergiejewicz umarł 29 Lutego 1837 г. w 37-m roku życia». Статья датирована 2 января 1849 г.

Настоящего знакомства между последним и доктором Моравским, в сущности, не было, и всё сводилось к ряду случайных встреч, правда, довольно частых, как говорит мемуарист, который, вдобавок, не скрывает, что русский поэт не возбуждал в нем симпатии и желания более близкого общения. Всё же сообщения и впечатления Моравского, поскольку они исходят от него самого и основаны на личных наблюдениях, обогащают громадный материал к будущему жизнеописанию Пушкина несколькими новыми штрихами и деталями, а в отношении его иконографии тут перед нами даже совершенно новый факт. Хуже дело обстоит там, где Моравский черпал из других источников, и, например, невероятно грубая французская фраза, вложенная в уста смертельно раненого поэта при возвращении домой после роковой дуэли, навряд ли соответствует истине. Впрочем, ведь и всё описание дуэли, как мы видим, далеко от точности в деталях, и Моравский тут только передает рассказы третьих лиц, обычно подвергающиеся большим изменениям при передаче от одного к другому.

Говоря о новом факте в области пушкинской иконографии, я имею в виду рассказ Моравского о виденном им в мастерской живописца Валентина Ваньковича писанном масляными красками портрете в рост Александра Сергеевича, о котором, если не ошибаюсь, в пушкинской литературе до сих пор никаких данных не имелось.

Главу о Пушкине в своих воспоминаниях Станислав Моравский именно начинает с этого портрета, впер-

вые столкнувшего автора с личностью знаменитого русского поэта. Повествование начинается сообщением, что вскоре по приезде в Петербург Моравский стал отыскивать давнишних своих виленских товарищей и знакомых, в том числе и живописца Ваньковича, который вместе с художником Викентием Смоковским (1797—1850), благодаря стараниям их учителя, профессора Яна Рустем (1770—1835), в 1826 году был отправлен за счет Виленского университета в Петербургскую Академию художеств для завершения их художественного образования. В мастерской Ваньковича Моравский увидел портрет Пушкина, парный с известным портретом Мицкевича того же художника. Посещение Ваньковича изложено настолько подробно, а изображение Александра Сергеевича описано так детально, что о каком-нибудь недоразумении, конечно, не может быть речи.

Портрет Адама Мицкевича работы Ваньковича действительно, как верно указывает Моравский, пользовался чрезвычайной популярностью и был воспроизведен множество раз¹. Молодой польский поэт здесь представлен в черкесской бурке, с обнаженной головой и развевающимися волосами, опирающимся о скалу — намек на недавнее его путешествие в Крым,

¹ Существует с него прекрасная литография, помеченная литерами W. W. и 1828 годом, исполненная, быть может, самим Ваньковичем. Замечу кстати, что в том же году в Петербурге писался маслом еще один портрет Адама Мицкевича вышеупомянутым Посифом Олешкевичем.

плодом которого явились „Крымские сонеты“, напечатанные в Москве в 1826 году. Этот романтический образ был не только в духе времени, но и самого живописца, романтика по натуре, полумистика, увлекавшегося теориями Сен-Симона и Фурье и сделавшегося впоследствии приверженцем мистика Троянского, который сыграл такую значительную роль в жизни Мицкевича и всей польской эмиграции середины прошлого века. В подобном романтическом вкусе, повидимому, был скомпанован и портрет Пушкина. Вместо бурки тут отмечен широкий плащ с клетчатой подкладкой, вместо скалы — тенистое дерево, под которым поэт стоит в раздумьи. Портрет Мицкевича мог писаться только в самом начале 1828 года, так как поэт уехал из Москвы в Петербург в конце ноября 1827 года, а в феврале 1828 года уже оттуда возвращался. Ко второму же путешествию Мицкевича в Петербург, имевшему место в апреле 1828 года¹, портрет уже был готов, так как Моравский после описания визита у Ваньковича продолжает свой рассказ словами: „Вскоре затем давнишний мой приятель Мицкевич, прибывший на постоянное жительство...“ и т. д. Таким образом, и парный портрет Пушкина, по всей вероятности, был создан приблизительно в то же время, т. е. в самом конце 1827 или в начале 1828 года. Время самого первого пребывания Мицкевича в Петербурге в 1824 году, до ссылки

¹ Sm. Józef Kallenbach. Adam Mickiewicz. Львов. Институт им. Оссолинских, 1923, т. I.

в Одессу, отпадает, так как в то время Ванькович еще был в Вильне.

Что стало с виденным Морабским портретом Пушкина? На счет его судьбы можно лишь строить догадки, ибо никаких данных в нашем распоряжении не имеется, и не существует еще пока подробной биографии¹ Ваньковича. Академии художеств, где он в 1827 году получил вторую золотую медаль за картину „Подвиг молодого киевлянина“, художник не окончил и в 1830 году вернулся в свое родовое имение Калужице в Игуменском уезде Минской губ. В 1841 году Ванькович отправился за границу, сперва в Дрезден, потом в Париж, где его и настигла смерть. Судя по портрету Мицкевича, который оказался впоследствии не у семьи поэта, а в собрании графов Чапских², тоже помещиков Минской губ., надо полагать, что холст был увезен Ваньковичом из Петербурга в свое имение. Вероятно, так же поступил он и с портретом Пушкина, раз оба холста, совершенно одинакового размера, были задуманы как парные. Во всяком случае трудно допустить, что портрет, остав-

¹ В 1928 г. вышла в Ковне на литовском языке монография о „Виленской живописной школе“ Паулиуса Галауне, директора картинной галлерей им. Чурляниса, под заглавием „Wilnians Meno Mokykla (1793—1831)“. В этом издании уделено несколько страниц и В. Ваньковичу, но о портрете Пушкина кисти художника там нет упоминания.

² D-r J. Mycielski. Sto lat dziejow malarstwa w Polsce 1760—1860. Краков, 1902, изд. 3-е, стр. 169.

шись в русской столице, исчез бы бесследно и не оставил бы о себе никаких сведений. В глуши же белорусской губернии картина, конечно, могла легко быть забытой и погибнуть, тем более, что там не все знали, кого она изображает. Но вдруг, по счастливой случайности, ценный холст еще хранится в каком-нибудь неопisanном провинциальном собрании под видом портрета неизвестного лица 20-х годов! Необходимо начать розыски в этом направлении, в первую очередь у потомков Валентина Ваньковича, которые, по сообщению вышеупомянутого польского историка искусств, покойного проф. Георгия Мыцельского, в начале текущего века жили в Кракове. Первые шаги в этом направлении мной уже предприняты.

Перехожу к остальному содержанию записок доктора Моравского.

В заключительном абзаце автор пытается дать оценку поэтическому гению Пушкина, в котором он лично может видеть лишь „очень гладкого и остроумного стихотворца, обладающего музыкальным ухом“. Признавая, что Пушкин обогатил и отшлифовал русский язык, сделал его более легким и изящным, польский мемуарист, по меньшей мере курьезно, всё же противопоставляет поэту Булгарина и особенно Сенковского, значение которых в данном отношении, мол, гораздо ценнее!

Наверяд ли есть нужда подробно останавливаться на этих суждениях Моравского. Аналогичные ляпсусы неоднократно случались у современников многих великих писателей разных стран, и в настоящий момент излишне полемизировать с литературными вкусами

польского врача, знакомство которого с русской литературой, вероятно, вообще было среднее, хотя он был человек разносторонне образованный.

Но, с другой стороны, навряд ли можно полностью отделить литературную оценку Моравского от его отношения вообще к Пушкину. Бесспорно, во всем подходе к нему мемуариста сквозят какие-то недружелюбные ноты, повсюду чувствуется некая предвзятость, которую нельзя объяснить одним лишь провинцизмом автора. Полагаю, что тут скорее сказалось отражение враждебной атмосферы антипушкинского лагеря, к которому прикасался Моравский. Мы знаем, что он был дружен с Сенковским, о котором имеется отдельный очерк в данном томе воспоминаний, что он близко знал Булгарина, и весьма правдоподобно, что он подвергался влиянию этих ярых антагонистов Пушкина. Убеждает в этом, между прочим, и упрек, брошенный русскому поэту, что он был склонен к литературным спорам и интригам — упрек, отдающий инсинуацией булгаринской клики.

Благодаря личному знакомству с Дантесом, Моравский очутился в антипушкинском лагере и в деле романа Наталии Николаевны, и тут нельзя не прислушаться к голосу польского мемуариста. Интересна его характеристика Дантеса и важно свидетельство очевидца о ежедневных прогулках последнего с супругой поэта в Летнем саду. Ценно и всё, что непосредственно зафиксировано наблюдательным глазом врача о наружности Пушкина, о неряшливости его костюма и обуви, так сильно, повидимому, коробив-

шей франтоватого, судя по его портретам, и всегда элегантно Моравского. Эта склонность к внешним салонным формам и заставляет его подчеркнуть отсутствие аристократических манер у Пушкина, которые, действительно, не очень вязались бы с его кипучим темпераментом и подкупающей его непосредственностью. Прекрасной иллюстрацией к описанию нескладной походки Александра Сергеевича данному Моравским, может служить необычайно живой рисунок с шагающего поэта¹ неведомого автора на странице альбома генерал-майора Ил. Ив. Челищева. Как раз о низком росте и характерной фигуре поэта часто забывали позднейшие художники, изображавшие Пушкина — напомним, например, известный рисунок В. А. Серова — обычно очень стройным и чересчур элегантным.

В целом, таким образом, пушкинская глава из воспоминаний доктора Моравского должна найти себе место среди материалов, оставленных нам современниками Александра Сергеевича, мимо которых пушкиновед не может пройти без внимания.

К сожалению, шаги, предпринятые мной с целью по возможности получить от потомков Ваньковича какие-нибудь сведения о судьбе его пушкинского портрета, не дали покамест никакого результата. Мне удалось списаться с правнучкой художника г. Яниной Цехановской, урожденной Ванькович и

¹ Воспроизведен и описан в издании „Пушкинский музей Александровского лицея 1879—1899“ под ред. И. А. Шляпкина. Пет., 1899, № 45.

сотрудницей Ягеллонской библиотеки в Кракове, которая мне любезно сообщила, что в их семье и у других родственников имеется ряд портретов кисти Валентина Ваньковича, но исключительно семейного характера. Предание о существовании портрета Пушкина работы Ваньковича издавна имеется в его семье, но холст этот всегда считался затерянным.

Должно еще заметить, что в середине прошлого столетия в польских художественных кругах память о данном портрете, повидимому, совершенно исчезла, на что указывает изданный в Варшаве в 1857 г. третий том капитального „Словаря польских живописцев“ Эдварда Растваеджкого. Этот, обычно исключительно хорошо осведомленный коллекционер и знаток искусства в своем списке портретов, исполненных Валентином Ваньковичем, ничего об изображении Пушкина не упоминает. Вообще Растваеджкий указывает лишь на один русский портрет польского художника — миниатюру гр. Сергея Григорьевича Строганова, писанную в Минске в 1831 году, которая в свое время хранилась в собрании А. Монюшко в Смиловичах¹.

II. Эттингер

¹ После того как настоящая статья была написана и прочитана в качестве доклада в заседании Пушкинской комиссии Общества любителей русской словесности, М. Д. Беляев удостоверился, что считавшийся автопортретом Пушкина рисунок карандашом, хранящийся в рукописном отделении Публичной библиотеки СССР им. Ленина, является работой Ваньковича. (См. об этом статью М. Д. Беляева „Новые портреты Пушкина“ в „Красной панораме“ 1929 г., № 22.)

ПЕРЕВОД ГЛАВЫ О ПУШКИНЕ ИЗ ВОСПОМИНАНИИ Д-РА СТАНИСЛАВА МОРАВСКОГО

... Придя к Ваньковичу, я был представлен его чрезвычайно милой супруге, ради которой я с удовольствием присоединился бы к его позднейшим теориям об общности жен, затем мы перешли в его мастерскую. Среди картин, развешанных по стенам, в глаза бросились два больших портрета, стоящих на мольбертах друг около друга.

Одним из них был тот созданный в счастливую минуту портрет Мицкевича в бурке, опирающегося на скалу, — портрет, который впоследствии сделался столь же популярным, как сам Мицкевич. В этом портрете художнику удалось идеализировать и украсить лицо нашего поэта и вместе с тем сделать его совершенно похожим. Я с радостью смотрел на это произведение кисти художника-земляка.

Рядом стоял второй портрет совершенно одинакового размера. Он изображал мужчину, закутанного в широкий плащ-альмавиву с клетчатой подкладкой и стоящего в созерцании и раздумьи под тенистым де-

¹ Глава о Пушкине переведена полностью с опущением лишь нескольких мест, не имеющих прямого отношения к теме.

ревом. Лицо очень неприветливое; цвет его какой-то странный, но всё же инстинктивно можно было угадать, что он естественный; черты лица мало интересные, тем более, что портрет был сделан en face, лезущим в глаза; блики с тенями от дерева отчасти скользили по лицу, всё это вместе заставляло смотреть на полотно с некоторым отвращением.

„Кто это такой?“—спросил я.— „Да разве ты не знаешь? Правда, ты только что сюда приехал. Это — Пушкин, и при этом похожий, как две капли воды...“ Поздравляю,—подумал я,—и в картине, и во внешности, и в произведениях Мицкевич выше, идет впереди Пушкина. Рассматривая другие портреты, я в одном из них узнал своего друга Станислава Хоминского, в то время красивого, как ангел, а всегда и до сих пор доброго, как ангел. Однако на портрете любезный мой Ванькович испортил эту чудную голову, что тем хуже было, что сделал ее похожей и одновременно исказил прокрасное девичье лицо. Я был поэтому уверен, что и Пушкин подвергся подобной метаморфозе. Не знаю, как стало впоследствии, но тогда Ванькович обладал отрицательным даром портретиста — схватывать сходство в ущерб лицу. Могу об этом говорить откровенно, так как он меня никогда не писал. Так я впервые столкнулся с чертами лица Пушкина.

Вскоре затем давнишний мой приятель Мицкевич, прибывший из Москвы в Петербург на постоянное жительство, запиской пригласил меня на обед в ресторан „Вокзал“ в Екатерингофе. Я поехал. Входя

в зал, я там застал уже амфитриона и еще нескольких лиц, среди которых одно, ставшее на свет, сразу напомнило мне портрет, виденный у Ваньковича. Это был Пушкин. Мицкевич сейчас же познакомил меня с ним. Обед давался Мицкевичем для его московских друзей, к которым он присоединил и петербургских литераторов. Присутствовали князь Вяземский, Дельвиг, Муханов, Полевой, приехавший на несколько дней из Москвы, и много других. Из поляков были только Франчишек Малевский и я. На этом мужском хотя и званом банкете, мы все были в сюртуках. Я не спускал глаз с Пушкина, сидевшего прямо напротив меня. Неряшливость его костюма, взъерошенные волосы — он был чуть плешивый — и бакенбарды, совершенно стоптанные каблуки и задние части сапог свидетельствовали более чем о небрежности — об обнищании. Мицкевич тоже не был франтом, но в его отказе от щегольства всегда были заметны какое-то достоинство, благородство и возвышенность. Цвет лица Пушкина был особенный. Это объяснялось примесью в его жилах негритянской крови Аннибала, которая даже после нескольких поколений еще продолжала загрязнять своей сажей наше славянское молоко.

Беседа была веселой и без педантизма. Мало о науках, кое-что о литературе и поэзии, никакого литературного злословия, много городских сплетен, больше о театре. Так мы и раз'ехались после изысканного, со вкусом приготовленного обеда. С тех пор мы часто встречались с Пушкиным. Кроме одного раза на балу,

я никогда не видел его в нестоптанных сапогах. Он не обладал никакими манерами; обращение его было такое, что никогда нельзя было догадаться, что это Пушкин, насчитывающий более ста лет дворянства. Много добродушия в обхождении. Он был низкого роста и при хождении нескладно волочил ноги, и шаг его был косолапый. Портреты его все похожи, но прикрашены. В литературных спорах, возбуждающих жалость в постороннем человеке и оправдывающих старинное изречение „о genus irgitable vanum“¹, Пушкин охотно принимал участие и был очень прыток до тех мелких интриг, которые одна партия замышляет против другой. В разговорной речи он часто употреблял выражения мужицкого языка. Встречаясь с ним, я всегда чувствовал, что, по крайней мере, мне лично трудно было бы привязаться к нему как к человеку. Как поэта его можно было ценить и даже очень. В то время он в высшей степени был окружен энтузиазмом, восхищением и экстазом всей столичной публики. Вскоре он женился в Москве на Гончаровой, старого и богатого дядю которой, помещика Калужской губернии, я хорошо знал по особой причине.

Госпожа Пушкина была одной из самых красивых женщин в Петербурге. Лицо, свежесть, молодость, талия — всё за нее говорило и стоило русского поэта. Но и на ней сказалась итальянская поговорка: „Nel molino e la sposa, sempre manca qualche cosa“².

¹ Раздражительное племя поэтов.

² В мельнице и в жене всегда чего-нибудь недостает.

Лицо было чрезвычайно красиво, но меня в нем, как кулаком, ударял всегда какой-то недостаток рисунка. В конце концов я понял, что, не в пример большинству человеческих лиц, глаза ее, очень красивые и очень большие, были размещены так близко друг от друга, что противоречили рисовальному правилу: „Один глаз должен быть отделен от другого на меру целого глаза“.

С Пушкиной всегда и повсюду бывала мадемуазель Гончарова, ее сестра. Двор, назначив Пушкина камер-юнкером, оказал ему и его жене честь быть постоянно при дворе. После Парижской революции, которая вынесла на престол Луи-Филиппа, некий Дантес, молодой воспитанник военного училища в Сен-Сире, разыгрывая роль военного роялиста и ничем не поколебленного слуги Бурбонов, без гроша прибыл в Петербург. Николай I, узнав об этом, приказал представить его себе, и, поддерживая легитимизм, произвел его в офицеры кавалергардского полка, назначив ему, кроме жалованья, из собственных средств годичную пенсию в 6 000 рублей ассигнациями. Благодаря этому Дантес стал известен и интересен для всей столицы.

Это был молодой человек, ни дурной, ни красивый, довольно высокого роста, неуклюжий в движениях, блондин с небольшими белокурыми усами. В вицмундире он был еще ничего себе, но рядом с русскими офицерами, в особенности, когда надевал парадный мундир и ботфорты, мало кто завидовал его наруж-

ности. Вместе с тем, bon enfant ¹, ласковый и веселый парень, любящий карты. Последние сблизили его с членами Статс-секретариата Царства Польского, в особенности с моим приятелем князем Константином Гедройдем, первым секретарем легатства, у которого я часто бывал и там часто встречал Дантеса. В Петербурге тогда нидерландским посланником был барон Геккерн, фигурка невзрачная, черная, смуглая, худая. В сравнении си ными послами, он жил крайне скромно, хотя все утверждали, что он владеет огромным состоянием в банковых билетах всего мира. Ходили о нем иногда и злостные слухи, будто он принадлежал к нонконформистам и что полностью пренебрегал прекрасным полом.

В секретариате мы вскоре узнали, что барон Геккерн усыновил Дантеса, на что даже снискал монарший декрет. Дантес переехал на жительство к своему новому отцу. Одни говорили, что Дантес — племянник барона Геккерна, другие — что он сын его бывшей любовницы. Что было истиной — не знаю. Но так или иначе, Дантес с тех пор присоединил к своей фамилии и фамилию своего приемного отца. Поговорили об этом несколько дней и забыли.

Канцелярия Статс-секретариата в то время помещалась на Фонтанке, в доме Мижуева, в нескольких шагах от публичного сада, так наз. Летнего сада.

... Утомленные зноем африканского солнца в этой столице летом, мы иногда уходили подышать свежим

¹ Добрый малый.

воздухом в этом саду под тенью лип, посаженных рукой Петра Великого. Летний сад в Петербурге является для влюбленных счастьем, благодетелем, покровителем. Весной, когда еще нет ни одного листка, он полон гуляющих, летом никогда там нет живой души, кроме нескольких няnek. Весь город с весны переезжает в деревни, на дачу. Таким образом, в Летнем саду безопаснее всего совершаются любовные свидания. Каждая парочка соблюдает осторожность со своей вежливостью давнего рыцарства. Одни другому в глаза не лезет, так как каждый имеет в своем распоряжении больше дорожек, скамеек и места, чем нужно. Бывая там ежедневно, я в продолжение всего лета видал издали нашего Дантеса, сопровождающего в этом уединенном саду госпожу Пушкину, при которой, однако, почти всегда находилась ее сестра. Между Дантесом и Пушкиным как мужчинами была колоссальная разница. Пушкин в качестве мужа, уже освоившегося с супружеской жизнью, отказался от свяжих мелочей холостого мужчины, тех „*giens*“¹, которые имеют такое значение для женщин, и еще больше опустил внешне. Дантес зато со дня на день становился всё более салонным и ловким. Мысленно я неоднократно жалел Пушкина, как супруга и мужчину. Я удивлялся уделу нашего пола, что даже великий поэт не в состоянии возбуждать в своей жене столько увлечения, чтобы у него, как у самого жалкого поденщика, не выросли рога на лбу. ||

¹ Пустяков.

n'y a pas de grand homme devant son valet de chambre¹.

Пришла зима. Пушкин спохватился. Делал Дантесу ужасные сцены. Ревность тигра обуяла все чувства поэта с африканской кровью и, возрастая в геометрической прогрессии, дразнила врожденное неистовство и пылкость его души. Дантес искренне влюбленный, поступил честно. Видя всё это, он не нашел другого средства для совершения задуманного, как принести себя в жертву. Убедил Пушкина, что он сильно ошибается, признался, что влюблен, но влюблен в сестру жены. Ради этого даже просил его быть сватом. Пушкин поймал Дантеса на слове и, как утопающий за бритву, схватился за это. Сестра его жены от радости чуть не умерла, несколько раз падала в обморок, признание в любви приняла с поцелуем. Через несколько дней состоялось венчание, и Дантес оказался женатым, на всю жизнь связанным тяжелой непредвиденной цепью. Он взял это на себя лишь бы спасти любовницу от подозрений и грубых, быть может, даже кровавых, преследований. Казалось, что теперь всё пойдет хорошо.

О, люди, смотрите, что делает грех! Шила в мешке не утаишь! Вскоре Пушкин, будучи всё время настороже, нашел повод пощупать свой лоб и вновь там нашел позорящий его ненавистный отросток. На этот раз он, как бешеный, бросился на Дантеса и на Геккерна. В дьявольском письме он обоих осыпал

¹ Нет великого человека перед его лакеем.

кровными и позорнейшими обидами, намекая, между прочим, и на преступно-распутную между ними связь. Дошло до того, что одна лишь кровь могла смыть этот позор, только жертва жизнью одного могла дать другому залог спокойствия в будущем. Пушкин послал вызов. Дантес его принял. Три дня до этого, Дантес, ничего еще не подозревая, играл в моем присутствии у Гедройца в карты. Отправляясь в санках на дуэль, он встретился с нами на Невском проспекте и, проезжая мимо, что-то нам сказал, но мы слов его не расслышали. Из нас никто о дуэли не знал. Дантес стрелял первым. Пушкин упал лицом в землю. Дантес бросился его спасать. Но Пушкин с бешеным взглядом и зубовным скрежетом крикнул ему: „На место!..“ чуть поднялся, загреб под себя снег, прицелился в Дантеса и выстрелил... Упал и Дантес.

Секунданты подняли Пушкина и посадили раненого поэта в сани. Он ехал в убеждении, что убил соперника. Принужденный сойти с саней, он увидел льющуюся кровь, смешанную с мочей, и в неукротимом бешенстве и иступлении сказал: „Je voudrais bien, pisser de ce sang dans le cul ma catin!“¹

¹ Никто из гораздо ближе, чем Моравский, стоявших к Пушкину лиц даже не намекает на эту будто бы Пушкиным сказанную ужасную фразу. Кто мог передать ее Моравскому? Кроме Дантеса, никто не мог ее слышать. Мы считаем фразу эту апокрафической, прекрасно характеризующей отношение к Пушкину лиц, близких к его убийце. В их представлении Пушкин прежде всего очень грубый человек. П р и м. р е д.

Слова гомерические!

Привезли его домой. Легко себе представить положение жены, которую он на глаза не пустил. Зонд показал, что спиной хребет раздроблен и почки безнадежно ранены. Спасения не было. В три дня величайший современный русский поэт ушел в лучшую жизнь.

Всё, что жило в Петербурге, в особенности чернь и бороды, судорожно дышало яростной мезтью по отношению к Дантесу. Никого из малых, как и великих, нельзя было убедить в том, что Дантес не был убийцей. Хотели даже броситься на хирургов, которые лечили Пушкина, доказывая, что тут были заговор и предательство, что ранил его иностранец и иностранцами пользовались для лечения поэта. А Дантес? Пуля ударила в его пуговицу. Эта пуговица спасла его от смерти! Судьба! Контузия сразу так захватила у него дух, что он упал в обморочном состоянии. Пока его расстегнули, вся грудь уже посинела и распухла, как бомба. Он сейчас же был посажен в крепость, а потом, когда вылезлся, ночью тайком был вывезен за границу. Боялись, чтобы ожесточенный народ не разорвал его на куски. Барон Геккерн тоже был отозван с поста посланника. Хотя теперь энтузиазм уже слабеет, горизонт наш расширился, всё же до сих пор, и в известной степени правильно, считают Пушкина величайшим русским поэтом...

Возможно, я всегда ошибался, возможно я ошибаюсь и теперь, но я его всегда считал и продолжаю считать стихотворцем гладким, остроумным и обладающим му-

зыкальным ухом. Что лучшего до сих пор не было в России, это не довод, и это совершенно иной вопрос. Вне всякого сомнения, Пушкин усовершенствовал, выгладил язык, сделал его более легким и изящным. Но в этом, пожалуй, больше для России сделал наш поляк Булгарин, а наверно в стократ больше Сенковский, который, прекрасно владея более чем десятью живыми и мертвыми языками, при необыкновенных своих способностях, из каждого языка кое-что вводил в русский и таким образом без макаронизмов¹ смягчил его, сделал пригодным для салонов и для научных и наисерьезнейших статей, так что теперь этот язык является одним из самых прекрасных и богатых живых языков². Почти такого же мнения был и славный муж Сперанский, а он ведь понимал в этом толк. Мое мнение здесь не имеет веса, всё же мне кажется, что потомство и даже следующее за нами поколение скажет о Пушкине то же самое, что я. Когда еще не существовало раздела между классицизмом и романтизмом и никто о нем и не подозревал, я, учась в школе риторике и поэзии, при переводе каждой оды Горация говаривал: „Нет, это не ода, если

¹ „Макаронизмом“ по-польски называется напыщенный род речи, почерпнутый из иностранного, преимущественно латинского языка.

² По поводу этой высокой оценки значения Сенковского в развитии русского языка вспоминаются слова Пушкина, когда он узнал, что Сенковский исправляет слог Д. В. Давыдова: „Сенковскому учить тебя русскому языку всё равно, что евноху учить Потемкина“. Прим. ред.

одой должно быть то, о чем мы читаем в правилах красноречия и поэзии, и то, что вы нам преподаете о природе оды“. И теперь после стольких лет я не стыжусь и не колеблюсь каждому сказать в глаза, что Гораций был гладчайшим стихотворцем, часто очень остроумным, но никогда не был и даже не мог быть поэтом. Если иные не постыдятся, то наверно осмелятся сказать то же самое вслух.

Пушкин мало учился. Лишь изгнанники из Литвы, а в особенности Мицкевич, Малевский и несколько других, которые были с ним в Москве в постоянных сношениях, открыли ему глаза и, как Полевого, практически навели на то, чего недоставало этим обоим необыкновенным в России мужам для образования их талантов.

Будем справедливы. И Пушкин и Полевой до смерти сохранили дружбу к этим нашим землякам...

ЧАСЫ НИКОЛАЯ I

Лет двадцать тому назад в Московский исторический музей пришел какой-то немолодой человек и предложил приобрести у него золотые закрытые мужские часы с вензелем Николая I. (Передаю это со слов В. А. Городцова, который при этом присутствовал.) Запросил этот человек за часы две тысячи рублей. На вопрос, почему он так дорого их ценит, когда такие часы с императорским вензелем не редкость, принесший часы сказал, что часы эти особенные. Он открыл заднюю крышку: на внутренней стороне второй крышки была миниатюра — портрет Наталии Николаевны Пушкиной. По словам этого человека, дед его служил камердинером при Николае Павловиче; часы эти находились постоянно на письменном столе; дед знал их секрет, и когда Николай I умер, взял эти часы, „чтобы не было неловкости в семье“. Часы почему-то не были приобретены в Исторический музей. И так и ушел этот человек с часами, и имя его осталось неизвестным.

Сводка сведений об отношениях Николая I к жене Пушкина дана М. А. Цявловским в книге „Рассказы о Пушкине“, изд. Сабашниковых, М., 1925, стр. 117—120.

одой должно быть то, о чем мы читаем в правилах красноречия и поэзии, и то, что вы нам преподаете о природе оды“. И теперь после стольких лет я не стыжусь и не колеблюсь каждому сказать в глаза, что Гораций был гладчайшим стихотворцем, часто очень остроумным, но никогда не был и даже не мог быть поэтом. Если иные не постыдятся, то наверно осмелятся сказать то же самое вслух.

Пушкин мало учился. Лишь изгнанники из Литвы, а в особенности Мицкевич, Малевский и несколько других, которые были с ним в Москве в постоянных сношениях, открыли ему глаза и, как Полевого, практически навели на то, чего недоставало этим обоим необыкновенным в России мужам для образования их талантов.

Будем справедливы. И Пушкин и Полевой до смерти сохранили дружбу к этим нашим землякам...

ЧАСЫ НИКОЛАЯ I

Лет двадцать тому назад в Московский исторический музей пришел какой-то немолодой человек и предложил приобрести у него золотые закрытые мужские часы с вензелем Николая I. (Передаю это со слов В. А. Городцова, который при этом присутствовал.) Запросил этот человек за часы две тысячи рублей. На вопрос, почему он так дорого их ценит, когда такие часы с императорским вензелем не редкость, принесший часы сказал, что часы эти особенные. Он открыл заднюю крышку: на внутренней стороне второй крышки была миниатюра — портрет Наталии Николаевны Пушкиной. По словам этого человека, дед его служил камердинером при Николае Павловиче; часы эти находились постоянно на письменном столе; дед знал их секрет, и когда Николай I умер, взял эти часы, „чтобы не было неловкости в семье“. Часы почему-то не были приобретены в Исторический музей. И так и ушел этот человек с часами, и имя его осталось неизвестным.

Сводка сведений об отношениях Николая I к жене Пушкина дана М. А. Цявловским в книге „Рассказы о Пушкине“, изд. Сабашниковых, М., 1925, стр. 117—120.

П. Е. Щеголев в последнем издании своей книги „**Дуэль и смерть Пушкина**“ дает новое толкование смысла анонимного диплома, полученного Пушкиным 4 ноября 1836 года, объясняя, по нашему мнению, совершенно правильно, намеки диплома как направленные по адресу **Николая I** и **Наталии Николаевны**.

Е. Е. Якушкин

ИЛЛЮСТРАЦИЯ

	Стр.
Эскиз к портрету Пушкина работы Тропинина (Третьяковская галерея)	72— 37
Портрет Пушкина работы Тропинина (Третьяков- ская галерея)	80— 81
Копия с портрета Пушкина работы Тропинина (Пушкинский дом)	80— 81
Этюд маслом к портрету Пушкина работы Тропи- нина (Третьяковская галерея)	88 - 89
Автограф стихотворения Пушкина «Красавица» (первые четырнадцать строк)	168 - 169
Автограф стихотворения Пушкина «Зачем безвре- менную скуку»	176 - 177
Пушкин 29 января 1837 г. Рисунок неизвестного шестидесятих годов	240—241

СОДЕРЖАНИЕ

	<i>Стр.</i>
Д. Д. Благой. — «Полтава» в творчестве Пушкина (Социо-литературный анализ)	5
А. Л. Вейнберг. — Гр. М. С. Воронцов о Пушкине.	55
Н. В. Голыцын. — Письмо Е. А. Боратынского Д. Н. Свербееву	59
А. В. Звенигородский. — О пребывании Пушкина в Нижегородской губернии	62
В. В. Згура. — Портреты Пушкина работы Тропина	68
В. И. Иванов. — К проблеме звукообраза у Пушкина	94
В. С. Нечаева. — Из Гончаровского архива	106
М. Н. Розанов. — Пушкин и Петрарка	116
М. К. Светлова. — Кому было написано письмо кн. П. А. Вяземского о кончине Пушкина	155
М. А. Цявловский. — Новые автографы Пушкина	163
П. Е. Щеголев. — Обожатели Пушкина	184
И. Р. Эйгес. — Пушкин и композитор Глинка	196
П. Д. Эттингер. — Станислав Моравский (из записок польского современника поэта)	241
Е. Е. Якушкин. — Часы Николая I	267