



Pouchkine

E. Wralt 28

E.VIIRALT Frontispiss A Puškini poemile „La Gabriélide” Vasegravüür.

HUMANIORA: LITTERAE RUSSICAE

ПУШКИНСКИЕ ЧТЕНИЯ В ТАРТУ

5

Часть 1

TARTU ÜLIKOOLI
VENE KIRJANDUSE ÕRPETOOL
КАФЕДРА РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
ТАРТУСКОГО УНИВЕРСИТЕТА

UNIVERSITAS TARTUENSIS
HUMANIORA: LITTERAE RUSSICAE

ПУШКИНСКИЕ ЧТЕНИЯ В ТАРТУ

5

ПУШКИНСКАЯ ЭПОХА
И РУССКИЙ ЛИТЕРАТУРНЫЙ КАНОН

К 85-летию Ларисы Ильиничны Вольперт

Часть 1

ТАРТУ 2011

Настоящий сборник издается под эгидой международной редколлегии: **Humaniora: Litterae Russicae**, утвержденной на заседании Совета философского факультета Тартуского университета 8 февраля 2006 г.:

И. Белобровцева (Эстония), Д. Бетеа (США), А. Данилевский (Эстония), А. Долинин (США), Л. Киселева (Эстония) — председатель редколлегии, А. Лавров (Россия), Р. Лейбов (Эстония), А. Немзер (Россия), А. Осповат (США), П. Песонен (Финляндия), Л. Пильд (Эстония), Т. Степанищева (Эстония), П. Тороп (Эстония), О. Ханзен-Леве (Германия)

Редактор тома: Р. Лейбов

Технический редактор: С. Долгорукова

В редактировании настоящего тома участвовали: А. Вдовин, Р. Войтехович, Т. Гузаиров, Д. Иванов, Л. Киселева, Р. Лейбов, Л. Пильд, И. Рудик, К. Сарычева, Т. Степанищева, П. Успенский, Е. Фомина

Все статьи и публикации настоящего тома прошли
предварительное рецензирование
Kõik kogumiku materjalid on läbinud eelretsenseerimise
All manuscripts were peer reviewed

Авторские права:

Статьи и публикации: авторы, 2011

Составление: Кафедра русской литературы Тартуского университета, 2011

*Издание осуществлено при финансовой поддержке фонда
“Eesti Kultuurkapital” и гранта ЭНФ № 8471*

ISSN 1736–2318
ISBN 978–9949–19–606–7

Tartu Ülikooli Kirjastus / Tartu University Press
www.tyk.ee
Eesti / Estonia



ЛАРИСЕ ИЛЬИНИЧНЕ ВОЛЬПЕРТ ПОСВЯЩАЕТСЯ

Нет ничего удивительного в том, что праздничным приношением к юбилею почетного профессора Тартуского университета Ларисы Ильиничны Вольперт становится сборник «Пушкинских чтений» — пушкинская тема и проблематика «Золотого века» русской литературы являются центральными в ее научном творчестве.

Лариса Ильинична родилась в Ленинграде, окончила романо-германское отделение Ленинградского университета. Однако занятия современной французской литературой, которой была посвящена и дипломная работа, и кандидатская диссертация Л. И. Вольперт, были прерваны успешной шахматной карьерой. Трехкратный титул чемпионки СССР (1954, 1958, 1959), второй призер турнира претенденток на матч на звание чемпионки мира 1955 г. — эти факты говорят сами за себя.

Обращение к Пушкину и новая страница в биографии были связаны с возвращением в филологию и с преподаванием в Псковском пединституте, где Л. И. Вольперт проработала с 1962 по 1977 гг. Псков был избран не случайно: всего полтора километра отделяет этот город от Тарту, где с 1959 г. начал работать муж Ларисы Ильиничны, Павел Семенович Рейфман, и где уже сложилась сплоченная и увлеченная наукой кафедра. Фактическим ее членом стала и Л. И. Вольперт. Эта кафедра скоро стала известна далеко за пределами Эстонии и даже тогдашнего СССР как «кафедра Лотмана».

Именно Лотман вдохновил Ларису Ильиничну на занятия Пушкиным и русско-французскими литературными связями¹. Первая книга «Пушкин и психологическая традиция во французской литературе» (1980) стала потом основой ее докторской диссертации. Но подлинным праздником стал выход в 1998 г. книги Л. И. Вольперт с веселым названием, приду-

¹ Библиографию работ см.: www.ruthenia.ru/volpert/liv.doc.

маным Ю. М. Лотманом: «Пушкин в роли Пушкина». В своем предисловии Лотман писал, что «в этой книге поэт предстоит по-новому: перед нами нехрестоматийный, поразительно живой, и г р о в о й Пушкин»².

Обе монографии, как и последующие — «Лермонтов и литература Франции» (2005) и «Пушкинская Франция» (2007) — писались в Тарту, куда Л. И. Вольперт смогла переехать в 1977 г. Более двадцати лет она преподавала в Тартуском университете зарубежную литературу русским филологам. Ее неизменно артистичные, окрашенные личным эмоциональным отношением и одновременно интеллектуально насыщенные лекции запомнились многим поколениям студентов, которым посчастливилось слушать их.

Но деятельность Ларисы Ильиничны в Тарту — это не только лекции, статьи и доклады. Это многолетнее общение со студентами, это замечательный студенческий театр (ТЭСТ), памятный поколению 1980-х гг., это уроки французского языка, через которые прошли десятки студентов, это инициативы по основанию Лотмановской стипендии, по приобретению бюста Ю. М. Лотмана для университетской библиотеки, по установке мемориальной доски Ю. М. Лотману и З. Г. Минц на доме, где располагалась их последняя квартира, и многое, многое другое. И эта деятельность продолжается. Постоянно появляются новые статьи, посвященные творчеству двух главных «героев воображения» Ларисы Ильиничны, новые исправленные и дополненные интернет-издания обеих книг³, а последние шахматные партии, занесенные в личную карточку гроссмейстера Вольперт на сайте 365chess.com, относятся уже к новому тысячелетию.

Этот сборник — не только дань нашего уважения и нашей любви, но и залог продолжения.

² *Вольперт Л. И.* Пушкин в роли Пушкина. Творческая игра по моделям французской литературы. Пушкин и Стендаль. М., 1998. С. 7.

³ См.: www.ruthenia.ru/volpert/Volpert_Pushkin_2010.pdf
www.ruthenia.ru/volpert/Volpert_2010.pdf

ОТ СОСТАВИТЕЛЕЙ

Пятый сборник «Пушкинских чтений в Тарту», продолжающий серию изданий, которая началась в 1987 г. с небольшой книжечки, напечатанной на ротапринте¹, выходит в двух томах. Он составлен, по большей части, из работ участников международных чтений «Пушкинская эпоха и русский литературный канон», прошедших 17–19 сентября 2010 г. Конференция, организованная в рамках гранта ЭНФ «Формирование русского литературного канона» и при поддержке фонда “Eesti Kultuurkapital”, собрала ученых из России, США, Германии, Великобритании, Финляндии, Эстонии; было прочитано 30 докладов и проведен круглый стол, посвященный циклам в истории русской литературы.

Заявленная тема представляется нам актуальной. Пушкинская эпоха, «золотой век» играл в русской культуре XIX–XX столетий роль «осевого времени», сформировавшего русский литературный канон и специфические для русской культуры функции литературы.

Ряд работ, вошедших в книгу, посвящен непосредственно Пушкину. Статья П. С. Рейфмана возвращает нас к сюжету о пушкинской трагедии и романе Булгарина «Димитрий Самозванец». Работа А. Бодровой посвящена почти детективной текстологии стихотворения «Аквилон»; статьи Н. Мазур и Е. Ляминой предлагают новые комментаторские решения; Т. Гузайров рассматривает литературный фон «Истории Пугачевского бунта»; В. Мильчина описывает две книги, послужившие вероятными источниками сведений Пушкина о современной французской политической жизни. Статья М. Лотмана и ушедшего из жизни в прошлом году С. Шахвердова продолжает их совместные труды над пушкинским стихом. Заметим, что традиции стиховедческих штудий, заложенные в Тарту П. А. Руд-

¹ Пушкинские чтения в Тарту: Тезисы докладов научной конференции. 13–14 ноября 1987 г. Таллин, 1987. 96 с.

невым, продолжает и В. Семенов, работа которого опубликована в сборнике.

Пушкинская эпоха представлена в сборнике рядом работ. М. Виролайнен рассматривает феномен «Золотого века». В. Парсамов описывает взгляды будущих декабристов на художественную литературу и литературную политику. Две работы (А. Балакина и Н. Назаровой) опровергают неверные традиционные атрибуции, причем в первом случае речь идет об авторе вполне каноническом (Батюшков). Д. Иванов описывает репертуарную практику русских театров начала XIX в. Л. Зайонц интерпретирует «Записки сумасшедшего» в связи с «собачьей темой» в европейской культуре. Статья А. Осповата восполняет лакуны летописи жизни и творчества Тютчева; работа М. Велижева вводит в обиход материалы для интеллектуальной биографии С. Уварова. Статья И. Веницкого посвящена вновь найденному автографу и истории создания одного позднего стихотворения Жуковского.

Блок работ описывает становление представлений о классике в русской критике XIX в. (А. Вдовин), историю канонизации пушкинского наследия и пушкинской эпохи (работы Т. Степанищевой, Л. Киселевой и Е. Фоминой, Л. Пильд, А. Немзера). Эта тема продолжена в статьях, посвященных литературе XX в. М. Боровикова и Р. Войтехович исследуют диалог М. Цветаевой с поэзией XIX в.; И. Булкина предлагает новый подход к теме «Бродский и Баратынский». О. Лекманов рассматривает пушкинские подтексты Хлебникова, а К. Поливанов описывает прямые и опосредованные блоковской темой отсылки к пушкинскому творчеству у Пастернака.

Завершает сборник раздел публикаций. Г. Левинтон и Н. Охотин републикуют статью Б. В. Томашевского, напечатанную в 1923 г. в машинописном журнале «Гермес». Вторая публикация, подготовленная Б. Егоровым, Т. Кузовкиной и И. Пильщиковым, представляет отклики коллег на биографию Пушкина Ю. М. Лотмана.

Редколлегия приносит благодарность Эстонскому научно-фонду и фонду “Eesti Kultuurkapital” за поддержку издания.

СОДЕРЖАНИЕ

Часть 1

СТАТЬИ

Роман Лейбов. Художественный текст как механизм репликации и «Золотой век» русской литературы	15
Мария Виротайнен. «Золотой век» как литературный феномен: попытка характеристики	32
Алексей Вдовин. Понятие «русские классики» в критике 1830–50-х гг.	40
Наталья Мазур. К типологии педантов: случай Онегина	57
Алина Бодрова. Из разысканий вокруг пушкинского «Аквилона»	85
Павел Рейфман. Два самозванца (К вопросу о публикации «Бориса Годунова» Пушкина)	103
Екатерина Лямина. Мавр[ущ(к)]а (Из комментария к «Домику в Коломне». 4)	123
Нина Назарова. Лже-Белкин и псевдо-Сенковский: об истинном авторе повести «Турецкая цыганка» и одном эпизоде из отношений Сенковского с Пушкиным в 1835 году	133
Тимур Гузаиров. Повести о Пугачеве в структуре «Истории Пугачевского бунта»	145
Вера Мильчина. Июльская монархия — «эпоха без имени»: о двух книгах из библиотеки Пушкина	154

Сергей Шахвердов , Михаил Лотман. Вольный ямб А. С. Пушкина	179
Татьяна Степанищева. Построение «пушкинской эпохи» по Вяземскому	206
Любовь Киселева, Елизавета Фомина. Роль И. С. Тургенева в формировании пушкинского канона (на материале прозы 1840-х гг.)	224
Леа Пильд. Поэзия Пушкина в автометаописаниях Фета (1850-е гг.)	250
Олег Лекманов. Об одной цитате из «неканонического» Пушкина у «канонического» Хлебникова	262
Константин Поливанов. Канонические тексты Пушкина в лирике и романе Бориса Пастернака	271

Часть 2

СТАТЬИ

Алексей Балакин. Стихотворение «Переход русских войск через Неман 1 января 1813 года» и его автор (История одной мистификации)	293
Вадим Парсамов. Устав Союза Благоденствия и литературный канон	309
Дмитрий Иванов. Проблема канона русской комедии в первой половине XIX века: Грибоедов или Шаховской?	320
Михаил Велижев. С. С. Уваров в начале николаевского царствования: Заметки к теме	335
Людмила Зайонц. <i>Писал тисачка, а имя ему собачка</i> (К происхождению субтекста в «Записках сумасшедшего» Гоголя)	357

Александр Осповат. Дополнения и уточнения к «Летописи жизни и творчества Ф. И. Тютчева» (I) ...	377
Илья Виноцкий. «Немая любовь» Жуковского	389
Андрей Немзер. Канон Жуковского в поэзии Некрасова	442
Мария Боровикова. Некрасов в ранней поэзии Цветаевой	464
Роман Войтехович. «Я не могу узнать себя, скажем, ни в одной строке Баратынского...»: Цветаева и Баратынский	480
Инна Булкина. Баратынский и Бродский: «О собеседнике» (Попытка реконструкции одного цикла)	494
Вадим Семенов. Проблема деформации классических метров в русской поэзии конца XX в. с функциональной точки зрения	507

ПУБЛИКАЦИИ

Б. В. Томашевский в журнале «Гермес» (1923): публикация пушкинских черновиков из «Майковского собрания». Публикация Г. Левинтона, Н. Охотина	527
«Читая о Пушкине, я думал о тебе»: Отзывы коллег на монографию Ю. М. Лотмана «Александр Сергеевич Пушкин» (к 30-летию выхода книги). Публикация Б. Егорова, Т. Кузовкиной. Комментарии Б. Егорова, Т. Кузовкиной, И. Пильщикова	554
Kokkuvõtted	577
Об авторах	598
Contents	604

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ТЕКСТ КАК МЕХАНИЗМ РЕПЛИКАЦИИ И «ЗОЛОТОЙ ВЕК» РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ*

РОМАН ЛЕЙБОВ

Что такое «хороший» художественный текст? Чем он отличается от «плохого»? Ответ на эти простые вопросы не прост для литературоведа. Один из возможных вариантов здесь — уклонение от ответа («филолог не должен заниматься оценкой текстов, как энтомолог не должен оценивать красоту бабочек»). Эта уловка, однако, очевидным образом противоречит иерархичности как основополагающему принципу культуры (в том числе — литературной); если иерархия текстов — обязательный атрибут живой системы, то литературовед обязан объяснить, как и почему она складывается. Опуская редукционистские и метафизические варианты ответа на заданные вопросы (сводящие «значимость» текста к его «содержанию» и стоящему за ним индивидуальному/коллективному «духовному опыту»), напомним читателю главу из первой части «Анализа поэтического текста» Ю. М. Лотмана, где, во-первых, отмечена историческая относительность оценки текстов и, во-вторых, предложен ответ, связанный с общей концепцией книги, опирающейся на теорию информации:

<...> каждый поэтический уровень <...> «двухслоен» — подчиняется одновременно не менее чем двум несовпадающим системам правил, и выполнение одних неизбежно оказывается нарушением других. Хорошо писать стихи — писать одновременно и правильно и неправильно. Плохие стихи — стихи, не несущие информации или несущие ее в слишком малой мере. Но инфор-

* Работа выполнена при поддержке гранта ЭНФ 8471 «Формирование русского литературного канона». Расширенный вариант первых четырех разделов статьи см. в эстонском переводе: [Leibov].

мация возникает лишь тогда, когда текст не угадывается вперед. <...> Из этого вывод: хорошие стихи, стихи, несущие поэтическую информацию, — это стихи, в которых все элементы ожидаемы и неожиданны одновременно. Нарушение первого принципа сделает текст бессмысленным, второго — тривиальным [Лотман 1996: 128].

Возможен, однако, и другой поворот темы, отталкивающийся не от имманентных (хотя и взятых в контексте читательских ожиданий эпохи) свойств структуры, но от описания функционирования текста (как синхронного распространения его среди современников, так и диахронного бытования в последующие эпохи). Очевидно, в этом отношении разные тексты ведут себя по-разному, они могут получать или не получать распространение среди современников, «выживать» или «вымирать» в памяти потомков. Вопрос о «качестве» при таком взгляде не снимается, но осложняется вопросом об «успешности».

В связи с этим, как нам представляется, следует вернуться к вопросу о применимости в историко-литературном описании предложенного генетиком и популяризатором эволюционизма К. Р. Докинзом термина «мим» (*meme*)¹. Этот термин, обозначающий информационную цепочку, обладающую способностью к самовоспроизводству (репликации) и изменению (трансформации в процессе конкуренции), стал впоследствии общепринятым и вошел в словари европейских языков, но его научная перспективность остается дискуссионной².

В перенесении биологической терминологии на область гуманитарных наук нет ничего нового, однако в данном случае речь не идет о научной метафоре. Докинз предлагал рассмат-

¹ См. 11 главу [Dawkins]. Термин образован от гр. *mimnēscō*, «подобие» → *meme* → мим/мем. В современном русском обиходе повсеместно используется термин «мем», но мы будем пользоваться вариантом, предложенным в русском переводе книги [Докинз].

² Концепция Докинза так и не стала базисом культурологической дисциплины, оставшись, скорее, в области научных метафор. Развитие идей Докинза применительно к культуре см. в [Blackmore]. Полемику с докинзовским неodarвинизмом (с позиций общей биосемиотики) см.: [Kull].

ривать мимы как новый — по сравнению с генами — тип репликаторов, проходящий лишь начальную стадию развития, но обладающий эволюционными перспективами. Примерами мимов могут служить, в частности, мелодии, идеи, речевые клише, моды, технические приемы [Dawkins: 192].

1. Мимы и гены

Первое, что приходит на ум гуманитария, связанному с тартуско-московской школой, — это историко-литературная концепция Ю. М. Лотмана (показательна ее временная параллельность с книгой Докинза, быстро вошедшей в культурный обиход западных гуманитариев, но мало известной в России до 1990-х гг.).

В работах Лотмана мы находим устойчивое уподобление художественного текста живому организму, активно взаимодействующему с культурной средой, изменяющемуся во времени, наращивающему смыслы в процессе исторического бытования и способного сопротивляться внешним воздействиям (любимый пример Лотмана — Венера Милосская, отбитые руки которой из чисто энтропийного факта превращаются в культуре в информационный фактор). Вся культурологическая концепция Лотмана строится на представлении о культуре как коллективной памяти, при этом культура понимается как динамическая система, включающая процесс отбора текстов: наряду с запоминанием важно забывание. Будучи по специальности и темпераменту прежде всего историком литературы, Лотман настаивал, однако, на необходимости исторического изучения отдельных синхронных срезов, еще не подвергнувшихся механизмам последующего отбора, определенного более поздним культурным выбором.

Предваряя сборник стихотворений русских поэтов рубежа XVIII и XIX вв., Лотман отмечал:

Оценивая эпоху по ее итогам, мы выделяем в ней наиболее существенное — то, что стало ведущей тенденцией (или тенденциями) в последующие периоды. Однако при этом не следует забывать сложности исторических закономерностей: далеко не всегда ре-

альностью в истории становится то, что было единственно возможным, — история закономерна, но не фатальна. Это приводит к тому, что в каждую эпоху имеются нереализованные возможности, тенденции, которые могли бы развиваться, хотя этого и не произошло. Кроме того, не все исторические посеы прорастают с одинаковой скоростью — черты эпохи, которые представляются незначительными, если смотреть на нее с дистанции в два или три десятка лет, могут показаться историку определяющими через несколько столетий. Все это приводит к тому, что взгляд на ту или иную переходную эпоху с точки зрения ее непосредственных исторических итогов может не только существенно расходиться с представлением современников, но значительно обеднять ее значение с точки зрения более широких исторических перспектив [Лотман 1971: 5–6].

Взгляд Лотмана на проблему не отрицает факта селекции текстов, но корректирует его указанием на необходимость реконструкции исходной исторической ситуации — такая реконструкция необходима, в частности, для объяснения дальнейшего культурного выбора.

Докинз, не будучи культурологом/филологом, ставит вопрос именно в привычной для себя плоскости конкуренции. Как одни гены, отвечающие за частные детали биологической конструкции, успешнее других, поскольку обеспечивают собственную репликацию (сравнительно с аллелями), так некоторые свойства текстов оказываются успешнее других, воспроизводясь заново, рекомбинируясь и продуцируя тем самым новые тексты.

Если мы, по аналогии с успешностью или неуспешностью гена, беремся судить об успешности или неуспешности словесных конструкций, следует поставить несколько вопросов.

Во-первых, это вопрос о материальной части докинзовского мима. Эволюционист описывает свой репликатор как «идею», занимающую место в «сознании». Гуманитарий предпочел бы говорить о цепочке знаков (не обязательно лингвистических), достаточно устойчивой и способной успешно распространяться в пространстве (захватывая все новых «носителей») и времени (варьируясь, но сохраняя идентичность).

То, что Докинз и его последователи называют «идеей», мы предпочли бы именовать *темой* (в том смысле, в котором этот термин употребляют фольклористы), выделив как предмет специального анализа уровень словесных *формул*, обслуживающих развитие тем³. Темы при трансляции, несомненно, подвергаются парафразам (особенно в письменный период развития культуры), но стабильность этой трансляции обеспечивается устойчивостью развивающихся темы формул. В этом смысле характерно, что многие концепции (от религиозных до научных) требуют формульных, ориентированных на запоминание и воспроизведение текстов. Разумеется, христианская доктрина не сводится к «Апостольскому символу веры» или «Отче наш», но метонимически эти тексты (не допускающие вариаций) репрезентируют учение.

Во-вторых, значим вопрос о пространстве конкуренции. Организмы, свойства которых определяются генами, конкурируют в биологической среде; гены конкурируют в пространстве хромосомы. Где конкурируют мимы? Сам Докинз отвечает на этот вопрос так — в человеческом мозге, и предмет конкуренции — «рабочее время» сознания [Dawkins: 197].

Мы бы поставили вопрос чуть иначе: вопрос о конкурентной успешности мима — это, прежде всего, вопрос о *памятности* текста⁴. Речь идет и об индивидуальной памяти (аспект, близкий к описанию Докинза), и о памяти культурной, позволяющей некоторым цепочкам знаков сохранять свою устойчивую идентичность на протяжении достаточно длительного времени. Художественные тексты — устройства, нацеленные на преодоление забвения, могут рассматриваться как конкури-

³ Наша терминология здесь близка к принятой в фольклористике. См., напр.: [Лорд].

⁴ Ср. разработку этой проблемы в старой, но не утратившей своего значения монографии А. Моля [Моль]. Недавняя статья М. Гронаса [Gronas] ставит вопрос об особой «русской мнемонике», связывая, в частности, приемы школьной дидактики и приверженность русского стиха традиционным формам (рифма и силлаботоника).

рующие в мнемоническом пространстве организмы, одним из них выпадает возможность закрепиться здесь надолго, другие обречены на эфемерное существование. Однако это пространство (в отличие от биологического, не знающего сослагательного наклонения в отношении выбора) панхронно: казалось бы безнадежно «мертвые», забытые тексты/авторы могут здесь оживать.

С точки зрения историка литературы, литературные мимы — это устойчивые текстовые/сверхтекстовые/субтекстовые лингвистические единицы, реплицирующиеся в языке и культуре.

Здесь следует выделять разные типы памяти и разные способы трансляции таких литературных мимов: на одном полюсе будет собственно «литературный памятник» — канонический текст с совокупностью сведений о его авторстве и обстоятельствах создания, на другом — фольклоризированное анонимное участие текста в культурном обмене, зачастую не менее активное, чем в первом случае.

Начнем именно с последнего.

2. Из текста в язык

Сам Докинз ставит вопрос о границах мима — и отвечает на него неоднозначно: в качестве мима может рассматриваться и целая симфония, и отдельная мелодия (если она получает самостоятельное бытование) [Dawkins: 197]. Характерно, что такие музыкальные фразы или отдельные темы, зачастую используемые утилитарно (от позывных до рингтонов), теряют не только связь с целым, но и авторство; так же поэтические речения, вырванные из контекста, фольклоризируются и из элемента высказывания превращаются в факт речи, языка, перемещаясь в словари крылатых слов.

Вообще говоря, об «успешности» текста/комплекса текстов (например, авторского) может свидетельствовать количество таких речений, проникших в язык⁵. Каждый может задать

⁵ Показательна в этом отношении современная интеллигентская русская городская легенда о родителях, старавшихся в эмиграции

себе вопрос: цитатами из каких текстов/авторов мы «разговариваем»? Благодаря развитию информационных технологий и поисковых устройств⁶ у нас есть сейчас возможность судить об этом с достаточной определенностью; учитывать здесь следует не только способность субтекстов к репликации, но и их трансформационные потенции.

Подчеркнем, что такие «фольклоризированные» мимы чаще всего представляют из себя именно микроцитаты. При этом основной фонд «новых фразеологизмов», как показывают исследования фольклористов, составляют не столько литературные, сколько кинематографические источники (для русской культуры 1990–2000-х гг. в конкуренцию активно включились вербальные элементы телевизионной рекламы).

Особой силой в художественной прозе, очевидно, будут обладать ярко окрашенные (близкие к сказовым) реплики персонажей, претендующие на некий обобщающий / метафорически генерализируемый смысл⁷: «осетрина бывает только первой свежести», «от мертвого осла уши», «ложь/ложи взад». Сюда же следует отнести номинативные мимы (вроде «абсолютно безопасный иностранец» / «великий комбинатор»), а

привить своей дочери интерес к русской культуре и стимулировавших чтение русской классики. Ознакомившись с бессмертной комедией Грибоедова, девочка сказала: «Подумаешь, такое любой может написать! Там половина — из пословиц». Пуант истории понятен аудитории, помнящей пророческий отзыв Пушкина, прочитавшего «Горе от ума» в 1825 г. в ссылке: «О стихах не говорю — половина войдет в пословицу!».

⁶ Впрочем, приспособленных для других нужд и дающих поэтому весьма приблизительные результаты.

⁷ Ниже приведены трансформированные цитаты из русской прозы XX в. (Зошенко, Булгаков, Ильф и Петров). Несомненно, в большинстве случаев такие цитаты в речи не теряют на первых порах связи с контекстом. Для русской интеллигенции послевоенного советского времени цитаты из упомянутых авторов выполняют роль маркеров, способствующих распознаванию «своих». Затем субкультурное бытование заменяется общеязыковым, память о контексте выветривается, цитаты превращаются во фразеологизмы.

также речевые аллюзии на сюжетные ходы («продавать билеты на Провал»).

Сходные механизмы работают на поэтических фрагментах. Здесь заметна особая отмеченность стихотворных зачинов/рефренов (ср. наблюдения о роли цитат из русских модернистов в газетных заголовках времен горбачевской перестройки: [Лекманов]).

Попробуем описать провербиальное функционирование фрагмента одного текста, интуитивно ощущаемого как «памятного» — стихотворения Иосифа Бродского «Письма к римскому другу (из Марциала)». Речение «немного, но на похороны хватит», обладающее описанными потенциями (формульность плюс возможность расширительного применения), дает, согласно поиску Google, некоторые вхождения, демонстрирующие уровень провербализации текста:

... сейчас за погибших выплачивают «тридцать серебрянников». Деньги небольшие, но на похороны хватит.

Вы его документы нашли? — Ага! Паспорт и все остальное... В шкафу с книгами, прямо на средней полке. И деньги там. Немного, но на похороны хватит. ...

... которой достаточно для того, чтобы выбрать — наказывать ли А или вознаграждать Б. «Немного, но на похороны хватит», как сказал поэт. ...

... Что называется «немного, но на похороны хватит». Фильм рассказывает о некоем молодом человеке, которого отец до смерти замучил рассказами о ...

... Как писал поэт «Денег немного, но на похороны хватит». Далее, коммерческий менеджмент — это люди в большинстве со специальным образованием с ...

В Сочи, конечно, уже не съездишь, но на похороны хватит, если скромненько. И еще: возвращают вклады не всем, а только тем, кто 1917 года рождения. ...

Какие тексты провербиализуются наиболее активно? Помимо фраз из кинофильмов, это будет некоторое количество авторитетных для «элитарной культуры», но ориентированных на «демократические» жанры прозаических (упомянутые Ильф и Петров, Булгаков, Зощенко) и поэтических (до Бродского, При-

гова и Кибирова включительно) текстов. Как правило, распространение таких микромимов не универсально: сначала оно ограничено культурным пространством, в котором источник цитаты распознается участниками диалога, выполняя функцию культурной маркировки «своих». Затем сочетания слов из старых текстов вымирают или растворяются в национальном языке. Мало того, сказанное выше о памятности коллокаций как мере успешности текста нуждается в коррекции: очень часто память о контексте, окружающем цитату, полностью выветривается и требует реконструкции.

3. Канон и иерархия

Рассмотренный выше пример касался выделения одного элемента текста, автономизировавшегося от источника. Разумеется, это — крайность, гораздо чаще фразеологизации подвергаются фрагменты текстов другого рода, жизнеспособность которых поддерживается извне. Речь идет о т.н. «каноне».

Проблема канона в интересующей перспективе может быть описана как вопрос о механизме коллективного отбора «обязательных для запоминания» имен и текстов, заложенном в культуре.

В отличие от указанных выше способов самосохранения текста, национальный литературный канон (в его новом понимании, сложившемся в России не так давно) ориентирован не на «речь», а на «язык», точнее — на «литературный язык» как набор общеобязательных правил. Здесь мы имеем дело не со стихийным отбором, определяемым групповыми предпочтениями носителей естественного языка, но с целенаправленным процессом кодификации литературной иерархии. В качестве регулировщиков миметического движения текстов и имен могут выступать академия, педагогика, антологии⁸, критика, рынок/спрос/популярность, реклама. Располагающиеся в этом ряду слева институции имеют прямое отношение к школьному

⁸ Не только школьные, зачастую с составления таких антологий начинается пересмотр литературного канона, о случае «Арзамаса» ср. работу: [Майофис].

канону, претендующему на панхронность (идея «классики»); располагающиеся справа — к синхронной литературной иерархии. Несомненно, иерархии, актуальные для современников автора, имеют большое значение для формирования следующих изводов канона — не менее очевидно, что полного совпадения здесь не будет: пересматриваются и литературные репутации авторов (иногда — при жизни, иногда — посмертно), и статусы отдельных текстов.

Консервирующий, метонимический в принципе механизм отбора авторов/текстов для антологий и хрестоматий, несомненно, всегда трансформирует литературную реальность. Традиционное школьное преподавание литературы, вырывающее «классиков» и их «шедевры» из исторического контекста⁹, парадоксальным образом напоминает фольклоризацию¹⁰. Описаны многочисленные «сбои» в функционировании канона, когда память о текстах накладывается на память о репутации авторов канона, их тематическом репертуаре, что приводит к знаменательно повторяющимся ошибкам. Пушкинские тексты устойчиво приписываются другим «классикам»: «романтический» «Узник» — Лермонтову, «деревенский» отрывок из «Онегина» «Зима... крестьянин, торжествуя...» — Некрасову, а «Зимний вечер» — автору «Письма к матери» Есенину. Наблюдается и обратное: постоянное приписывание «пушкинских» (в представлении аудитории) тек-

⁹ Понятия «литературного канона», «канонического автора» и «канонического текста», конечно, антиисторичны (ср. принципиальную позицию отказа от обсуждения изменчивости канона в *The Western Canon* Г. Блума) [Bloom]. Однако сама по себе история формирования и трансформации литературного канона, несомненно, нуждается в историческом описании и рефлексии. Борьба с «Пушкиным в веках», захватывавшая русских формалистов, сменилась в исследованиях культурологов интересом к изменчивости образа «хрестоматийного Пушкина».

¹⁰ В сущности, школьный канон — еще один путь фольклоризации текста, отсюда частые трансформации текстов, канонизация отрывков («Колокольчики» А. К. Толстого, тютчевская «Весенняя гроза», дубиально пушкинская «Вишня»).

стов разных авторов Пушкину. Вот пример из современной российской региональной печати с описанием литературного вечера памяти Пушкина:

Под аккомпанемент художественного руководителя ансамбля «Родник» Анатолия Федотова пенсионерка дневного отделения Ольга Ивановна Петрякова исполнила романсы «Я встретил Вас и все былое...», «Буря мглою небо кроет...», «Я помню чудное мгновенье...». (Памяти великого поэта // «Алатырские Вести», 17.03.2007) http://gov.cap.ru/list4/publication/rec.aspx?gov_id=55&pos=41&id=67331

Легко объяснить, почему Пушкину оказался приписан романс «Я встретил вас...» на стихи Тютчева (написанные спустя тридцать с лишним лет после гибели Пушкина): жанр любовной элегии, перетекающей в мадригал, действительно, канонизирован в русской литературе стихотворением Пушкина «К ***» («Я помню чудное мгновенье...»).

Здесь мы касаемся еще одного механизма канонизации, связанного с переводом (в общесемиотическом смысле): несомненную роль в этом процессе играют не только школьное преподавание, но и популярная культура, для стихов — в первую очередь, песенная. Для повествовательной прозы сходную функцию в XX в. выполняет кинематограф. В этом смысле можно говорить о «песенном» и «экранизационном» канонах, параллельных «школьному» (и не всегда мирно с ним соседствующих). Вообще говоря, для русской истории последних двух столетий характерно сосуществование соперничающих «официального» и «оппозиционного» канонов. В XIX в. можно вспомнить о высоком статусе в интеллигентской среде романа Чернышевского «Что делать?» и поэмы Некрасова «Кому на Руси жить хорошо?», не включавшиеся в школьные программы.

В XX в. показательны статус поэзии Есенина в первые 20 лет после гибели автора, с одной стороны, и строго оформленный (к середине 1970-х гг.) пантеон «неофициальных поэтов», включавший Ахматову, Мандельштама, Пастернака и

Цветаеву (злые языки тогда же назвали этот канонический список «АВВА»¹¹).

4. Мимы и поэтическая репликация

Кроме закрепления в языке, у художественного текста есть еще одна возможность — отразиться в других художественных текстах.

При этом нарративные тексты транслируют не только словесные, но и внеязыковые (тематические/сюжетные) мимы. Такая трансляция осуществляется уже не в естественном языке (единицами которого становятся паремии литературного происхождения), но в разнообразных «переводах», в других текстах — от парафраз, пародий (в т.ч. — фольклорных), перепевов и пересказов до комиксов и экранизаций.

То поле науки о литературе, которое традиционно описывается как «интертекстуальные исследования», может быть представлено как арена борьбы текстов за существование в коллективной памяти, поле постоянной репликации старых мотивов и сюжетов, связанных в цепочки. При этом память о тексте-источнике не обязательно сохраняется в культуре, однако сюжетные и тематические ходы позволяют говорить о его «выживании».

Можно привести пример с повестью Н. М. Карамзина «Бедная Лиза». Сюжетика русской прозы XIX в. теснейшим образом связана с ней. При этом в коллективной памяти от повести Карамзина остались общий абрис сюжета, одна фраза («и крестьянки любить умеют») и заглавие. Как показано в работе

¹¹ АВВА — шведский поп-квартет, состоящий из двух солисток и двух солистов. Заметим, что «реабилитация» прежде запрещенных или опальных авторов в культуре позднебрежневской эпохи имела именно поп-культурную поддержку. Стоит вспомнить, в частности, песни Д. Тухманова (на стихи Ахматовой), М. Таривердиева (Цветаева и Пастернак; здесь эффект резонансно усиливался включенностью в популярное киноповествование Э. Рязанова «Ирония судьбы, или С легким паром») и А. Пугачевой (песни на стихи Мандельштама).

А. Зорина и А. Немзера [Зорин, Немзер], уже к середине XIX в. обаяние повести окончательно поблекло, однако сюжет, транслированный пушкинскими «Повестями Белкина» (серьезно-полюемически «Станционным смотрителем» и травестийно — «Барышней-крестьянкой») продолжал реплицироваться в прозе и поэзии XIX – начала XX вв. (в том числе — в канонических романах Толстого и Достоевского), докатившись до стихотворения Блока «На железной дороге»¹².

Что касается тематически влиятельных текстов, речь идет, прежде всего, о нарративах, резко нарушающих (раздвигающих) правила поэтической тематики (от «Что делать?» Чернышевского до «Лолиты» Набокова).

Для постжанровой лирики, с ее малым объемом, единицами, позволяющими говорить о миметическом взаимодействии, могут стать рифмопара¹³, цепочка лексем, глагольная или именная структура текста, характерные интонационные ходы, метрическая окраска. Разумеется, взятые изолированно, эти уровни не свидетельствуют о репликации текста-прототипа, но при соединении подобия на нескольких уровнях текста говорить о ней можно с большей уверенностью.

Если вербальные мимы (и их трансформации, что также немаловажно, поскольку они тоже свидетельствуют о жизнеспособности формул) могут изучаться точными методами, то на поле литературной тематической репликации дело обстоит сложнее. Сходным образом для лирики недоказуемы реминисценции и аллюзии, несомненно, требующие учета при сравнении «силы» текстов. Пока систематическая работа в этом направлении почти не велась. Между тем, создание таких «рецептивно-диахронических карт», описывающих вклад отдельных текстов в культурную динамику, как представляется, расширило бы наши представления и о культурной истории, и о структуре художественного текста.

¹² О «Лизинном тексте» в русской литературе см.: [Топоров].

¹³ Рифмопара, особенно редкая, вообще может быть рассмотрена как мим, минимальный прототекст. См. об этом: [Лейбов, Степанничева, Фрайман].

Дополнительное направление, заслуживающее внимания — создание «рецептивно-синхронической карты», описывающей сравнительную памятность разных текстов для современного читателя¹⁴.

Заметим, что при таком подходе потребуется заранее отказаться от нормативно-иерархического подхода, описанного в предыдущей главке. По слову русского поэта, стихи растут «из сора», не считаясь с делениями на массовое и элитарное, цепляясь за модные словечки, малые (и часто — «низкие») жанры фольклора¹⁵, популярную культуру¹⁶.

5. «Мимифонд» русской культуры и пушкинская эпоха

Итак, если рассматривать бытование художественного текста, как миметического организма, выживающего в условиях конкуренции, направленной на отбор наиболее памятных текстов/фрагментов текстов, открывается три основных аспекта:

1. фольклоризация, растворение в языковом/общекультурном опыте (сохранение фрагментов/элементов текста вне памяти о целом);
2. канонизация посредством социальных механизмов, внеположенных литературе (сохранение текста ценой потери памяти об историческом контексте, своего рода «музеификации»);

¹⁴ Неплохие возможности такого экспериментального исследования открывают коллаборативные среды в интернете. Образцом для построения такой среды может стать подчиненный иным целям (измерение связности и избыточности текста) эксперимент Д. Манина. См. о нем: [Манин].

¹⁵ См. об этом, напр.: [Левинтон].

¹⁶ Р. Д. Тименчик показывает, как тексты высокой поэзии, нового фольклора, массовой культуры, кинематографа входят в ткань стихотворения Бродского «1867» [Тименчик]. В другом хрестоматийном стихотворении того же автора — «Я входил вместо дикого зверя в клетку» — различимы отзвуки «Песни о Москве» И. Дунаевского на стихи М. Лисянского («Я по свету немало хаживал»).

3. репликации с трансформациями текстов в рамках собственно литературного ряда (наследование), обеспечивающее приращение новой информации в культуре.

Первая возможность дает шансы даже не очень успешным с точки зрения последующего бытования текстам, однако сохраняются далеко не все их элементы (например, зачастую теряется авторство). Вторая, «школьная», закрепляя статус текста как памятного, слишком зависима от конъюнктуры и дидактических целей. Третий путь сохранения текста в памяти, как можно предположить, более всего связан с историко-литературной значимостью текста и в значительной степени обусловлен его структурными особенностями.

Нетрудно заметить, что т.н. «Золотой век» русской литературы до сих пор образует некоторое ядро русского литературного мнемонического фонда. Это связано с рядом обстоятельств. Основное лежит на поверхности: речь идет об относительно небольшом корпусе преимущественно (хотя не исключительно) стихотворных текстов, созданных в достаточно краткий период (первые сорок лет XIX в.) и практически сразу получивших статус классических.

Центральным автором здесь, конечно, будет Пушкин. Справедливо раздражавший формалистов призрак «Пушкина в веках» в работах последних лет обрел статус самостоятельного объекта исследования, однако тема эта до сих пор ни в коей мере не исчерпана.

Это касается и других авторов пушкинского времени, и периода в целом. Оформившийся уже в эпоху Достоевского миф о пушкинском наследии как «Золотом веке» русской литературы (см., например, замечательный анализ «литературного эпизода» «Бедных людей» в [Бочаров]), предсказывающем и содержащем в свернутом виде (ср. генетическую метафору, описанную выше) дальнейшее развитие литературы (включая трансформации поэтического языка), варьировался на протяжении следующих полутора столетий, постоянно влияя на авторефлексию культуры и — следовательно — на ее развитие.

Идет ли речь об активном отталкивании от канона пушкинской эпохи или о сознательных ее стилизациях, постоянное

присутствие «Золотого века» в «мимифонде» русской культуры XIX–XX вв. и советского периода очевидно и требует изучения на разных уровнях: от вхождения цитат из Пушкина, Гоголя или Тютчева во фразеологический фонд языка до описания различных механизмов канонизации/деканонизации текстов и авторских корпусов и построения многомерной рецептивной истории «Золотого века».

ЛИТЕРАТУРА

- Бочаров: *Бочаров С. Г.* Холод, стыд и свобода. История литературы sub specie священной истории // Бочаров С. Г. Сюжеты русской литературы. М., 1999.
- Докинз: *Докинз Р.* Эгоистичный ген. М., 1993.
- Зорин, Немзер: *Зорин А., Немзер А.* Парадоксы чувствительности // «Столетия не сотрут...»: Русские классики и их читатели. М., 1989.
- Левинтон: *Левинтон Г. А.* Достоевский и «низкие» жанры фольклора // Анти-мир русской культуры. Язык. Фольклор. Литература. М., 1996.
- Лейбов, Степанищева, Фрайман: *Лейбов Р., Степанищева Т., Фрайман И.* Рифменное клише как аргумент в идеологических спорах: к истории одной русской рифмопары // И время и место: Историко-филологич. сб. к 60-летию Александра Львовича Осповата. М., 2008.
- Лекманов: *Лекманов О.* Цитаты из русских модернистов в заголовках 5 московских газет (1985–1990) // Лекманов О. Русская литература XX века: журнальные и газетные «ключи». М., 2005.
- Лорд: *Лорд А. Б.* Сказитель. М., 1994.
- Лотман 1971: *Лотман Ю. М.* Поэзия 1790–1810-х годов // Поэты 1790–1810-х гг. Л., 1971.
- Лотман 1996: *Лотман Ю. М.* Анализ поэтического текста: Структура стиха // Лотман Ю. М. О поэтах и поэзии. СПб., 1996.
- Манин: *Манин Д.* Из песни ... не выкинешь: Опыт экспериментальной поэтики // Ruthenia (<http://www.ruthenia.ru/document/548353.html>, дата публикации: 20.10.2009).
- Майофис: *Майофис М.* Воззвание к Европе: Литературное общество «Арзамас» и российский модернизационный проект 1815–1818 годов. М., 2008.

- Моль: *Моль А.* Социодинамика культуры. М., 1973.
- Тименчик: *Тименчик Р.* Приглашение на танго: Поцелуй огня // Новое литературное обозрение. 2000. № 45.
- Топоров: *Топоров В. Н.* «Бедная Лиза» Карамзина. Опыт прочтения. М., 1995.
- Blackmore: *Blackmore S.* The meme machine. Oxford University Press, 1999.
- Bloom: *Bloom H.* The Western Canon: The Books and School of the Ages. New York: Harcourt Brace, 1994.
- Dawkins: *Dawkins R.* The Selfish Gene. Oxford University Press, 2006.
- Gronas: *Gronas M.* Why Did Free Verse Catch on in the West, but not in Russia? On the Social Uses of Memorized Poetry // Toronto Slavic Quarterly. № 3 (Summer 2010). (<http://www.utoronto.ca/tsq/33/index.shtml>).
- Kull: *Kull K.* Copy versus translate, meme versus sign: development of biological textuality // European Journal for Semiotic Studies. 2000. № 12 (1).
- Leibov: *Leibov, R.* Kunstiline tekst replikatsiooni mehhanismina // Keel ja Kirjandus. 2011. Nr 2.

«ЗОЛОТОЙ ВЕК»
КАК ЛИТЕРАТУРНЫЙ ФЕНОМЕН:
попытка характеристики

МАРИЯ ВИРОЛАЙНЕН

Определение «Золотой век», прочно закрепившееся за пушкинской эпохой, в содержательном отношении остается чрезвычайно расплывчатым. Его почти никогда не пытаются охарактеризовать как целостное явление, отметить его хронологические рамки или хотя бы определить состав его авторов. Впрочем, чаще всего подразумевается первая треть XIX в., а в авторском составе — триумвират «Пушкин — Лермонтов — Гоголь». И если Пушкин — это «наше все», то остается неясным, почему Гоголь и Лермонтов — более «золотые» авторы, чем, скажем, Толстой и Достоевский. В историко-литературном аспекте эту эпоху характеризуют по направлениям — так же, как и словесность других периодов. Но в литературном поле первой трети XIX в. совмещаются классицизм, сентиментализм, романтизм и т.н. реализм. Прививка классицистического сознания остается действенной на протяжении всего «Золотого века», который, собственно, и завершается в тот момент, когда действие этой прививки заканчивается. Тем не менее, мы никак не можем сказать, что «Золотой век» — это эпоха классицизма. Неудачным кажется и определение его как эпохи романтической — и в силу отсутствия единой программы у т.н. *русских романтиков*, ориентировавшихся на разные и чуждые друг другу изводы европейского романтизма, и в силу неистребимого рационализма большинства из них, и даже в силу того, что эти авторы понимали под романтизмом нечто совсем иное, чем позднейшие историки литературы. Наконец, и реализм этой эпохи — например, реализм позднего Пушкина или Гоголя — тоже вещь весьма и весьма сомнительная.

Итак, характеристика Золотого века традиционным способом — через направления — оказывается несостоятельной. Между тем его интуитивно предполагаемая эстетическая цельность несомненно существует, хотя и не может быть отнесена ко всему пестрому составу авторов, действовавших в первой трети XIX столетия. Попытка охарактеризовать такую эстетическую цельность и будет предпринята в этой статье.

«Золотой век» уникален тем, что он представляет собой единственную и очень краткую эпоху, когда поэзия не стремилась выполнять никаких служебных функций. Для русской словесности это совершенно не свойственно. С XI по XX век она неизменно была направлена на некие цели, внеположные слову как таковому. Цели могли быть разными: формирование исторического предания или государственного мифа, нравственное воспитание, развлечение, отражение реальности, связь с трансцендентным — но независимо от характера цели слово было обращено на служение тому или иному независимо от него существующему фрагменту мира и жизни. Только с учетом этого обстоятельства можно в должной мере оценить значимость хорошо известной формулы: «Цель поэзии — поэзия»¹.

Многokrатно заявленные в текстах «Золотого века» отказы от морализации и прочих служебных задач означали не бесцельность словесного творчества, но его сосредоточенную обращенность на самое себя, на созидание самого себя. Поэтический мир, сам себя имеющий своей целью, изнутри себя возвращает собственное бытие, по отношению к другим областям бытия он автономен и самодостаточен. Автономия его подтверждается тем, что он обладает особым языком, не совпадающим с языком общеупотребительным. Поэтический язык «Золотого века» имеет собственную систему значений, которая вбирает существующие символы культуры и создает новые, переходящие из текста в текст и теряющие свой специфический смысл за пределами поэтического мира. Поэтическая лень, поэтический пир, поэтическое сладострастие, поэ-

¹ Существенно, что формула эта не совпадает по своему смыслу с позднейшим пафосом искусства для искусства.

тическое бессмертие имеют принципиально иное значение, чем те же слова, употребленные во внепоэтическом контексте. В позднейшую эпоху мы уже не встретим ничего подобного этому явлению, которое в терминологии Б. А. Успенского определяется как диглоссия — наличие в рамках одной культуры двух языков, не поддающихся эквивалентному взаимному переводу (см.: [Успенский: 26]). Именно на такую неперево­димость поэзии указывал Вяземский, когда писал, что ее природа является «не переносной», «а особливо в прозу» [Вяземский: 127]. Нечто подобное возродит символизм, но он будет экспансивно направлен на выходящие за пределы поэзии цели.

Быть может, еще важнее, что поэтический язык (по преимуществу язык лирических жанров) формирует не только собственную систему значений, он формирует, а точнее создает, творит и собственную область денотатов, которые не существуют ни до, ни помимо поэтических текстов, которые действительны только внутри текста, вместе с ним. Но зато это их сотворенное поэзией бытие достоверно, онтологично не в меньшей мере, чем любой другой участок мировой реальности. Киреевский говорил, что в «Руслане и Людмиле» Пушкин «создает нам новую судьбу, новую жизнь, свой новый мир, населяя его существами новыми, отличными, принадлежащими исключительно его творческому воображению» [Киреевский: 175–176]. Здесь слышна пере­кличка со словами про новое небо и новую землю, но ясно, что речь идет о совсем другой, однако не менее достоверной реальности.

Главное свойство этой другой реальности, открытое, как кажется, Батюшковым, — нетленность. Безумный Батюшков все повторял так поразившие Мандельштама вопрос и ответ: «Который час? — Вечность», «Который час? — Вечность» [Дитрих: 342]. Думается, в этом выразилось не оставившее его и во время болезни главное напряжение его творческой воли, направленной на преодоление разрушительного бега времени, на преобразование мига и часа в вечность. Горацианский по своему генезису мотив, имеющий также и фаустовскую версию, получил у Батюшкова совершенно особое

разрешение. Продемонстрируем это хотя бы на одном его тексте — «Послании г. Велеурскому» [Батюшков: 115–116].

Поэт познакомился с М. Ю. Виельгорским в 1807 г. в Риге, где лечился от раны в доме купца Мюгеля и пережил сильное увлечение его дочерью. Послание написано два года спустя и посвящено утраченному, безвозвратно ушедшему бытию. «Заря весны моей! тебя как не бывало!» — восклицает автор послания, сразу подчеркивая безвозвратность ушедшего прошлого — и тотчас же в полушутливом тоне начинает рисовать бытовые картины этого прошлого. Это описание после восклицания «Тебя как не бывало!» звучит почти вызывающе. Но главное в стихотворении Батюшкова — впереди, после отбивки, завершающей первую половину послания. За ней следует вторая, где та же тема томления по утраченному прошлому подхватывается в совсем иной тональности. Начинается эта вторая часть уже не с восклицания, а едва ли не с вопля, в котором содержится обращенное к адресату требование совершить невозможное: «О мой любезный друг! отдай, отдай назад / Зарю прошедших дней...». Но это невыполнимое требование и есть главный императив батюшковской поэзии. И в ответ на него к воспоминанию подключается другая императивная поэтическая сила, имеющая колоссальное значение для лирики «Золотого века». Это сила воображения, творящего мир. Теперь весь текст переключается в будущее время: «взлечу, спушусь, коснусь, сойдут, восплещут, повеет, скажет». И только последний глагол звучит в настоящем времени, утверждая длящееся, не завершающееся, не исчезающее мгновение: «Вы слышите его знакомы песнопенья!» Это длящееся, не исчезающее настоящее, которое в конце концов побеждает тот закон, неминуемо сопрягающий каждое мгновение с утратой, оказывается моментом, когда звучит песнопенье поэта. Речь идет не о пустой декларации. Батюшкова уже давным-давно нет на свете, а настоящее время, заявленное последней строкой, *всегда* будет совпадать с настоящим временем читателя, как совпадает оно сейчас, сию минуту для того, кто читает эти строки.

Так поэзия преодолевает бег времени, вырываясь в то измерение, в котором бытие поэта оказывается нетленным.

О том же, собственно, сказано и в пушкинском «Памятнике», а юный Пушкин еще в Лицее предвосхищал свою позднюю формулу в строке «Не весь я предан тленью» [Пушкин: 94].

Но именно Батюшкову принадлежит в русской поэзии завоевание этой области нетленного, воплощение ее в стихах. А послание к Виельгорскому демонстрирует одну ее важную особенность. Оно начиналось с вполне конкретных воспоминаний — но завоеванное движением стиха возвращение в прошлое не похоже на то, что было описано в начале. Остались лишь пологие берега Двины, но населяют их уже не мужи, покурывающие трубки за чтением журналов, не их ласковые жены, а совсем другие существа: нимфы, сильваны, наяды. Поэт возвращается сюда призраком, ясным лучом, звуком гитары — и все же самим собой. Это пресуществленное бытие, но оно столь же несомненно для Батюшкова, как любая другая реальность. Область нетленного — это особый мир, целиком сотканный поэтическим словом, контрастно противоположный бытовой сфере и шире — сфере земного бытия, восстановить которое все-таки остается невозможным.

Противопоставляя время и вечность, обычно говорят о земном и небесном или же материальном и идеальном. Но у Батюшкова земное, тленное, материальное бытие противопоставлено не небесному, духовному или идеальному. К небесам — этой религиозной метафоре Божественного бытия — мир, населенный мифологическими существами, вообще не имеет отношения. Однако и идеальным бытием этот мир не является, поскольку идеальное и духовное бесплотно, оно не имеет материального носителя и в нем не нуждается. А у Батюшкова такой носитель имеется, правда его материальная природа — совершенно особая.

Выразительна в этом отношении финальная строка послания, в которой достигнуто длящееся, не исчезающее, нетленное настоящее: «Вы слышите его знакомы песнопенья!». Пока звучит поэтическая строка или, как сказано в том же послании, «волшебная струна», — до тех пор длится, остается нетленным бытие поэта. То же и у Пушкина: «Душа в заветной лире». Это — не христианское бессмертие, но это и не земное

бытие. Это некое третье измерение. Это область, целиком и полностью созданная поэзией, которая средствами собственного языка, обладающего автономной системой значений, творит собственные денотаты, принадлежащие исключительно поэтическому миру, но онтологически безусловно достоверные для поэта.

Онтологический статус миров, созидаемых поэзией, имеет еще одно основание, казалось бы, неосязаемое, но, тем не менее, прямо связанное с основаниями самой физической реальности. Я имею в виду музыкально-математическую природу поэтической формы, которая позволяет ей быть малым космосом, организованным по тем законам, которые еще пифагорейцы считали лежащими в основе населенного нами мира.

В поэтических текстах «Золотого века» созидание автономного онтологически достоверного мира часто сопровождается самоописанием или рефлексией этого творческого акта. Так возникает нечто вроде двойного сюжета. Рядом с сюжетом в обычном смысле слова разворачивается другой сюжет: сюжет строительства самого поэтического мира, его законов, его возможностей и т.д. Это видно уже по посланию к Виельгорскому. С одной стороны, в нем развивается сюжет воспоминания, связанный с сопротивлением закону времени, уносящему наше бытие, — сюжет, демонстрирующий человеческое бессилие в таком сопротивлении. С другой стороны, в нем осуществлен сюжет преодоления этого закона, демонстрирующий, что оно возможно — но только средствами самой поэзии, только в ее рамках, только в ее сфере.

Другие, классические примеры наличия второго сюжета, связанного с обращенностью поэзии на самое себя, с рефлексией поэтической формы хорошо известны по творчеству Пушкина. Достаточно вспомнить «Домик в Коломне», вся первая треть которого посвящена поэтической форме (октаве), которая и организует эту поэму, стихотворение «Осень», или, например, «Евгения Онегина».

Не удивительно, что «Золотой век» был веком поэзии: лишь наивысшая степень оформленности текста могла отвечать задачам создания автономного онтологически достовер-

ного мира. Но частично законы поэзии питали и прозу. Показательно, например, что русская фантастическая повесть, то есть повесть, рисующая независимый от эмпирической реальности мир, возникает в эпоху «Золотого века» и сходит со сцены вместе с его закатом. В прозу этой эпохи то и дело вторгаются элементы поэтического мира: повышенная риторичность и напряженность стиля, игра с предметом. Проза «Золотого века» часто ведет существование двуликого Януса, одно лицо которого обращено за пределы эстетической формы, другое — к тому, что очерчено в ее рамках. Наиболее всего близка к природе поэтического мира, разумеется, проза Гоголя. Точно так же, как и поэзия «Золотого века», ранняя гоголевская проза говорила совершенно особенным языком — настолько особенным, что для его понимания действительно требуются словарики, которые, впрочем, создают лишь иллюзию того, что в общеупотребительном языке есть эквиваленты гоголевской речи. Вернее сказать, эквиваленты существуют, но они сразу выносят нас за пределы гоголевской вселенной. Стоит назвать, например, гоголевского парубка «юношей» или «молодым человеком», и мы сразу окажемся за пределами Диканьки. Но главное, что связывает гоголевскую прозу с поэзией Золотого века, это сотворение в ней денотатов, имеющих автономный онтологический статус. Проза Гоголя не воспроизводит реальность, а создает ее — и она возникает как новая, рукотворная реальность, обладающая соответствующими этой ее природе приметам. Задач миметических, связанных с иллюзией правдоподобия, эта проза себе не ставит. Гоголевский пейзаж насквозь риторичен, ритмично-музыкален, и из этой риторики он извлечен быть не может, представить его себе как доступный глазу фрагмент природного мира — значит разрушить его.

Итак, основные характеристики «Золотого века» сводятся к следующему. *Это эпоха главенства поэзии, свободной от служебных задач, обращенной на самое себя и самое себя рефлектирующей. Это эпоха, когда поэзия создает свой собственный язык, резко выделенный на фоне общеупотребительного, и свой собственный автономный мир ею же сотворенных денотатов, обладающих достоверным онтологическим статусом.*

Когда поэтический мир размыкает свои границы, начинает говорить на одном языке с остальной культурой и, утрачивая автономию, обретает свои предметы и значения во внеположном поэзии мировом пространстве, эпоха «Золотого века» кончается. Остаются лишь островки, на которых продолжают действовать его законы — как, скажем, в поэзии Тютчева или Мандельштама. Процессы разрушения культуры «Золотого века» происходят уже в творчестве Лермонтова, который переключает внимание от законов поэтического мира к внутреннему миру личности, превращая именно последний в предмет рефлексии. И, разумеется, те же процессы происходят в зрелом творчестве Гоголя, который отказывается от двуязычия, в 1842 г. поручая Н. Я. Прокоповичу истребить украинизмы в новом издании его сочинений и заявляет желание вынести «арсенал всех орудий поэта» за пределы поэтического мира [Гоголь: 382]. Жизнь в ее личном, частном, социальном и историческом аспектах становится главным, а затем и единственным предметом литературы. Литература перестает строить свой собственный мир, она становится отражением реальности. Возрождается служебное назначение литературы и наступает конец «Золотого века».

ЛИТЕРАТУРА

- Батюшков: *Батюшков К. Н.* Сочинения. М.; Л., 1934.
- Вяземский: *Вяземский П. А.* Сонеты Мицкевича // Вяземский П. А. Сочинения: В 2 т. М., 1982. Т. II.
- Гоголь: *Гоголь Н. В.* Выбранные места из переписки с друзьями // Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. [М.; Л.], 1952. Т. VIII.
- Дитрих: *Дитрих А.* Записка о душевной болезни К. Н. Батюшкова // Батюшков К. Н. Сочинения: В 3 т. СПб., 1885–1887. Т. I.
- Киреевский: [*Киреевский Н. В.*] Нечто о характере поэзии Пушкина // Московский вестник. 1828. Ч. 8. № 6.
- Пушкин: *Пушкин А. С.* Городок // Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 20 т. СПб., 1999. Т. I.
- Успенский: *Успенский Б. А.* Языковая ситуация и языковое сознание в Московской Руси: Восприятие церковнославянского и русского языка // Успенский Б. А. Избранные труды. М., 1994. Т. II.

ПОНЯТИЕ «РУССКИЕ КЛАССИКИ» В КРИТИКЕ 1830–50-х гг.*

АЛЕКСЕЙ ВДОВИН

Механизмы формирования «классики» как особого феномена давно изучаются социологией литературы (см.: [Дубин, Зоркая]), и, с этой точки зрения, признание критикой, количество изданий, частота упоминания, индексация в учебных стандартах — именно эти показатели прямо влияют на признание автора классиком. Например, тексты Пушкина вошли в собрания образцовых сочинений и учебные книги в 1820 г. и с тех пор из них не исчезали. Между тем это отнюдь не означает, что поэт сразу же стал восприниматься как «классический». Здесь и возникает вопрос: когда в России появилось представление не просто об образцовых сочинениях разных авторов, а о своей, русской классике?

Утверждение любого представления, как правило, сопровождается закреплением за ним соответствующего понятия, которое отражается в первую очередь в словарях и литературной критике. На основании этих источников мы проследим, как в 1830–50-е гг. постепенно складывается представление о русской классике в современном нам значении слова.

В 1803 г. И. И. Мартынов сделал следующее примечание к одному из мест переведенного им трактата Лонгина «О высоком»:

Сколько бы при жизни писателя ни хвалили его произведения, это не может еще служить порукою за их превосходство. <...> Нет сомнения, что Ломоносов, несмотря на некоторые неисправности в языке и на восторги, вышедшие <...> из моды; равно как

* Статья написана при поддержке гранта ЭНФ № 8471 «Формирование русского литературного канона».

и Державин и Херасков **суть писатели всех веков** [Лонгин: 102–103; здесь и далее выделено нами. — *А. В.*].

Идея, выраженная Мартыновым, вполне соответствует современному представлению о непреходящей ценности лучших авторов. Однако переводчик обходится без слова «классический», которое, будучи заимствованием из французского [Будагов 1966: 448], до начала XIX в. не могло применяться к литературной современности. История понятия «классик» в западноевропейских традициях (см.: [Volkamp]) показывает, что первоначально под «классическими» подразумевались лишь античные образцы. Такое толкование отразилось в Словаре Академии Российской:

Классический — говорится об одних токмо сочинителях, которых сочинения в училищах приемлются за образцы, достойные подражания. Аристотель, Омир, Цицерон Тит-Ливий и проч. суть классические писатели [САР: стлб. 591].

В конце XVIII в. конструирование национальных традиций привело к расширению семантики понятия. Теперь классиками могли называться и национальные авторы нового времени [Дубин, Зоркая: 19–21], и это значение, начиная с 1830-х гг. вплоть до конца XIX в., фиксируется всеми русскими словарями¹. Однако словарная кодификация и узус часто расходятся. Так, например, первые попытки применить слово «классический» к крупнейшим русским писателям XVIII в. относятся к концу 1800-х гг. Показательно, что произошло это еще до полемики между «классиками» и «романтиками», в ходе которой самоназвания приобрели оценочную коннотацию. Одну из первых попыток заявить о существовании русского писательского пантеона, причем именно «классических» авторов, представляет программная статья В. А. Жуковского «О критике (Письмо к издателям “Вестника Европы”»)» (1809). В ее фи-

¹ Ср.: «Классик — каждый из превосходных и писателей и художников как древних, так и новейших народов. *Гомер и Геродот, Аппеллес и Рафаэль суть классики*» [СЦРЯ: 175]; ср. также [Углов: 122; Брудон, Михельсон 1885: 491].

нале прямо говорится о том, что у молодой русской словесности уже есть свои классики:

Критика может быть у нас *приготовлением* к хорошему. <...> чтобы познакомить нас с истинно прекрасным, пускай обращает наше внимание на произведения старых или давно уже известных **классических писателей наших**. В сочинениях **Ломоносова, Державина, Дмитриева, Карамзина** и еще некоторых новейших **найдутся образцы, довольно близкие к тому идеалу изящного**, который должен существовать в голове каждого критика [Жуковский: 224].

Через год Жуковский в статье «О сатире и сатирах Кантемира» (1810) добавит к этому списку «классического стихотворца России» Кантемира [Там же: 196]. В эти же годы поэт — как самостоятельно, так и в сотрудничестве с А. Ф. Воейковым и А. И. Тургеневым — выпускает антологии «Собрание русских стихотворений, взятых из сочинений лучших стихотворцев российских...» (1810–15) и «Собрание образцовых русских сочинений и переводов в стихах / в прозе» (1815–17), сыгравшие огромную роль в канонизации отдельных текстов и авторов (см.: [Киселев: 6–9; Майофис: 534–537]).

Характерно, что появление подобных собраний и хрестоматий образцовых текстов катализировало споры о составе «пантеона российских авторов». Сам Карамзин в одноименном издании (1802) не употреблял еще понятия «классический» и только в 1818 г. в «Речи, произнесенной на торжественном собрании Императорской Российской академии» назвал «истинно классическим» писателем одного Ломоносова [Карамзин: 234].

Эти примеры показывают, что критика 1800–1810-х гг. по аналогии с французской или немецкой литературой не боялась создавать своих классиков, в список которых попадали и живые действующие писатели (как Державин, Карамзин и Дмитриев у Жуковского). Однако к началу 1820-х гг. ситуация осложнилась появлением у понятия «классический/классик» еще одного значения: «так называют ревнителей старой литературной школы» [Полевой: 5]. После книги Ж. де Сталь «О Германии» оппозиция «классический vs. романтический» быстро распространилась в русской критике [Будагов 1971: 233].

Этапным текстом в этом отношении можно считать знаменитое предисловие П. А. Вяземского к «Бахчисарайскому фонтану» — «Разговор между Издателем и Классиком с Выборгской стороны или с Васильевского острова» (1824).

К началу 1830-х гг. война классиков и романтиков постепенно сошла на нет, но многозначность слова по-прежнему порождала путаницу. В 1837 г. Н. А. Полевой предпринял попытку упорядочить все его значения. Согласно критике, классики — это:

- 1) «<...> в древнем мире — граждане высшего класса».
- 2) «Греческие и римские авторы, изучаемые в эпоху Возрождения».
- 3) В третьем значении слово «классик, примененное к новейшему писателю, равняется уподоблению такого писателя Гомеру, Виргилию <...>. Данте, Тассо, Кальдерон, Шекспир, <...> Гете <...> и все те, которые в своих сочинениях соединили *высочайшие умственные достоинства с высочайшим Искусством слова*, — вот новейшие классики» [Полевой: 5].

Четвертое значение — оппозицию «классиков» и «романтиков» — Полевой решительно отменяет, поскольку в разговоре об образцовых писателях она лишь мешает².

Двусмысленность словосочетания «русские классики» в 1835 г. проявляется в объявлении «Журнала Министерства народного просвещения» о подписке на одноименную серию. Издатели поясняли, что под «русскими классиками» имеют в виду «наших писателей прошлого века» [Об издании: 250–51]. Знаменательно, что этот, судя по всему, первый публичный всплеск рефлексии над словосочетанием «русские классики» был вызван издательским предприятием М. А. Языкова, Г. В. Есипова и гр. Д. П. Толстого-Знаменского. В 1836 г. в их серии «Русские классики» вышли четыре тетради сатир Кантемира. Планировалось издать сочинения Тредиаковского, Ломоносова, Сумарокова, Хераскова, Петрова, Богдановича,

² В статьях Полевого между тем очень частотно выражение «русские классики» в этом последнем значении.

Хемницера, Фонвизина, Кострова, Княжнина, Муравьева³. На Кантемире, однако, серия пресеклась. Причины неуспеха инициаторы предвидели еще в программе издания. Они полагали, что отсутствие изданий «старинных писателей» совершенно не означает их недооценки в литературном мире. Это вина скорее непредприимчивых издателей, нежели публики:

В самом деле, не много найдется охотников начать издание Классического писателя, бессмертная слава которого, кажется, сделалась исключительным достоянием **литературного мира без приложения его к обществу**. <...> Таковые издания, будучи всегда сопряжены с вероятною возможностью лишиться употребленных на них сумм, не могли у нас распространиться. Вот почему, желая пополнить в литературе нашей существенный недостаток, мы решились издать русских классиков, **сделавшихся уже собственностью публики** [Об издании: 251].

Но издатели ошиблись в своих расчетах: «собственностью» широкой публики авторы XVIII в. в тот момент еще не сделались. На это указал Н. Полевой, посвятивший «Сочинениям Кантемира» особую рецензию: «Спросите у книгопродавцев, — писал критик, — для чего не печатают они Ломоносова, Сумарокова, Княжнина: они вам будут отвечать: “<...> их не спрашивают”, то есть, их не читают. А что это значит? Без всякого заговора со стороны читателей, прежним писателям оставлено одно только историческое имя» [Полевой: 12].

Но Полевой изменил бы себе, если бы в истолковании непопулярности авторов, объявленных в серии «Русские классики», ограничился только экономическими выкладками. Корни проблемы, по его мнению, лежали гораздо глубже. Критик разграничивал феномен «современной известности» и «жизни в потомстве». Среди старинных русских авторов, по мысли Полевого, нет и не могло быть классиков, живущих в потомстве, потому что литература и уровень общественных установлений XVIII в. находились «во младенчестве», а период

³ Сам список авторов-классиков вызвал возражения. Я. Турунов в «Северной пчеле» недоумевал, как в него попал В. К. Тредиаковский (Северная пчела. 1836. № 64. 18 марта).

зрелости начался только в 1830-е гг. «Для создания и развития гения, — резюмировал Полевой, — надобны не одни только дары природы, но еще обстоятельства, известная степень общей образованности и национальной самобытности» [Полевой: 11]. Прогрессистская по своим основаниям, такая идея опиралась на концепцию самовозрастания народности. Критерий народности, в свою очередь, полностью определял уровень литературного совершенства и препятствовал признанию авторов XVIII века в качестве классиков. Классический «золотой век», в сознании Полевого, располагался в будущем. Единственным писателем, для которого он готов был сделать исключение, был Державин.

Пока категория народности в ее радикальном варианте доминировала среди критериев оценки, авторы XVIII в. едва ли могли быть признаны как классики. Считается, что Белинский был первым, кто утвердил привычный нам пантеон классических авторов. Однако не нужно напоминать, что к авторам XVIII в. у Белинского было неоднозначное отношение.

До тех пор, пока критик ставил во главу угла народность, его позиция почти полностью совпадала с концепцией Полевого, что легко прослеживается в статьях 1834–1838 гг. Когда на смену народности пришла гегелевская «художественность» (1839–1841), Белинский, с присущим ему радикализмом, изменил свое отношение к «ветеранам» — в худшую сторону. Вот образчик его приговоров 1840 г. из рецензии на полное собрание сочинений Ломоносова:

Творения Ломоносова имеют больше историческое, чем какое-нибудь другое достоинство: вот точка зрения, сообразно с которою должно издавать их. **Ломоносов не нужен публике; она не читает не только его, но даже и Державина, который в тысячу раз больше его имеет прав на титул поэта** [Белинский: III, 446].

Сочинения «ветеранов» не удовлетворяли современным требованиям немецкой эстетики. Особенно раздражало Белинского, как известно, сатирическое направление, которое он в тот момент пытался элиминировать из литературной истории. Таким образом, к текстам XVIII в., по теории Белинского, следо-

вало применять французский биографический метод, поскольку объекту для немецкого эстетического метода в них попросту не было.

Очередная перемена в понятиях Белинского середины 1840-х гг. принципиально не изменила его отношения к авторам XVIII в. Увлечшись социальными утопиями, он реабилитировал сатирическое направление, идущее от Кантемира, но к авторам уровня Державина отношение осталось прежним. Так, в статье 1843 г. «Сочинения Державина» Белинский заявил:

Читая стихотворения Державина, теперь уже почти **ничего не понимаешь в них без исторических нравоописательных комментариев** <...>. Язык, образ мыслей, чувства, интересы — **все, все чуждо нашему времени...** Но не умер Державин, так же, как не умер век, им прославленный: век Екатерины приготовил век Александра, приготовивший наш век [Белинский: VI, 7–8].

Державин важен здесь Белинскому только как подготовительный этап к современности, и в целом такая идея характеризует положение старинных авторов в концепции критика. В самом деле, сосредоточившись на строительстве пантеона наличных литературных деятелей, Белинский написал всего лишь одну монографическую статью о русских авторах до Пушкина — о Державине. В статье о сочинениях Фонвизина критик так и не добрался до ее предмета. Писатели XVIII в., которые должны были бы, на тот момент, составить русскую классику, в остальных статьях Белинского трактуются как явление историческое — не более как ступень, подготовившая последующее развитие. Это не вневременное наследие, а временный этап в длинной исторической цепи.

Характерно, что слово «классическое» Белинский употребил всего несколько раз, как синоним «образцовому сочинению»⁴. Ср. например, в шестой статье цикла о Пушкине:

⁴ В критике Белинского нередко встречается понятие «золотого века в литературе», тесно связанное с «классикой» и имевшее широкое хождение в первой трети XIX в. Однако интересную историю этого понятия мы оставляем в стороне, только указав на его соотнесенность с интересующим нас феноменом.

Забавнее всего, что «Душенька» Богдановича была признаваема староверами за произведение **классическое**, то есть такое, которое уже выдержало пробу времени и высокое достоинство которого уже не подвержено никакому сомнению [Белинский: VI, 301]⁵.

К середине 1840-х гг., несмотря на крайности Белинского, в критике постепенно происходит осознание того факта, что современная литература достигла зрелости и что пришло время заняться изучением «русских классиков». Об этом пишет, например, Шевырев в 1843 г. в рецензии на хрестоматию А. Галахова, где призывает «устроить изучение *наших классических писателей* соответственно развитию нашей словесности» [Шевырев: 218]. Оказалось, однако, что ни текстов, ни материалов для биографии классиков в распоряжении читателей и исследователей не было. И здесь в истории «русской классики» снова появляется книгопродавец, чисто коммерческий проект которого вызвал второй всплеск обсуждения самой проблемы.

В 1845 г. А. Смирдину приходит идея издать, по образцу француза Ж. Шарпантье, серию «Полное собрание сочинений русских авторов», рассчитанную на массового читателя. Рубль серебром за том — такая «невероятная», по словам В. Майкова, дешевизна произвела фурор, а в названии самой серии критики стали менять слово «авторов» на «классиков», как, например, это проделал Достоевский в «Петербургской летописи» за 1847 г.⁶

С 1846 по 1856 гг. в серии было напечатано более 70 томов 35 русских авторов от Кантемира до Владимира Соллогуба, причем основную часть составили, конечно, сочинители XVIII – начала XIX столетия [Смирнов-Сокольский: 72–77].

⁵ Или там же: «Но то, видите ли, Ариост, писатель **классический**, которого слава уже утверждена была с лишком двумя столетиями: стало быть, к нему и к его славе уже привыкли».

⁶ «Осуществилось издание *русских классиков* Смирдина, которое увенчалось самым полным успехом и будет продолжаться безостановочно» [Достоевский: 26]. Ту же замену находим в статье Дудышкина «Русская литература в 1848 г.» [Дудышкин 1849: 3].

Сама идея «Полного собрания сочинений» оценивалась критикой как новация и прогресс в исторических и эстетических понятиях. В. Майков в рецензии на изданные П. Перевлесским «Избранные сочинения Ломоносова» (1846) критиковал неполноту этого издания и противопоставлял «прежние понятия об избранном и образцовом» понятиям нынешним [Майков: 287]. «Современная теория изящного привела», по его мнению, к тому, что «сочинение “образцовое”, отрывок “образцовый”, как выражающие понятие о высшей мере литературного достоинства, уступили место сочинениям и отрывкам “избранным”» [Там же: 289]. Но и понятие об «избранных» сочинениях, по мнению Майкова, со времен хрестоматии Воейкова и Жуковского тоже существенно трансформировалось. Майков считал, что избранные сочинения теперь могут иметь место только в хрестоматиях; для основательного же знакомства и исторического изучения следует издавать «полное собрание сочинений».

Эту мысль Майкова можно интерпретировать так. Если в 1810–20-е гг. «образцовое» сочинение синекдохически представляло всего автора, который мог и не быть «образцовым», то в 1840-е присваивание статуса «классик» означало признание всего корпуса его текстов, поэтому важна именно идея «полноты собрания». Таким образом, понятия «образцовое сочинение» и «классическое» — два последовательных этапа в развитии одного и того же представления.

Том за томом смирдинская серия давала критикам повод обсуждать проблему классического фонда, и в этих статьях в конце 1840-х — начале 1850-х гг. окончательно кристаллизовалась идея «русской классики» применительно к XVIII в. Происходило это главным образом в статьях двух критиков — С. С. Дудышкина и А. В. Дружинина, на что указала в недавней работе Г. В. Зыкова [Зыкова: 126–134]. Однако, по сути, утверждение идеи классического шло у них двумя совершенно разными путями, которые соотносятся с двумя механизмами интерпретации классики. Б. В. Дубин предлагает различать два ее крайних полюса: 1) выяснение того, что текст значил для автора и его лучших читателей, и 2) адаптацию, т.е. когда

писатель мыслится как современник интерпретатора, что открывает путь к более вольным трактовкам [Дубин, Зоркая: 31–32]. Дудышкина и Дружинина можно рассматривать как ярких представителей соответственно первого и второго подходов.

Исходная посылка у обоих критиков была одна — ревизия наследия Белинского. После его смерти многие критики прокламировали отказ от прежних догматических теорий и эстетических «систем», тормозивших, по их разумению, развитие критической и, главное, писательской мысли. Взамен их Дудышкин, Галахов, Гаевский и др. реанимировали метод «исторической критики», которая занялась собиранием и систематизацией наследия «классических русских авторов» — от Кантемира до Пушкина.

В первой программной статье 1848 г. о смирдинской серии Дудышкин строго разграничил художественскую и историческую критику. Первая привела к тому, что «например, Ломоносов, как художник, занимает чрезвычайно незавидное место в нашей литературе; между тем как тот же Ломоносов, как литератор, как человек, действовавший на современное ему общество, <...> — бесспорно есть один из самых больших деятелей в нашей литературе» [Дудышкин 1848: 4]. Здесь же Дудышкин называет крупнейших писателей XVIII в. *классиками* и призывает вернуть им законное место в истории русской литературы. Через год, расхваливая книгу Вяземского о Фонвизине, Дудышкин приглашал «писать биографии других наших *классиков*» [Дудышкин 1849: 18].

К середине 1850-х гг. Дудышкин приходит к мысли об историчности каждой эстетической категории. Критика 1830–40-х гг., как он полагал, заездила «три коня» — народность, художественность и пафос. Многие, по мнению Дудышкина, до сих пор «разъезжают на этих конях» (намек на А. Григорьева). Но суть в том, что каждое из этих абстрактных начал отменяло предыдущее. «Такова судьба систем, — резюмировал критик, — романтизм уничтожил классицизм, потом народность — романтизм, потом художественность — народность <...>. Это ожесточенное действие систем теперь прекра-

тилось благодаря действию исторической критики» [Дудышкин 1855: 36].

«Историческая критика», в понимании Дудышкина, — это направление в критике, начавшееся с 1848 г. и коснувшееся не только XVIII в., но и авторов пушкинской эпохи, тексты и материалы для биографии которых в 1850-е гг. печатаются на страницах толстых журналов с завидной частотой. Прорыв сквозь нормативные категории к текстам и источникам, как считал Дудышкин, дал возможность оценить тех авторов, в которых раньше «из-за систем» не видели ничего нового. Критик был убежден, что это освобождение от догм в конечном итоге позволило собрать и издать материалы для биографии Пушкина и Гоголя. Причем Дудышкин видит в этом не просто собиранье ради собиранья, а (абстрагируясь от Пушкина и Гоголя) факт осознания «равновеличия» «и Мольера, и Байрона, и Шиллера и Шекспира — крайност[ей], которые не хотела признать ни одна из предшествующих систем» [Там же].

Таким образом, цель исторической критики Дудышкина заключалась в детальном погружении в эпоху и биографию авторов. С помощью этих процедур сочинитель должен был предстать как бы заново открытым, живым и, следовательно, вызвать «общечеловеческую», как выражался Дудышкин, симпатию.

А. Дружинин практиковал противоположный метод, который ближе всего к адаптации, т.е. стиранию временной границы между автором и интерпретатором. Свое представление о статусе классических текстов Дружинин вырабатывал в первой половине 1850-х гг. на материале горячо им любимой английской литературы. В цикле статей «Галерея замечательнейших романов» он убеждал читателя в необходимости прочесть лучшие образцы британской прозы — Ричардсона, Голдсмита, Крабба, Смоллета.

Дружинин неоднократно писал о том, что, в отличие от авторов прамбул к собраниям сочинений, ненавидит погружать текст в сеть общественных отношений (ср.: [Дружинин 1850a: 8; Дружинин 1850b: 79]). Взамен этого он побуждал критиков «забыть свою личность и свои убеждения, затем, чтобы на некоторое время жить жизнью автора» [Дружинин 1850b: 79], и

понять, наконец, почему его произведение навсегда останется образцовым [Дружинин 1850а: 3]. Причины этого коренятся, естественно, в художественных достоинствах текста, которые Дружинин назвал «артистическим началом». Оно обладает вневременными свойствами и обеспечивает вечный интерес к подлинным поэтическим произведениям. Эта концепция позволяла Дружинину проводить совершенно неожиданные параллели между текстами разных эпох и народов. Так, в 1855 г. критик рассказывал читателям, что едва известный тогда в России Георг Крабб задолго до Гоголя и натуральной школы открыл сферу «прозаической действительности», а русским писателям прямо рекомендовалось «учиться у Крабба» [Дружинин 1865: 366]. Смысл этих типологических параллелей заключается, по мысли критика, в следующем: «добро, правда и художественность одинаковы во всех веках и у всех народов» [Там же].

В 1856 г. Дружинин попробовал приложить свои размышления о вечно актуальных текстах к русским сочинениям. В программной статье «Критика гоголевского периода литературы и наши к ней отношения», размышляя о Белинском, Дружинин увидел главное достижение его критики в установлении новой модели отношений между современными и старыми писателями. Современные авторы при Белинском перестали постоянно сравниваться со старыми, что позволило организовать наличный литературный пантеон. Это, по мысли Дружинина, означало, что «величие современников перестало вредить славе учителей» [Дружинин 1983: 135]. Иными словами, Белинский произвел искусственную, но необходимую «консервацию» авторов прошедшего века.

Однако самое главное достижение Дружинина в этой статье — в том, что он, не употребляя слова «классик», обновил значение этого понятия, отказавшись от старых определений, основанных на идее образцовости. Вот как охарактеризован Гоголь в его статье:

Гений Гоголя был богат истинами **вечными**, истинами **не зависящими от взглядов известного поколения, истинами, никогда не проходящими**, как всякая настоящая поэзия. <...> Гоголь ве-

чен, потому что поэзия, которой он служит, имеет **вечное начало**, неразрывное со всеми ее проявлениями [Дружинин 1983: 168].

Помимо элементов «артистической» теории, мы находим здесь словосочетания «вечные истины» и «непреходящие ценности», связанные с толкованием понятия «классик», представленном в знаменитой статье Сент-Бева «Что такое классик?» (1850). Напомним, что мэтр французской критики, отказываясь от узкого значения понятия через соотнесение с образцами, нормами и образовательной системой, существенно расширил его трактовку:

Истинный классик <...> — это тот писатель, который **обогатил дух человеческий**, который и в самом деле внес **нечто ценное** в его сокровищницу, заставил его **шагнуть вперед**, открыл какую-нибудь **несомненную нравственную истину** [Сент-Бев: 313].

Вполне возможно, что Дружинин мог читать эту статью Сент-Бева, с творчеством которого был основательно знаком, о чем говорит подробный реферат «Литературных портретов» в дружининской статье 1850 г. «О современной критике во Франции» (Современник. 1850. Т. 24. № 11. Отд. II. Гл. 3). Не настаивая, впрочем, на прямой генетической связи, подчеркнем удачную и почти совпавшую по времени попытку французского и русского критиков расширить привычные представления о классических авторах.

Хотя Дружинин и Дудышкин двигались противоположными путями в обосновании идеи вневременной ценности авторов, их подходы, конфликтующие в теории, в итоге совпали. Главную свою цель оба критика видели в освобождении от догматических теорий своих предшественников, подчеркивая относительную ценность их методологии.

Утверждение «исторической критики» в качестве самого распространенного метода конца 1840 – нач. 1850-х гг. ускорило окончательное признание «русскими классиками» наиболее значительных писателей XVIII – нач. XIX вв. и подготовило канонизацию пушкинской эпохи. Пушкин и Гоголь появляются в словарных статьях о классике только к концу XIX в. Так, в «Энциклопедическом словаре Ф. Павленкова», первое

издание которого (1899 г.) перепечатывалось вплоть до 1917 г., говорилось: «Классики — лучшие, образцовые писатели вообще (например, русские классики: Пушкин, Гоголь и др.)» [Павленков: стлб. 984]. В действительности же эти авторы приобрели такой статус уже в конце 1850-х гг.

Изучение истории любого понятия в литературной критике невозможно, как мы пытались показать, без учета прагматических, методологических и идеологических установок конкретных критиков. В этом смысле изменения в представлениях о критериях «классики» отражают те «сдвиги», которые происходили в эволюции эстетических категорий и методологии русской критики на протяжении первой половины XIX в.

Во время утверждения национальной литературной традиции, в условиях дефицита «русских Гомеров и Дантов», основной стратегией русской критики 1800–1840-х гг. становится признание «классиками» не только и не столько основателей отечественной литературы (Ломоносова и др.), а, напротив, современных, живых авторов. В критике 1800–1810-х гг. подобная стратегия полностью согласуется с вневременными критериями вкуса и жанра, а также с доминирующим тогда представлением об устройстве литературной системы как о пантеоне или Олимпе великих гениев всех времен и народов (см.: [Мазур]).

«Романтическая» критика 1820–30-х гг., основанная на идеях историзма, биографизма и самовозрастания народности, казалось бы, радикально порывает с прежними представлениями о классике. Бывшие авторитеты — «старинные писатели» — подвергаются суровой критике как не соответствующие новым критериями. За счет их принижения выдвигаются современные авторы, творчество которых свидетельствует о зрелости нации и литературы. Такие стратегии, как заметил еще А. В. Дружинин, обнаруживаются в критике Полевого и Белинского.

В 1840-е гг. происходит очередное обновление идей и методологии, которое приводит к реставрации «старых классиков» и одновременно к окончательной кристаллизации представления о сущности самого феномена.

Таким образом, было бы рискованно утверждать, что эволюция представления о «классических авторах» в русской критике представляет собой «прямую линию» постепенного становления понятия. Правильнее говорить, скорее, о постоянно изменяющейся системе отношений между современными авторами и литературными деятелями минувших эпох в восприятии критиков. Ведь речь все время идет не просто об истории слова⁷, но о функциональной роли самого феномена, связанного со многими смежными представлениями (например, «гения», «иерархии», «главы литературы») и «встроенного» в литературную и социальную систему. Изучение этого взаимодействия в русской литературе XIX в. еще впереди⁸.

ЛИТЕРАТУРА

- Бёдекер: *Бедкер Х. Э.* Размышления о методе истории понятий // История понятий, история дискурса, история метафор. Сб. статей / Под ред. Х. Э. Бёдекера. М., 2010.
- Белинский: *Белинский В. Г.* Собр. соч.: В 9 т. М., 1976–1982.
- Брудон, Михельсон 1885: *Брудон И. Ф., Михельсон А. Д.* Объяснительный словарь 115 000 иностр. слов, вошедших в употребление в рус. яз. СПб., 1885.
- Будагов 1966: *Будагов Р. А.* Из истории семантики прилагательного «классический» // XVIII век. Сб. 7: Роль и значение литературы XVIII века в истории русской культуры. Л., 1966.

⁷ Если исходить из терминологии «истории понятий» Р. Козеллека, то лексема «классик/классика» принадлежит вовсе не к понятиям в строгом смысле, а к «словам». Козеллек противопоставлял т.н. «слова» и «понятия»: «слова» всегда полны смысловых возможностей; «понятия», напротив, уже несут в себе смысловую полноту. Значения слов могут быть точно определены, тогда как понятия можно только интерпретировать (см.: [Koselleck: 84–86; Бёдекер: 42]). Это помогает понять, почему представление и идея «классики» может функционировать вне связи с конкретным словом.

⁸ Пользуемся возможностью выразить признательность А. Ю. Балакину, М. Б. Велижеву, В. А. Мильчиной и К. А. Осповату за полезные советы и замечания.

- Будагов 1971: *Будагов Р. А.* История слов в истории общества. М., 1971.
- Достоевский: *Достоевский Ф. М.* Петербургская летопись // Достоевский Ф. М. Собр. соч.: В 15 т. Л., 1988. Т. II.
- Дружинин 1850а: *Дружинин А. В.* Галерея замечательнейших романов. «Кларисса Гарлов» Ричардсона // Современник. 1850. Т. 19. № 1. Отд. IV.
- Дружинин 1850б: *Дружинин А. В.* «Векфильдский священник» Голдсмита // Современник. 1850. Т. 19. № 2. Отд. IV.
- Дружинин 1983: *Дружинин А. В.* Критика гоголевского периода русской литературы и наши к ней отношения // Дружинин А. В. Литературная критика. М., 1983.
- Дружинин 1865: *Дружинин А. В.* Георг Крабб и его произведения // Дружинин А. В. Собр. соч. СПб., 1865. Т. IV.
- Дубин, Зоркая: *Дубин Б. В., Зоркая Н. А.* Идея «классики» и ее социальные функции // Дубин Б. В. Классика, после и рядом: Социологические очерки о литературе и культуре. Сб. статей. М., 2010.
- Дудышкин 1848: *Дудышкин С. С.* Сочинения Кантемира (Полн. собр. соч. рус. авторов) // Современник. 1848. № 11. Отд. 3.
- Дудышкин 1849: *Дудышкин С. С.* Русская литература в 1848 году // Отечественные записки. 1849. № 1. Отд. V.
- Дудышкин 1855: *Дудышкин С. С.* О журнальной полемике, о критике, о нападках на нее, и доброе слово в ее защиту // Отечественные записки. 1855. № 10. Отд. IV.
- Жуковский: *Жуковский В. А.* Эстетика и критика. М., 1985.
- Зыкова: *Зыкова Г. В.* Поэтика русского журнала 1830–1870-х гг. М., 2005.
- Карамзин: *Карамзин Н. М.* Речь, произнесенная на торжественном собрании Императорской Российской Академии 5 декабря 1818 года // Карамзин Н. М. Избр. соч.: В 2 т. М.; Л., 1964. Т. II.
- Киселев: *Киселев В. С.* «Собрание образцовых русских сочинений и переводов в прозе» и альманахи-антологии начала XIX в. // Русская литература. 2008. № 2.
- Лонгин: *Лонгин Дионисий.* О Высоком, или Величественном / Пер. И. И. Мартынова. СПб., 1803.
- Мазур: *Мазур Н. Н.* Пушкин и «московские юноши»: Вокруг проблемы гения // Пушкинская конференция в Стэнфорде, 1999: Мат. и иссл. / Под ред. Дэвида М. Бетеа, А. Л. Осповата, Н. Г. Охотина и др. М., 2001.

- Майков: *Майков В. Н.* Собрание сочинений известнейших русских писателей. Вып. 1. М., 1846 // Майков В. Н. Литературная критика. Л., 1985.
- Майофис: *Майофис М.* Воззвание к Европе: Литературное общество «Арзамас» и российский модернизационный проект 1815–1818 гг. М., 2008.
- Об издании: Об издании русских классиков // Журнал Министерства народного просвещения. 1835. Т. 8. № 10.
- Павленков: Энциклопедический словарь Ф. Павленкова. 5-е стереотипное изд. СПб., 1913.
- Полевой: *Полевой Н. А.* «Русские классики». Сочинения кн. Кантемира. СПб., 1836 // Библиотека для чтения. 1837. Т. 24. № 9.
- САР: Словарь Академии Российской. СПб., 1792. Ч. 3.
- Сент-Бев: *Сент-Бев Ш.* Литературные портреты. Критические очерки. М., 1970.
- Смирнов-Сокольский: *Смирнов-Сокольский Н.* Книжная лавка А. Ф. Смирдина. М., 1957.
- СЦРЯ: Словарь церковно-славянского и русского языка / Сост. вторым отделением Имп. Академии наук. СПб., 1847. Т. 2.
- Углов: *Углов В. Н.* Объяснительный словарь иностранных слов употребляемых в русском языке. СПб., 1860. Изд. 2-е.
- Шевырев: *Шевырев С. П.* Полная русская хрестоматия... Сост. А. Галахов // Москвитянин. 1843. Ч. 3. № 5.
- Koselleck: *Koselleck R.* Futures Past: On the Semantics of Historical Time. New York: Columbia University Press, 2004.
- Vofkamp: *Vofkamp W.* Klassisch / Klassik / Klassizismus // Ästhetische Grundbegriffe: historisches Wörterbuch in sieben Bänden / Hrsg. von Karlheinz Barck. Stuttgart; Weimar, 2000. Bd 3.

К ТИПОЛОГИИ ПЕДАНТОВ: случай Онегина

НАТАЛИЯ МАЗУР

*Ce terme pédant est fort équivoque...
Malebranche. De la recherche de la vérité*

Мы все учились понемногу
Чему-нибудь и как-нибудь,
Так воспитаньем, слава богу,
У нас немудрено блеснуть.
Онегин был по мненью многих
(Судей решительных и строгих)
Ученый малый, но педант:
Имел он счастливый талант
Без принужденья в разговоре
Коснуться до всего слегка,
С ученым видом знатока
Хранить молчанье в важном споре,
И возбуждать улыбку дам
Огнем нежданных эпиграмм [Пушкин: VI, 7].

V строфа первой главы «романа в стихах» оставляет нас в легком недоумении: кажется, что, называя своего героя *педантом*, Пушкин шутит — «отменно тонко и умно», но в чем соль этой шутки — непонятно.

В поисках объяснения мы первым делом заглядываем в «Словарь языка Пушкина». Слово *педант* здесь толкуется следующим образом:

1. Уничжительно об учителе, наставнике. 2.1. Человек, выставляющий напоказ свои знания, свою ученость, с апломбом судящий обо всем. 2.2. Самоуверенный, ограниченный человек, поучающий всех, сообщающий ходячие истины. 3. Человек, отличающийся мелочной точностью в соблюдении каких-нибудь пра-

вил, норм и требующий того же от других; сухой формалист, буквоед [Словарь: III, 259].

Составителями словаря наш случай отнесен к значению '2.1', и это решение до сих пор не вызывало принципиальных возражений.

Сходным образом эта строка интерпретируется большинством комментаторов романа¹. Толкование В. В. Набокова соединило оттенки значений '2.1', '2.2' и '3': он определил *педанта* как «человека, который склонен излагать, оглашать и едва ли не проповедовать свое мнение с большой настойчивостью и точностью в деталях. <...> Ученость без смирения или юмора — вот основная разновидность педантизма»². Авторская ирония, по мнению Набокова, двунаправлена: предметом ее является поверхностное образование Онегина и невежество «судей», принимающих легкое остроумие или уместное молчание молодого человека за демонстрацию излишне точного знания.

Ю. М. Лотман в своем комментарии прямо сослался на значение '2.1' и пояснил, что ироническое звучание возникает здесь «за счет противоречия между реальным уровнем знаний Онегина и представлением о нем “общества”, в свете которого умственный кругозор людей светского круга является в еще более жалком виде» [Лотман: 554].

Задачу окончательно прояснить смысл строки 1, V, 7, опираясь на лексикографические источники второй половины

¹ Особую позицию занимал Н. Л. Бродский: он утверждал, что в 1820-е гг. педантами могли называть людей, «которые отличались своим взглядом на жизнь, своими привычками от обычной толпы “большого света”», а значит Пушкин скрыл в характеристике своего героя намек на его политическое вольнодумство [Бродский: 37] (впервые это толкование появилось в издании 1937 г.). Толкование Бродского большинством исследователей было отвергнуто за безосновательностью.

² “... the person who likes to perorate, to air, if not to preach his opinions, with great thoroughness and precision of detail. <...> Scholarship without humility or humour is a basic type of pedantry” [Nabokov: II, 46].

XVIII – начала XIX вв., поставили перед собой И. Г. Добродомов и И. А. Пильщиков [Добродомов, Пильщиков 2008: 28–42]³. Собранный ими богатый материал позволил дополнить значение ‘2.1’ за счет коннотаций *неуместности* соответствующего поведения: по мнению исследователей, слово *педант* обозначает здесь ‘человека, выказывающего не к месту свою ученость’⁴.

Заметим, однако, что это уточнение лишь заострило проблему: ни значение ‘2.1’ «Словаря языка Пушкина», ни вариант, предложенный Добродомовым и Пильщиковым на основании словарей предпушкинской и пушкинской эпохи, не согласуются с непосредственным контекстом. В V строфе автор описывает своего героя как образец хорошего тона: разговор его легок и занимателен, а молчание своевременное и уместно. Да и строфой выше, упомянув безукоризненный французский язык Онегина, его умение танцевать и «кланяться непринужденно», Пушкин обращался к читателям с вопросом: «Чего ж вам больше? Свет решил, / Что он умен и очень мил» [Пушкин: VI, 7].

Итак, существующие объяснения пушкинского словоупотребления не позволяют понять, на чем основан приговор оне-

³ Предшествующие публикации: [Добродомов, Пильщиков 2004: 256–258; Добродомов, Пильщиков 2001: 256–270; Добродомов, Пильщиков 2000: 26–37].

⁴ Процитируем (с модернизацией орфографии и выделением важных для нас лексем) некоторые примеры из этой статьи: “*Pédant*. <...> De celui qui affecte **hors de propos** de paroître savant, ou qui parle avec un air **trop décisif**” (Dictionnaire de l’Académie françoise, 1762) [Педант. <...> О том, кто **некстати** стремится выказать свою ученость или <...> говорит с видом **чересчур** уверенным]; «...ученой дурак, который **некстати** хочет казаться ученым и говорит с решительным видом» (Полный Французский и Российский Лексикон, 1786); «человек надменный ученостию своею **без меры**, который в разговорах и поступках берет на себя важный **несносный** вид, говорит обо всем **некстати** и решительным образом» («Новый словотолкователь» Н. Ф. Яновского, 1806) [Добродомов, Пильщиков 2008: 32–33].

гинских «судей» и почему их мнение так разительно отличается от мнения остального света. Возможно, давнее предостережение В. В. Виноградова, утверждавшего, что «восстановление полной семантической истории слова даже в пределах XVIII–XX вв. только по данным толковых словарей почти невозможно» [Виноградов: 41]⁵, было отвергнуто Добродомовым и Пильщиковым слишком поспешно. Попробуем последовать рекомендации Виноградова и рассмотрим эволюцию понятия *педант* на литературном материале.

I

Классический литературный тип *педанта* сформировался во Франции XVII в. — в эпоху кризиса университетов и университетского образования⁶. Излюбленным героем в комедиях, сатирах и романах того времени выступал профессиональный педагог, одетый в длинное черное платье (*robe*) и напитанный ученостью (обычно — латинской или греческой), выдаваемой им без повода и не к месту⁷. В число «пороков и нелепостей» (*les vices et les ridicules*) классического педанта входили поверхностность познаний, носящих схоластический, а не эмпирический характер; слепое следование правилам, почерпнутым из книг, а не из жизни; внимание к форме в ущерб сути и, наконец, замороженность собственной речью и неумение слышать других. Наиболее популярной коллизией, сопровож-

⁵ Полемика с этим тезисом: [Добродомов, Пильщиков 2008: 40].

⁶ Истории классического типа педанта во французской литературе XVII в. (от Монтеня до Мольера) посвящена специальная работа [Royé] (пользуюсь случаем сердечно поблагодарить С. Л. Козлова, который не только указал мне на эту книгу, но и щедро предоставил ее в мое распоряжение). Предмет нашего интереса — постепенное расширение представлений о педанте и педантизме — в книге Руайе только намечен — в силу изначально иной задачи и более узких хронологических границ ее исследования.

⁷ Руайе обнаружила образы педантов приблизительно в 50 французских комедиях, более чем в 20 сатирических стихотворениях и в таком же количестве прозаических сочинений XVII в. [Royé: 22].

давшей педанта в комедии, был любовный афронт: ситуация неудачной влюбленности удачно оттеняла самые нелепые стороны этого характера⁸.

Однако границы понятий *педант* и *педантизм* уже в это время не ограничивались классическим типом. Сатирической атаке на университетских педагогов и схоластическую ученость предшествовала попытка более широкого осмысления педантизма как социального и психологического феномена. Монтень, сам прошедший через руки педантов в бордосском коллеже, посвятил целую главу «Опытов» (1580; кн. I, гл. XXV “Du pedantisme”) размышлениям о педантизме и педантическом воспитании:

Принимая во внимание способ, которым нас обучают, неудивительно, что ни ученики, ни сами учителя не становятся от этого мудрее, хотя и приобретают ученость. И, в самом деле, заботы и издержки наших отцов не преследуют другой цели, как только забить нашу голову всевозможными знаниями; что до разума и добродетели, то о них почти и не помышляют. <...> Мы трудимся лишь над тем, чтобы заполнить свою память, оставляя разум и совесть праздными. Иногда птицы, найдя зерно, уносят его в своем клюве и, не попробовав, скармливают птенцам; так и наши педанты, натаскав из книг знаний, держат их на кончиках губ, чтобы тотчас же освободиться от них и пустить их по ветру. <...> Но что еще хуже, ученики и птенцы наших педантов не насыщаются их наукой и не усваивают ее; она лишь переходит из рук в руки, служа только для того, чтобы ею кичились, развлекали других и делали из нее предмет занятого разговора, она вроде счетных фишек, непригодных для иного употребления и использования, кроме как в счете или в игре. <...> Мы умеем сказать с важным видом: «Так говорит Цицерон» или «таково учение Платона о нравственности», или «вот подлинные слова Аристотеля». Ну, а мы-то сами, что мы скажем от своего имени? Каковы наши собственные суждения? Каковы наши поступки? А то ведь это мо

⁸ Хороший пример жизнестойкости этого типа — чеховский «человек в футляре»: нелепая одежда, вата в ушах, демонстративное преклонение перед греческим языком, любовь к циркулярам, наконец, трагикомическая история влюбленности Беликова в Вареньку — все эти черты восходят к классическому типу педанта.

бы сказать и попугай. <...> Кто присмотрится повнимательнее к этой породе людей, надо сказать, довольно распространенной, тот найдет, подобно мне, что чаще всего они не способны понять ни самих себя, ни других, и что, хотя память их забита всякой всячиной, в голове у них совершенная пустота [Монтень: 127–128, 130]⁹.

По-видимому, именно автор «Опытов» первым выстроил ту оппозицию ценностей и качеств, которая легла в основу осмысления феномена педантизма в моральной философии XVII–XVIII в.: под его пером педант стал воплощением победы всего внешнего, формального, искусственного — над внутренним, свободным и естественным. Монтень расширил социальные границы феномена, сделав центром проблемы не педантов, а их воспитанников: профессиональный педантизм для него не более чем смешон, но моральные и интеллектуальные изъяны, распространяющиеся под влиянием педантического воспитания в «хорошем обществе», где поверхностная ученость вытесняет природную способность к здравому суждению, а погоня за внешним блеском подавляет внутренний рост и развитие личности, могут в конечном счете ослабить мощь и благополучие государства.

Вслед за Монтенем к проблеме педантизма обратились многие философы XVII в. Локк, как и автор «Опытов», предостерегал против опасности педантического воспитания для джентльменов — ср. в «Мыслях о воспитании» (1691):

Языки нужно изучать только путем чтения и письма, а не заучиванием наизусть отрывков из сочинений писателей; человек, начинивший этим свою голову, вооружается всем, что нужно, чтобы стать педантом: это верный путь к педантизму, который менее всего приличествует джентльмену. В самом деле, что может быть смешнее человека, перемещивающего богатые и прекрасные мысли других с порядочной порцией своего собственного убогого материала, который от этого становится еще заметнее, но отнюдь не привлекательнее... [Локк: 570–571].

⁹ Перевод А. С. Бобовича. Ср. в оригинале: [Montaigne: 163–165, 169].

Гоббс понимал под педантизмом отказ человека от природной способности к рассуждению (*reason*) ради слепой веры в приобретенные знания — ср. в «Левиафане» (1651):

...признаком безрассудства, презрительно называемого педантизмом, является то, что человек, не имеющий в каком-либо деле безошибочного знания, необходимого для успеха в этом деле, отказывается от собственной природной способности суждения и руководствуется общими сентенциями, вычитанными у писателей и подтвержденными многочисленными исключениями [Гоббс: 35]¹⁰.

Мальбранш объяснял педантизм не только интеллектуальными, но и моральными несовершенствами человека — ср. в «Исследовании истины» (1674):

Понятие *педант* чрезвычайно двусмысленно, однако употребление его, на мой взгляд, да и здравый смысл заставляют назвать педантами тех, кто, желая выставить напоказ свою мнимую ученость, цитирует наобум всевозможных авторов, говорит лишь для того, чтобы сказать и чтобы им восхищались глупцы, копит без рассудка и без разбору апофегмы и исторические случаи, чтобы доказать или якобы доказать то, что можно доказать только рассуждениями. Противоположностью педанта является человек рассудительный (*raisonnable*) <...>. Педанты не способны рассуждать здраво (*raisonner*), поскольку ум (*esprit*) их ограничен и подавлен ложной эрудицией, да они и не желают этого делать, по-

¹⁰ Перевод А. Гутермана (под ред. А. Ческиса и Е. М. Вейцмана). Указанием на эту цитату я обязана А. Б. Блюмбауму. Ср. отзвуки рассуждений Гоббса и Локка в педагогическом трактате Г. Б. Бланка (1839): «Разве ребенку надо быть профессором? Недостаточно ли ему тех сведений, какие может передать совершенный человек, одаренный здравым смыслом и имеющий хотя некоторое образование? Дитя его будет не так учено — согласен, но приучится лучше и правильнее судить о вещах, а это разве менее важно? С такою способностью оно всегда перегонит какого-нибудь ученого попугая, потому что его рассудок будет более развит и подготовлен к основательной деятельности, тогда как ум педанта лишь обременен кучею поверхностных знаний и полон хвастливости и упрямой самонадеянности» [Бланк: 21–22].

скольку видят, что иные люди больше уважают их и восхищаются ими за цитату из неизвестного автора или античную сентенцию <...>. Педанты тщеславны и горды, наделены обширной памятью и малой рассудительностью, удачливы и сильны в цитатах, но жалки и слабы в доказательствах; воображение их пылко и громадно, но непостоянно и беспорядочно... (ср. в оригинале: [Malebranche: 173–174])¹¹.

Заметим, что если для Монтеня и Локка педантизм имеет «контактную» природу, переходя от профессионального педанта к его воспитанникам, то для Гоббса и Мальбранша этот феномен уже не связан с породившей его профессиональной средой и представляет собой изъян в образе мысли и в душевном складе человека вообще.

Расширенное понимание педантизма размывало границы классического литературного типа. Первоначально во Франции «интеллектуальный и литературный идеал XVII в. формировался как реакция против университетского духа и против типа педанта» [Mesnard: 180]. Социальное и в особенности речевое поведение профессионального педанта было одной из анти-моделей при складывании нового представления о светском «вежестве» (*civilité*), центральное место в котором зани-

¹¹ Моралистическую трактовку педантизма исповедовал лицейский преподаватель Пушкина, А. И. Галич: «Гордость бывает светская, школьная (педантизм) и духовная. <...> педантизм, как спесь школьная, не только исключительно занимается вещами менее существенными, <...> но и навязывает свой односторонний вкус всем и каждому. <...> педантизм обманывается в оценке вещей, <...> не только присваивает исключительную и безусловную цену вещам подчиненным, но еще и с жалкою, коварною и презрительною миною глядит то на случайные недоразумения и промахи нововведения, то на другие лица *не его прихода*. Так смотрит правовеерный на своего соседа-еретика, так смотрит дипломат и полицейский чиновник на образованных граждан, кои в своем мнении о делах общественных позволяют себе отступать от *форменного* способа мыслей и чувствований. Педантизм возможен не в одном быте ученых <...>; мы встречаем его даже в форме довольно чинной и щеголеватой» [Галич: 298–300].

мало искусство беседы. Модель светской беседы, сформировавшаяся в кружке маркизы де Рамбуайе, включала в себя отшлифованность языка, остроумие, оригинальность суждений и широкую образованность, позволяющую поддерживать разговор на разные темы, не докучая собеседникам излишне точными познаниями в одной области¹². Первым антиподом педанта стал *bel esprit* (светский остроумец), в совершенстве владевший этим искусством.

Однако в глазах философа-моралиста достоинства *bel esprit* оказывались опасно близки к недостаткам педанта: оба добивались успеха, опираясь на риторические навыки, а не на моральные достоинства или общественные заслуги; оба обладали поверхностной ученостью, а не глубокими практическими познаниями в одной области; наконец, оба неукоснительно следовали особой системе правил, регламентировавшей их риторическое поведение, манеры, одежду и т.д. [Royé: 164–181].

Знак тождества между этими типами стоит в «Ученых женщинах» Мольера (1672): светский остроумец (*bel esprit*) Триссотен и профессиональный педант Вадиус — персонажи одного склада¹³; самовлюбленные и тщеславные, они стремятся к успеху у светских дам, завоевывая их благосклонность красноречием и мнимой ученостью.

Этими же чертами в главе «О светском обществе и об искусстве вести беседу» Лабрюйер наделил Кидия, прототипом которого, как известно из «Ключа» к «Характерам», послужил один из славнейших *beaux esprits* того времени, Фонтенель:

¹² О роли беседы в новом представлении об учтивости см., например, [Неклюдова: 32–60].

¹³ Добродомов и Пильщиков подчеркнули важность «Ученых женщин» для литературного типа педанта, однако без оговорок отнесли к педантам и Триссотена, и Вадиуса [Добродомов, Пильщиков 2008: 39]; тем самым они оказались благодарными реципиентами замысла Мольера, стремившегося доказать сходство *bel esprit* и педанта, но упустили из вида важный этап в расширении социальных границ второго типа.

Не успеет этот утомительный болтун где-нибудь появиться, как сразу же начинает втираться в доверие к женщинам, покоряя их своим острословием, философскими познаниями, выкладывая диковинные теории. Пишет Кидий или говорит, он как чумы избегаает равно и заблуждений и истины, разумного и нелепого, ибо единственное его желание — думать иначе, нежели другие, и ни в чем не быть похожим на них; поэтому когда в обществе — случайно или его же стараниями — возникает разговор на какую-либо тему, он ждет, чтобы все высказали свое мнение, а потом безапелляционным тоном заявляет нечто ни с чем не сообразное, но с его точки зрения бесспорное и не подлежащее дальнейшему обсуждению. Кидий приравнивает себя к Лукиану и Сенеке, смотрит свысока на Платона, Вергилия и Феокрита <...> Связанный сходством вкусов с хулителями Гомера, он доверчиво ждет, чтобы люди прозрели и предпочли греку современных поэтов, ибо отводит себе первое место среди них и даже знает, кто занимает второе. Словом, он наполовину педант и наполовину жеманник, созданный для того, чтобы им восхищались и жители столицы и провинциалы, хотя единственное, что в нем действительно велико, это самомнение [Лабрюйер: 120–121]¹⁴.

К устоявшемуся набору « пороков и нелепостей » педанта *bel esprit* (самоуверенность, тщеславие, мнимая ученость, установка на женское внимание) Лабрюйер добавил новую черту: в споре « древних и новых » его Кидий занимает сторону ниспровергателей классических авторитетов (« хулители Гомера »).

Едва ли случайно, что портрет Кидия впервые появился в издании « Характеров » 1694 г. — одновременно с трактатом Буало « Критические рассуждения о некоторых отрывках из риторика Лонгина », где содержался еще один портрет « нового » педанта, поводом для которого послужил упрек в « педантическом высокомерии », адресованный самому Буало его главным оппонентом в споре « древних и новых », Шарлем Перро:

Что же до педантического высокомерия, может быть, бесполезно будет объяснить <...> что такое педант. <...> [Господин Перро полагает], что педант — это ученый, вышедший из стен

¹⁴ Перевод Э. Линецкой и Ю. Корнеева. Ср. в оригинале: [La Bruyère: 68].

коллежа и напитанный греческим и латынью, который слепо восхищается всеми древними авторами; не верит, что в природе можно открыть что-нибудь новое и пойти дальше Аристотеля, Эпикура, Гиппократы, Плиния; счел бы себя святотатцем, найди он у Вергилия места, достойные критики; полагает Теренция не просто приятным автором, а верхом совершенства; не заботится о внешнем лоске (*politesse*) и не только никогда не порицает ни одного из древних авторов, но напротив предпочитает малочитаемых авторов, вроде Ясона, Бартоло, Ликофрона, Макробия, etc.

Он очень удивился бы, если бы узнал, что педант это нечто совсем обратное; что это человек самодовольный, который при образовании весьма поверхностным судит обо всем весьма строго; непрестанно хвалится своими открытиями; смотрит свысока на Аристотеля, Эпикура, Гиппократы, Плиния; бранит всех древних авторов; пишет, что Ясон и Бартоло были невеждами, а Макробий — школяром; находит, правда, некоторые сносные отрывки у Вергилия, но при этом готов его за многое освистать; сквозь зубы признает приятность Теренция, но больше всего печется о внешнем лоске (*politesse*), не находя в рассуждениях большинства древних ни порядка, ни благоустройства (*économie*); одним словом, тот, кто преспокойно противоречит в этом мнениям всего света (ср. в оригинале: [Voileau: II, 415–416]).

Трактовка Буало построена на опровержении внешних атрибутов комического типа педанта (университетское образование, знание древних языков и литератур, приверженность к авторитетам, пренебрежение отшлифованностью речи и манер¹⁵) ради внутренних, сущностных характеристик (поверхностная ученость, стремление к оригинальности любой ценой, склонность к безапелляционным суждениям, преимущественная забота об отшлифованности речи и манер).

Упрек в педантизме такого рода мог быть предъявлен уже не только *beaux esprits*, но и светскому обществу вообще¹⁶.

¹⁵ Об отшлифованности речи и манер как основе концепции *politesse* см. [Старобинский: I, 123–128].

¹⁶ Ср. определение педанта во «Всеобщем словаре» Антуана Фуретьера (1690), опередившем «Словарь Французской Академии»: “Pédant, se dit aussi de celui qui fait un mauvais usage des sciences, qui les corrompt et alterre, qui les tourne mal, qui fait de méchantes

Одним из первых на подобное обобщение пошел Мольер, выведя в «Критике “Школы жен”» (1663) педанта-«маркиза» — одного из тех аристократов,

которые роняют свое достоинство и делаются посмешищем, которые смело и решительно судят о том, чего не знают; которые поднимают крик в неудачном месте пьесы, а всех ее красот не замечают; которые ругают и хвалят картину или музыку наперекор здравому смыслу и, нахватавшись разных ученых наименований, коверкают их и употребляют некстати [Мольер: II, 503]¹⁷.

В начале XVIII в. педантизм уже регулярно упоминается в числе «пороков и нелепостей» большого света. Кребийон-сын в «Заблуждениях сердца и ума» (1736–38) так описал новый светский тип *фата*:

Этот человек <граф Версак> высокого мнения только о самом себе и клеветает на весь свет без совести и без милосердия. Десятка два женщин, таких же легкомысленных и безнравственных и, может быть, еще более презренных, чем он, создали ему славу и сделали модным кумиром. Он изъясняется на каком-то особенном жаргоне, в котором соединяет поверхностный лоск светского фата с безапелляционностью педанта. Он не знает ничего, а судит обо всем. Но он носит громкое имя. Он так хвастает своим умом, что в конце концов убедил всех, что умен [Кребийон: 109–110]¹⁸.

Интересно, что очевидные различия между типами *bel esprit* и *фата* не помешали им оказаться в одинаковых отношениях с интересующим нас типом. Фаты, вслед за *beaux esprits*, счита-

critiques et observations, comme font la plupart des gens du college. Il y a aussi bien des Pédants à la Cour et dans la ville, que dans l'Université” [Furetière: S.p.] [«Педант, говорится также о том, кто худо пользуется науками, кто их искажает и портит, толкует в дурную сторону, кто выступает со злыми критиками и замечаниями, как делает большинство людей в коллежах. Педанты бывают и при дворе, и в городе, а не только в университете»].

¹⁷ Перевод А. М. Арго. Ср. в оригинале: [Molière: 654].

¹⁸ Перевод А. А. Поляк и Н. А. Поляк. Ср. в оригинале: [Crébillon: 135]. Пользуюсь случаем поблагодарить Е. Е. Дмитриеву за плодотворный спор о взглядах этого автора на светский педантизм.

ли себя полной противоположностью педантов, а критики-моралисты, напротив, настаивали на их внутреннем родстве.

Кребийон обнажил это противоречие в наставлениях Версака молодому Мелькуру. Хотя в преподаваемой графом науке «хорошего тона» есть специальное предостережение против педантизма¹⁹, человек, усвоивший эту науку, неизбежно становится носителем основных недостатков педанта: он заботится о внешнем (одежде, аргументах, тоне и т.д.) в ущерб внутреннему, претендует безо всяких оснований на всеобъемлющую ученость, не сомневается в собственной правоте и т.д.:

Несмотря на крайнее невежество, на которое обрекает светского человека хороший тон, он обязан обо всем высказываться решительно и с апломбом. <...> Если хороший тон велит высказывать свои мнения уверенным голосом, то он отнюдь не требует доказательств <...> Ничего не зная, но думая, что все знаешь; <...> считать себя одинаково неотразимым и в серьезной беседе и в шуточной; <...> вкладывать бездну остроумия в слова и обнаруживать ребяческую глупость в мыслях; говорить вздор, утверждать его, повторять его — вот в чем состоит самый наилучший тон, присущий хорошему обществу [Кребийон: 221–223] (ср. в оригинале: [Crebillon: 291–292]).

Педантизм назван характерной чертой светского общества Воуварга (1740-е гг.), подметивший связь этой дефиниции со сменой поколений и культурных парадигм:

Если быть педантом означает подчеркивать свою особость, повсюду добавлять остроумия (*esprit*), размышлять и выражаться причудливо, разве мы не найдем педантов среди людей пишущих и людей светских (*gens du monde*)? Сегодня в книгах и в лучшем обществе мы видим тьму остроумия без верности суждений, желание блистать в ущерб рассудку, чрезвычайно самонадеянное невежество или чрезвычайно поверхностные познания. Мало кому захочется услышать, что светские люди и остроумцы (*beaux-esprits*) это те же педанты, и что истинно любезными можно назвать лишь малое число людей разумных и простых, образованных, но не блистательных, ставящих превыше всего рассудок и

¹⁹ Ср.: «настоящий хороший тон требует ясного ума без педантизма» [Кребийон: 225], “l’esprit orné sans pédanterie” [Crebillon: 294].

естественность. Меж тем если бы сто двадцать лет тому назад кто-нибудь сказал, что отель Рамбуйе был наполнен педантами и жеманницами, никто не стал бы его слушать. Но спустя совсем немного лет это было сказано и сегодня уже никто в этом не сомневается. Не нам судить о нашем веке, а те, кто придут после нас, будут смеяться над нашим тоном и нашими модами, если их собственные не окажутся еще хуже (ср. в оригинале: [Vauvenargues: 100–101]).

В сатирической литературе XVIII в. упрек в педантизме стал устойчивой частью анти-щегольского дискурса²⁰. Большой популярностью пользовалась статья Аддисона о педанте в «Зрителе» (1711):

Человека, выросшего среди книг и не способного говорить ни о чем ином <...> мы называем педантом. Но, по моему мнению, мы должны расширить это именование и давать его всякому, кто не способен думать о предметах, выходящих за пределы его профессии и образа жизни. Можно ли представить себе большего педанта, чем обычный столичный щеголь (a meer Man of the Town)? Запретите ему говорить об игорных домах, о списке первых красавиц и об испытанных им модных недугах — и он онемееет²¹.

Аддисон максимально расширил социальные границы феномена, описав также педанта-придворного, педанта-военного,

²⁰ Ср. колоритный пример отождествления педанта и фата в английской сатирической традиции: комментируя античный анекдот о педанте («Некий педант, желая узнать, хорош ли он спящим, поместился перед зеркалом, закрыв глаза»; Филогелос 11), анонимный издатель писал: «Этот педант Гиерокла был не единственным фатом (soxcomb), чье тщеславие приобрело столь оригинальную форму. Князь Потемкин воображал, что сон очень идет ему, и часто притворялся спящим; так, лежа на диване, он принимал первых лиц в России, которые ожидали его пробуждения и восхищались им в его притворном забытии». — *The European Magazine and London Review*. March 1820. P. 212 (на этот пример мне указал Н. Г. Охотин).

²¹ *The Spectator*. № 105. June 30, 1711. Набоков считал, что аддисоновское определение ближе всего к пушкинскому описанию образования Онегина [Nabokov: 47].

педанта-стряпчего и педанта-политика, одинаково склонных замкнуть свои познания и интересы в одной сфере, игнорируя весь остальной мир. Однако его последователи, как правило, сосредоточивали острие сатиры на светских типах: аббат де Петити объединил в одной статье педанта и фата²², Кант в «Антропологии с практической точки зрения» (1798) назвал самым нелепым и бесполезным из всех педантов — придворного²³.

Критика светского педантизма проникла и в русскую литературу. Приведем два наиболее, на наш взгляд, характерных примера. И. И. Голиков в «Деяниях Петра Великого» (1787–89) называет педантическое высокомерие щеголей следствием неправильного воспитания:

<не французские ли воспитатели виной тому, что молодые соотечественники наши> с малым познанием и то одних поверхностей наук, учинились искусными в одном, то-есть в знании так называемого модного вкуса, состоящего в бесчисленных пустошах, модою предписываемых <...> И не к сему же ли классу ученых отнести должно и тех, которые почитают за остроумие глумиться над всем священным, до веры и закона своего относящимся; с презрением говорить о предках своих и о самом отечестве; <...> и с педантичною, так сказать, надутливостно, смотреть на людей, по их мнению невоспитанных, потому только, что не говорят по-французски, не хвастаются, по примеру их, познаниями своими и не подобны им в ветренности [Голиков: 488]²⁴.

²² [Petity: 278–282]. Цитата из Аддисона (без ссылки на первоисточник): [Idem: 279–280].

²³ [Кант: 370]; и здесь Аддисон перефразирован без ссылки.

²⁴ К своему рассуждению автор сделал примечание: «Для разумных людей (говорит один из мудрых) нет ничего несноснее надменного педанта, который говорит только пословицами и решит все споры краткими сентенциями. Сей род глупости несносен потому, что принимает на себя вид мудрости» [Idem]. Точного источника цитаты найти не удалось, однако довольно близко к ней звучит фрагмент из Мальбранша: “ce qui rend les pédants odieux aux personnes d’esprit c’est que les pédants ne sont pas raisonnables <...> Les pédants <...> ne veulent pas raisonner <...> citent

В «Московском Телеграфе» в 1826 г. под маской «перевода с французского» появилось язвительное рассуждение о светском педантизме, предвосхитившее выступления братьев Полевых против «литературной аристократии»:

... педантизм есть везде и во всех званиях общества. Благодаря просвещению, между профессорами, журналистами, критиками и писателями ученый педантизм истребляется; зато усиливаются у нас другие педантизмы, например — *педантизм большого света*. <...> Как много видим его ныне, в самом большом, блестящем свете и какой это несносный и смешной педантизм! <...> Большой свет терпеть не может педантов и не замечает, что большая часть модных людей его сделались самыми смешными, забавными педантами! Правда, они не говорят по-латински и по-гречески — тем хуже для них; но как не назвать педантами тех людей, которые беспрестанно дают вам разуместь, что они *светские люди*, что они имеют право прыгать на паркетах знатных бар, прогуливаться с графинями, пить с князьями и разваливаться на диванах баронов? Вы узнаете светского педанта по решительности, с какою он говорит обо всех предметах: политике, войне, музыке, литературе, театрах, журналах, книгах и проч. и проч.²⁵

Итак, даже самый краткий очерк эволюции понятия *педант*, основанный на литературных источниках, позволяет объяснить жалобы Мальбранша на двусмысленность этого термина.

quelque auteur inconnu et quelque sentence d'un ancien" [Malebranche: 242] [педанты несносны для разумных людей своей неспособностью к рассуждению <...> Педанты <...> не желают рассуждать <...> <вместо этого они> цитируют какого-нибудь неизвестного автора и какую-нибудь древнюю сентенцию].

²⁵ Педантизм // Московский Телеграф. 1826. Ч. XI. № 19. С. 138–139. Статья не подписана. Открывающая ее цитата из «Эпистолы о педантах в обществе» Никола-Жозефа Сели (1771) и начальный тезис о том, что светское общество полно педантами, скорее всего, действительно, были заимствованы из французского эссе «О педантизме» (1812) известного критика и переводчика Жана Дюссо ([Dussault: 566–570]; фрагмент из Сели, воспроизведенный в «Телеграфе», см.: [Idem: 570]), однако основное содержание русской статьи не связано с текстом Дюссо.

Размывание профессиональных границ феномена, заметное уже у Монтеня в конце XVI в., достигло апогея двумя столетиями позже, когда соответствующие «пороки и нелепости» были перенесены на *bel esprit* и *фата* — типы, изначально противопоставлявшие себя классическим педантам. Перенос закрепился во французских словарях, фиксирующих, начиная с середины XVIII в., синонимический ряд *pédant, bel esprit, fat*²⁶.

Амбивалентности понятия *педант* особенно способствовали такие черты этого типа, как склонность к безапелляционным суждениям и нетерпимость к «другому». Человек, обвинивший своего ближнего в педантизме, проявлял тем самым наихудшие черты педанта и провоцировал обвиняемого к полемике по принципу «сам съешь» («Сим выражением в энергическом наречии нашего народа заменяется более учтливое, но столь же затейливое выражение: обратите это на себя. То и другое употребляется нецеремонными людьми, которые пользуются удачно шутками и колкостями своих же противников» [Пушкин: XI, 169]).

Обоюдоострый характер обвинения в педантизме обыграл уже Мольер в «Ученых женщинах»:

Триссотен: Педанты от баллад в восторге и сейчас.

Вадиус: Но отчего ж тогда к ней вкуса нет у вас?

Триссотен: Своими свойствами вы всех снабдить готовы.

Вадиус: Нахально мне свои кидаете в лицо вы

[Мольер: II, 579]²⁷.

Первый критик педантов, Монтень, послужил символом педантизма для Мальбранша²⁸. Упрекнув Буало в педантическом

²⁶ Ср.: “*Sçavantas. Mot méprisant, comme qui diroit, mauvais sçavant ou ignorant, pédant, fat*” [Panckoucke: 351]; “*Litterio. <...> Demisavant, bel esprit, pédant*” [Noel: 556]; “*Pédant. <...> Synon. babilard, bel esprit, bonze (fam.), cuistre, fat...*” [Trésor: 1255].

²⁷ Перевод М. Тумповской. В оригинале: “*Trissotin: Elle a pour les pédants de merveilleux appas. / Vadius: Cependant nous voyons qu’elle nē vous plaît pas. / Trissotin: Vous donnez sottement vos qualités aux autres. / Vadius: Fort impertinemment vous me jetez les vôtres*” (Les Femmes savantes. III, 3, 1011–1014).

высокомерии, Перро получил в ответ портрет «нового» педанта. *Bel esprit* и фат презирали педантов, но проявляли их характернейшие черты. Число аналогичных примеров нетрудно умножить²⁹.

II

Большинство процитированных нами французских сочинений образованному современнику Пушкина было известно если не в подлиннике³⁰, то в переводе³¹. Европейский анти-педантический дискурс к тому времени вполне укоренился на русской

²⁸ Обличение педантов у Мальбранша строится как полемика с «Опытами» Монтеня, именуемого “*pédant à la cavalière*” — «кавалерствующим педантом».

²⁹ Ср. эпиграмму Пушкина «Добрый человек» (конец 1810-х гг.), пуант которой строится на синонимии *pédant* = *sot*: «Ты прав — несносен Фирс ученый, / Педант надутый и мудреный — / Он важно судит обо всем, / Всего он знает по немногу. / Люблю тебя, сосед Пахом — / Ты просто глуп, и слава богу» [Пушкин: II, 132]. Ср. игру на саморазоблачении педанта в анекдоте: «В одном обществе говорили о военном искусстве и сравнивали между собою великих полководцев новых и древних времен. Некто начал превозносить Юлия Кесаря, называя его записки образцовыми. — Я не люблю Юлия Кесаря, сказал один человек, желавший прослыть ученым. — За что? спросили его. — За то, что он педант, отвечал спорщик. Почему? вскричали все присутствующие. — Педант и большой педант! воскликнул в сердцах мнимый ученый, — иначе он не написал бы книги для военных людей — на латинском языке!» (Литературные листки. 1824. Ч. 3. Июль. Т. 13. Ч. XIV. С. 46).

³⁰ О раннем знакомстве Пушкина с классическими французскими авторами см. [Вольперт: 6–34]; остроумное доказательство его увлечения Лабрюйером еще в Лицее см. [Idem: 35–49].

³¹ Ссору Триссотена и Вадюса выбрал для перевода из «Ученых женщин» Дмитриев [Дмитриев: I, 76]; «Характеры» Лабрюйера в переводе Н. Ильина вышли в Москве в 1812 г.; «Критические рассуждения» Буало — там же, в 1807 (переводчик — П. Отн.-Хфр.).

почве³². Таким образом, у автора «Онегина» были все основания рассчитывать на то, что различные оттенки иронии в употреблении понятия *педант* будут понятны его читателям.

Именованное Онегина педантом полностью соответствует сформировавшемуся в XVIII в. представлению о светском педантизме³³. Более того, эта характеристика ясно указывает на связь начальных строф первой главы, в которых описано первоначальное формирование героя, с традицией европейской моралистики.

Как и другие последователи Монтеня, Пушкин связал педантизм с неправильной моделью воспитания, нацеленной не на совершенствование личности, а на блестящий внешний эффект:

Мы все учились понемногу
Чему-нибудь и как-нибудь,
Так воспитаньем, слава богу,
У нас немудрено блеснуть [Пушкин: VI, 7].

Такая педагогическая модель неразрывно связана с системой светских ценностей. Оценка, которую молодой человек полу-

³² Подробное исследование русской рецепции этого дискурса увело бы нас слишком далеко от предмета статьи. К примерам, уже приведенным в примечаниях, добавим только один. Критика светского педантизма была вполне актуальна еще для Белинского: герой его очерка «Педант. Литературный тип» (1842) соединил черты классического педанта (профессиональный педагог), *bel esprit* (модный автор, жертвующий ради оригинальности здравым смыслом; любитель светского и в особенности дамского общества) и фата (его пристрастие к желтым перчаткам — отсылка к «желтым перчаткам» фата в ценной Белинским повести И. И. Панаева «Онагр»).

³³ Решение Б. В. Томашевского поставить в академическом собрании в строфе V после слова *педант* двоеточие, а не точку (справедливую критику этого решения с текстологической точки зрения см. [Добродомов, Пильщиков 2008: 30–31]), скорее всего, было вызвано желанием хотя бы таким образом (за полной невозможностью дать комментарий) указать читателям на неразрывную связь этого определения с описанием светских навыков Онегина.

чает, вступая в свет, зависит от усвоенных им навыков «хорошего тона», а не от его моральных качеств или глубины познаний (вспомним уроки графа Версака). Онегин снискал первое одобрение отшлифованностью языка и манер (ср. «нового» педанта Буало, который “*se pique surtout de politesse*”):

Он по-французски совершенно
 Мог изъясняться и писал;
 Легко мазурку танцевал,
 И кланялся непринужденно;
 Чего ж вам больше? Свет решил,
 Что он умен и очень мил [Пушкин: VI, 6–7].

Главные претензии критиков-моралистов к педантическому воспитанию были вызваны чрезмерной заботой педантов о тренировке памяти и риторических навыков своих питомцев вместо привития им моральных ценностей и развития рассудительности. Вспомним сетования Монтеня на то, что при таком образовании «ни ученики, ни сами учителя не становятся мудрее, хотя и приобретают ученость»; в этой перспективе становится понятным, что в определении «ученый мальй, но педант» нет внутреннего противоречия: Онегин, действительно, получил определенный запас «учености», но его ученость носит педантический, т.е. поверхностно-светский характер. В результате, как заправский *bel esprit*, он может говорить обо всем, не углубляясь в суть дела («Имел он счастливый талант / Без принужденья в разговоре / Коснуться до всего слегка...» [Там же: 7]). Его познаний достаточно для того, чтобы вовремя уснастить высказывание латинской цитатой или историческим анекдотом:

Он знал довольно по-латыне,
 Чтоб эпитафы разбирать,
 Потолковать об Ювенале,
 В конце письма поставить *vale*,
 Да помнил, хоть не без греха,
 Из Энеиды два стиха.
 Он рыться не имел охоты
 В хронологической пыли
 Бытописания земли:

Но дней минувших анекдоты
 От Ромула до наших дней
 Хранил он в памяти своей [Пушкин: VI, 7–8].

Центром светской беседы, начиная с кружка маркизы де Рамбуйе, выступали женщины: только в их обществе мужчина мог усвоить необходимые навыки вежества: утонченность языка и манер, искусство нравиться и быть занимательным. Успех или неуспех в свете в конечном счете определялся мнением его женской части. Соответственно, критический взгляд на светское общество выявлял в его героях — *bel esprit* или фате — чрезмерную заботу о женском внимании.

Как мольеровский Триссотен и лабрюйеровский Кидий, Онегин умел «возбуждать улыбку дам / Огнем неожиданных эпиграмм» [Там же: 7]; ориентация его разговора на женскую аудиторию еще нагляднее в черновике V строфы:

Онегин был по мнению многих
 Судей решительных <и> строгих
 Ученый малый но педант.
 В нем дамы видели талант —
 И мог он с ними в с<амом деле>
 Вести [ученый разговор]
 И [даже] мужественный спор
 О Бейроне, о Манюэле
 О карбонарах, о Парни,
 Об генерале Жомини [Там же: 217].

Ю. М. Лотман считал, что этот фрагмент выставляет в невыгодном свете умственные способности Онегина, и приводил в подтверждение своего мнения цитату из письма Пушкина Бестужеву: «Первый признак умного человека — с первого взгляду знать с кем имеешь дело» [Пушкин: XIII, 138; Лотман: 401]. На наш взгляд, эти строки позволяют судить не столько об уме героя³⁴, сколько о его безукоризненной светскости: Онегин

³⁴ Ср.: «Спросили у Пушкина на одном вечере про барыню, с которой он долго разговаривал, как он ее находит, умна ли она? — Не знаю, — отвечал Пушкин, очень строго и без желания поострить, — ведь я с ней говорил по-французски» [Анекдот: 224].

способен поддержать разговор на любую из занимающих его собеседниц тем и соблюсти при этом важное для искусства салонной беседы условие интеллектуального равноправия полов («мужественный спор»)³⁵.

Обвинения в педантизме, как мы видели, часто сопутствовали смене культурных парадигм — поводом к ним служил безапелляционный отказ от ценностей, казавшихся незыблемыми предшествующим поколениям. У Лабрюйера «новый» педант «смотрит свысока на Платона, Вергилия, Феокрита» и связан «сходством вкусов с хулителями Гомера»; Онегин «Бранил Гомера, Феокрита / За то читал Адама Смита...» [Пушкин: VI, 8] (ср. черновое: «Бранил Вергилия, Феокрита» [Там же: 220]).

Черное платье профессионального педанта и продуманный до мелочей наряд фата символизируют их принадлежность к особой «касте» и заботу о внешнем в ущерб внутреннему. В первой главе Пушкин повторно называет Онегина педантом, описывая его внешний облик:

... мой Евгений,
Боясь ревнивых осуждений,
В своей одежде был педант
И то, что мы назвали франт [Там же: 15].

Итак, приговор «многих (судей решительных и строгих)» был вынесен в полном соответствии с европейской моралистической традицией: «блестящее» воспитание, наделив Онегина некоторой дозой «учености», превратило его в светского педанта — помесь остроумца и фата.

³⁵ О соотношении мужских и женских ролей в салонной беседе см.: [Cohen]. Отметим, что светский разговор, в котором женщина выступает арбитром хорошего тона, описан — но уже с положительным знаком — в восьмой главе романа: «Перед хозяйкой легкий вздор / Сверкал без глупого жеманства, / И прерывал его меж тем / Разумный толк без пошлых тем, / Без вечных истин, без педанства, / И не пугал ничьих ушей / Свободной живостью своей» [Пушкин: VI, 175].

Остается понять, кто же эти «многие». Очевидно, что они принадлежат к «хорошему обществу» (в противном случае они не имели бы возможности оценить манеры Онегина), но находятся с ним в отношениях внутренней оппозиции, присвоив себе роль наблюдателей и критиков. В богатой палитре светских типов, разработанной французской литературой XVIII в., такие характеры относились к разряду *esprit dur* (суровый / резкий ум)³⁶.

В то же время сама формула — «решительные и строгие судьи» — отсылает к одному из «общих мест» анти-педантического дискурса. Мольер в «Критике “Школы жен”» объявил, что светские педанты “*décident* toujours et parlent *hardiment* de toutes choses, sans s’y connaître” [Molière: II, 654] (буквально: «всегда судят (решают) и говорят строго обо всем, чего не знают»). Буало перефразировал формулировку Мольера: его педант “avec un médiocre savoir, *décide hardiment* de toutes choses” [Boileau: 416] («при посредственных знаниях судит (решает) обо всем весьма строго»). У Кребийона граф Версак “a su joindre au frivole du petit-maître, le ton *décisif* du pédant, il ne se connaît à rien et *juge* de tout” («соединил с фривольностью петиметра решительный тон педанта, он ничего не знал и судил обо всем») [Crébillon: 135]; сам Версак утверждал, что “s’il est du ton de la bonne compagnie de *décider* toujours, il n’en est point de justifier jamais sa *decision*” [Idem: 291] («если хороший тон состоит в том, чтобы все время судить, то нет никакой необходимости оправдывать свои решения») и т.д.³⁷

³⁶ Ср. предостережение Версака: “Sans cette condescendance, vous n’acquerez que la réputation d’un *esprit dur*, et peu fait pour la société” [Crébillon: 324]; любопытна замена понятий в русском переводе: «Если вы не согласитесь снизить до общества, то прослышите *злым педантом* и не займете в нем подобающего места» [Кребийон: 225].

³⁷ Ср. отзвук этой же формулы в характеристике Зарецкого: «...механик деревенский, / Зарецкий жорнов *осуждал*. / Идет Онегин с извиненьем. / «Но где же, — молвил с изумленьем / Зарецкий, — где ваш секундант?» / В дуэлях *классик и педант*, / Любил методу он из чувства...» [Пушкин: VI, 127].

Характеристика, заключенная Пушкиным в скромные, но многозначительные скобки, указывала на то, что критики Онегина заслуживают упрек в педантизме в той же мере, что и он. Еще яснее это выражено в черновом варианте:

На зло суду педантов строгих
Конечно не был он педант [Пушкин: VI, 217].

Так, в сжатом пространстве V строфы Пушкин столкнул два противоположных светских типа, *esprit dur* и фата, и обыграл их внутреннее родство с презираемым ими обоими типом педанта. Когда читатели романа перестали различать нюансы светской типологии XVIII – начала XIX вв., они лишились возможности оценить все оттенки пушкинской остроты³⁸.

³⁸ Заметим, впрочем, что Тынянову смысл пушкинской иронии был, скорее всего, прекрасно понятен — ср. в романе «Пушкин»: «Кюхля был ярый спорщик, Дельвиг почти всегда был с ним не согласен, Пушкин наслаждался спорами. Каждый оставался при своем. Крайности мнений были удивительные. Так, однажды Кюхля назвал Горация самодовольным светским фатом, педантом вроде Кошанского, и все трое, пораженные, остановились. Другой раз Пушкин, возражая Кюхле, который всюду таскал теперь с собою Гомера по-гречески и пытался его заунывно читать, назвал Гомера болтуном, и они вместе с Дельвигом тихо обрадовались ужасу Кюхли» [Тынянов: 140]. Здесь замечательно обьграна многозначность понятия *педант*: Кошанский — педант вдвойне, как с профессиональной точки зрения, так и в силу самодовольного светского фатовства; Кюхельбекер с его чрезмерным и демонстративным увлечением Гомером — типичный «древний» педант; Пушкин — педант из «новых» (именование Гомера «болтуном» перекликается с «Критическими размышлениями» Буало, где об отце всех педантов, Зоиле, сказано, что он «с педантическим высокомерием» называл «Илиаду» и «Одиссею» «старческими побасенками» (*contes de vieille*), а Гомера — «рассказчиком непристойностей» (*diseur de sonnettes*) [Boileau: 414–415]). Наконец, и Кюхля, и Дельвиг, и Пушкин — педанты в силу любви к крайним и безапелляционным суждениям.

* * *

В завершение скажем несколько слов о возможной связи этой остроты с общей тканью первой главы «романа в стихах». В классической работе Лотмана о «принципе противоречия» как основе поэтики «Онегина» [Лотман: 395–411] убедительно показано, как авторская оценка героя в первой главе скользит между двумя жанровыми полюсами: сатиры и романтической поэмы. Сатира предполагает дистанцию между автором и героем, которая задана моральным превосходством описываемого над описываемым; эту точку зрения, как считал Лотман, Пушкин занимал на ранней стадии работы над главой. Байроническая поэма, напротив, тяготеет к отождествлению автора и героя: опасно приблизившись к этому полюсу к концу первой главы, Пушкин был вынужден написать специальную строфу, постулирующую «разность» между ним и Онегиным (LVI). Ослабление сатирического модуса по мере движения от начала к концу главы Лотман объяснял отходом Пушкина от радикального либерализма кишиневского периода: разочарование в идеологизированной (и уже в силу этого упрощенной) картине мира вылилось в замену сатиры иронией, «которая допускает не только насмешку над объектом, но и романтическую насмешку над самой идеей объективности мира» [Там же: 405].

Предложенное нами толкование V строфы позволяет внести некоторые уточнения в лотмановскую концепцию. Уже в самых первых строфах романа Пушкин заключил сатирический модус в иронические «кавычки»: автор романа дистанцировался не только от своего героя, но и от его «судей», вердикт которых совпадает с критическим взглядом на светские ценности, принятым в околосекабристских кругах³⁹. Однако

³⁹ Однако когда Пушкин был вынужден прямо сформулировать свои взгляды на воспитание в записке для Николая I (1826), он снова обратился к традиции критики педантизма, назвав среди изъянов домашнего образования преимущественное внимание к развитию риторических навыков, отсутствие фундаментальных познаний у домашнего педагога (по сути, того самого педанта),

Лотман совершенно прав, утверждая, что романтическая ирония нарастает к концу главы. Описывая сближение автора и героя в строфах XLV и XLVI, Пушкин наделил их чертами типа *esprit dur* новой, романтической формации (особенно отметим в следующем фрагменте определение «резкий ум»):

Условий света свергнув бремя,
Как он, отстав от суеты,
С ним подружился я в то время.
Мне нравились его черты,
Мечтам невольная преданность,
Неподражательная странность
И резкий, охлажденный ум.
Я был озлоблен, он угрюм; <...>

Кто жил и мыслил, тот не может
В душе не презирать людей... [Пушкин: VI, 23–24]

Тем самым противопоставление героя и его судей было снято во второй раз: Онегин (а вместе с ним и автор) проявил ту же склонность к суровой и решительной оценке света, что и его критики в начале главы.

ЛИТЕРАТУРА

- Анекдот: Русский литературный анекдот конца XVIII – начала XIX в. / Сост. Е. Курганов и Н. Охотин. М., 1990.
- Бланк: Бланк Г. Б. Мысли о начальном воспитании или семейная школа. СПб., 1839.
- Бродский: Бродский Н. Л. «Евгений Онегин». Роман А. С. Пушкина: комментарий. М., 2005.
- Виноградов: Виноградов В. В. История слов: около 1 500 слов и выражений и более 5 000 слов, с ними связанных. М., 1994.
- Вольперт: Вольперт Л. И. Пушкинская Франция. СПб., 2007.

чрезмерную заботу о светскости. Странная, на первый взгляд (в особенности, в пушкинских устах), критика литературных кружков и предложение преподавать историю как голый хронологический рассказ наследуют этой же традиции.

- Галич: *Галич А.* Картина человека, или опыт наставительного чтения о предметах самопознания для всех образованных сословий. СПб., 1834.
- Гоббс: *Гоббс Т.* Левиафан. М., 2001.
- Голиков: *Голиков И. И.* Деяния Петра Великого, мудрого преобразителя России, собранные из достоверных источников и расположенные по годам. (Изд. 2). М., 1838. Т. 5.
- Дмитриев: *Дмитриев И. И.* Сочинения. М., 1810.
- Добродомов, Пильщиков 2000: *Добродомов И. Г., Пильщиков И. А.* Педантизм Евгения Онегина в свете лексикографических фактов // А. С. Пушкин в Подмосковье и Москве: Материалы IV Пушкинской конференции 15–17 окт. 1999 г. Большие Вяземы.
- Добродомов, Пильщиков 2001: *Добродомов И. Г., Пильщиков И. А.* Из заметок о лексике и фразеологии «Евгения Онегина» // Пушкинская конференция в Стэнфорде, 1999: Мат. и иссл. М., 2001.
- Добродомов, Пильщиков 2004: *Добродомов И. Г., Пильщиков И. А.* Педант, педантство // Онегинская энциклопедия. М., 2004. Т. II.
- Добродомов, Пильщиков 2008: *Добродомов И. Г., Пильщиков И. А.* Лексика и фразеология «Евгения Онегина»: Герменевтические очерки. М., 2008.
- Кант: *Кант И.* Сочинения: В 6 т. М., 1966. Т. VI.
- Кребийон: *Кребийон-сын.* Заблуждения сердца и ума, или мемуары г-на де Мелькура. М., 1974.
- Лабрюйер: *Лабрюйер Ж. де.* Характеры, или Нравы нынешнего века. М.; Л., 1964.
- Локк: *Локк Дж.* Сочинения: В 3 т. М., 1988. Т. III.
- Лотман: *Лотман Ю. М.* Пушкин. СПб., 2003.
- Мольер: *Мольер Ж.-Б.* Собр. соч.: В 2 т. М., 1957.
- Монтень: *Монтень М.* Опыты. М., 1980. Т. I.
- Неклюдова: *Неклюдова М. С.* Искусство частной жизни: Век Людовика XIV. М., 2008.
- Пушкин: *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч.: В 17 т. М.; Л., 1937–1959.
- Словарь: *Словарь языка Пушкина:* В 4 т. М., 1956–1961.
- Старобинский: *Старобинский Ж.* Поэзия и знание: История литературы и культуры. М., 2002.
- Тынянов: *Тынянов Ю. Н.* Пушкин. М., 1983. Т. II.
- Boileau: *Boileau Despréaux N.* Œuvres completes. Paris, 1832.
- Cohen: *Cohen M.* Fashioning Masculinity: National Identity and Language in the XVIIIth century. London; New York, 1996.

- Crébillon: *Crébillon, fils*. Œuvres complètes. Les égarements du cœur et de l'esprit, ou mémoires de Mr. de Melicour. Londres, 1777.
- Dussault: *Annales littéraires ou Choix chronologique des principaux articles de littérature insérés par M. Dussault, dans le Journal de Débats, depuis 1800 jusqu'à 1817*. Paris, 1818. V. 3.
- Furetière: *Furetière A*. Dictionnaire universel, contenant généralement tous les mots françois, tant vieux que modernes, et les termes de toutes les sciences et des arts. La Haye — Rotterdam, 1690.
- La Bruyère: *La Bruyère J. de*. Œuvres. Paris, 1820.
- Malebranche: *Malebranche N*. De la recherche de la vérité... Amsterdam, 1688. T. I.
- Mesnard: *Mesnard J*. Le XVII-e siècle, époque de crise universitaire // Le XVII-e siècle et l'Education. Actes du colloque // Marseille (supplément). № 88, 1er trimestre 1972.
- Molière: *Molière*. Œuvres complètes. Paris, 1971. T. II.
- Montaigne: *Montaigne M. de*. Essais. Paris, 1793. T. I.
- Nabokov: *Pushkin A*. "Eugene Onegin": A Novel in Verse. Translated from the Russian with a Commentary, by Vladimir Nabokov. Princeton, 1990.
- Noel: *Noel F*. Dictionnaire latin-français... Paris, 1825.
- Panckoucke: *Panckoucke A. J*. Dictionnaire des proverbes françois, et des façons de parler comiques, burlesques et familiares... Francfort et Mayence, 1750.
- Petity: *Petity J. R. de*. Sagesse de Louis XVI...: ouvrage moral et politique sur les vertus et les vices de l'homme. Paris, 1775.
- Royé: *Royé J*. La figure du pédant de Montaigne a Molière. Genève, 2008.
- Tresor: *Tresor de la Langue Française*. Paris, 1986. T. XII.
- Vauvenargues: *Vauvenargues*. Œuvres. (Édition nouvelle <...> par D.-L. Gilbert). Paris, 1857.

ИЗ РАЗЫСКАНИЙ ВОКРУГ ПУШКИНСКОГО «АКВИЛОНА»*

АЛИНА БОДРОВА

История текста стихотворения «Аквилон» («Зачем ты, грозный аквилон...») привлекала исследовательское внимание преимущественно в контексте споров о его интерпретации. Предметом обсуждения становилась прежде всего авторская датировка стихотворения, наличествующая в автографе из числа болдинских рукописей (ПД 126)¹ и в публикации на страницах первого номера «Литературных прибавлений к “Русскому инвалиду”» за 1837 г., — «1824». Исследователи, вслед за Ю. Н. Тыняновым видевшие в аллегорическом сюжете стихотворения связь с «революцией декабристов»², предполагали фиктивность пушкинской датировки³, однако эта точка зрения общего признания не получила⁴, и в большинстве ав-

* Приношу самую искреннюю благодарность Т. И. Краснобородько за полезнейшее обсуждение пушкинских рукописных материалов; моя особая признательность — А. Ю. Балакину и Н. Г. Охотину за содержательные замечания по ходу работы над заметкой.

¹ Описание автографа см.: [Срезневский: 11; Рукописи в ПД 1937: 53; Болдинские рукописи: 1, 91–92], воспроизведен: [Там же: 2, 15]. Варианты белового автографа: [Пушкин 1937–1959: II–2, 910–911]; подробнее о нем см.: [Иезуитова].

² См.: [Тынянов: 241–242; Томашевский: 50–51; Измайлов 1958: 15–16].

³ Впервые это предположение было высказано, кажется, Г. С. Глебовым: «<...> не носила ли помета “1824 Мих” под текстом “Аквилона” защитного характера, т.е. не был ли и он написан после 14 декабря?» [Глебов: 304].

⁴ Аргументы сторонников фиктивной датировки стихотворения и возможной его «семантической связи» с восстанием декабристов наиболее подробно анализировал Д. Д. Благой, полагавший, вслед за Л. Н. Майковым [Майков], что в «Аквилоне» следует

торитетных изданий текст помещается, в соответствии с авторским указанием, среди стихотворений 1824 г. На основании пометы в автографе («Бол.<дино> 7 сент.<ября>») не раз указывалось, что работа над текстом велась осенью 1830 г., однако обстоятельства позднейшей переработки стихотворения и история его «отложенной» публикации до сих пор не заслужили отдельного рассмотрения. Уточнению некоторых эпизодов публикаторской судьбы «Аквилона» и посвящена настоящая статья.

I.

Как неоднократно отмечалось, появление пушкинского стихотворения в первом номере «Литературных прибавлений к «Русскому инвалиду»» за 1837 г. было следствием существенного события в истории самой газеты: в конце 1836 г. давний издатель «Военных ведомостей» и литературных приложений к ним — А. Ф. Воейков — уступил права редактора «Прибавлений» молодому Краевскому⁵. Принимавший активное, хотя и безвозмездное участие в делах пушкинского «Современника», Краевский мог рассчитывать на подарок со стороны поэта «на зубок» своему изданию — таковым, очевидно, и стал «Аквилон». Вероятно, Пушкин передал стихотворение новому редактору «Литературных прибавлений» во время одной из их встреч в последних числах декабря 1836 г., когда они вместе посещали годичный акт Академии наук 30 декабря или же когда двумя днями ранее Краевский заезжал к поэту, только что

видеть аллегорическое изображение отношений Пушкина с Александром I, «низвергнувшим» Наполеона, но затем направившим свой гнев на поэта [Благой: 694–696]. Такая трактовка и датировка стихотворения 1824 г. принята новейшими исследователями — см., например: [Фомичев; Есипов; Салупере: 66–70]. Содержательный обзор интерпретаций стихотворения см. в новейшей «Пушкинской энциклопедии»: [Кардаш: 11–13].

⁵ Об этом см. [Орлов], а также: [Могилянский: 220; Смирнов-Сокольский: 593; Летопись: 557–559].

получившему пригласительный билет в академическое собрание [Летопись: 557, 559].

Для Краевского была исключительно важна возможность поместить стихотворение Пушкина уже в дебютном номере «Прибавлений», которому он придавал программное значение⁶. Он стремился продемонстрировать, что с приходом нового редактора начался принципиально иной этап в истории газеты. Как сообщали «Московские ведомости», публикуя редакторское объявление, «Литературные Прибавления, издававшиеся Г-м Воейковым, с сего 1837 года подвергнутся значительному изменению как в наружной своей форме, так и в достоинстве помещаемых в них статей» [МВ: 1837. № 1. 2 янв. С. 7]. В реализации рекламных обещаний подписчики могли убедиться, взяв в руки первый номер газеты, который должен был привлечь внимание не только программными «Мыслями о России» самого Краевского⁷ и пушкинским «Аквилоном», но и впечатляющим полиграфическим оформлением, выдававшим ориентацию Краевского на новейшие достижения английской журналистики.

В анонсе издания редактор «Прибавлений» обещал, что газета будет выходить «большим листом, печатаемым на лучшей веленовой бумаге, в 3 столбца, красивым, убористым и четким шрифтом» [Там же: С. 8], но на деле для первого номера был выбран еще больший формат — в 4 столбца, «по примеру иностранных газет», — и разношрифтовое оформление, что не преминули отметить рецензенты — кто с похвалой, а кто с язвительной иронией.

«Вышел первый великолепный лист нового или, по крайней мере, возобновленного журнала: Литературных прибавлений к Русскому Инвалиду <...> прекрасно отпечатанный в че-

⁶ О стараниях Краевского по организации собственного печатного органа см.: [Орлов: 474–480].

⁷ [ЛПРИ: 1837. № 1. 2 янв. С. 1–2]; окончание было напечатано в следующем номере: [ЛПРИ: 1837. № 2. 9 янв. С. 9–11]. О замысле статьи и ее значении как идеологической программы Краевского см.: [Орлов: 469–473].

тыре столбца на листе огромного, еще невиданного у нас формата», — сообщали «Санктпетербургские ведомости»⁸; об «огромных, на Английской бумаге Французским щегольским шрифтом напечатанных» листах, заключающих «в себе почти столько же оригинала, сколько целая книжка *Сына Отечества* в нынешнем его виде», с явной гордостью говорилось в «Русском инвалиде» [РИ: 1837. № 27. 2 февр. С. 107]. Двумя январскими номерами «Прибавлений» своевременно успел восхититься рецензент «Московского наблюдателя»: «Первые листы Литературных Прибавлений к Русскому Инвалиду, великолепно издаваемых Г. Плюшаром, возбуждают приятные ожидания. Мы убеждены, что А. А. Краевский, Редактор прибавлений, совершенно оправдает программу журнала <...>. Помещенные в первых двух NN статьи возбуждают особенное внимание мыслящих читателей»⁹. Внешние и содержательные изменения в издании констатировал уже чуть позднее и обозреватель «Журнала Министерства народного просвещения»: «Литературные Прибавления к Русскому Инвалиду: в нынешнем году издаются на иждивении Плюшара, под редакцию Г. Краевского; выходят еженедельно по Субботам; обновились как внутренно, так и наружно» [ЖМНП: 1837. Ч. XIII. № 4–6. С. 489]. Зримые перемены в оформлении «Прибавлений» не обошла вниманием и враждебная к ним «Северная пчела», колко заметив, что они «с нынешнего 1837 года преобразовались, т.е. растянулись вдоль и поперек, вдесятеро» [СП: 1837. № 14. 19 янв. С. 55].

Можно предположить, что типографские новшества, введенные Краевским, оказались замечены и Пушкиным — если не сомневаться в достоверности рассказа цензора при Петер-

⁸ [СПБВ: 1837. № 4. 6 января. С. 16]; фрагмент объявления см.: [Пушкин в печати 1938: 135].

⁹ [МН: 1836. Ч. 9. Октябрь. Кн. II. (ценз. разр. 27 января 1837 г.). С. 524]. Ср. также: «Не любопытно-ли разгадать: как с стариком *Инвалидом* пойдет рядом его юное *широкое* Прибавление, которое грозит, кажется, заглушить своей тению болотные прозябения Библиотечной критики?» [Там же: 521].

бургском почтамте М. М. Михайлова, много лет спустя вспоминавшего:

Однажды, в первых числах января 1837 года <...> вошел я в газетную экспедицию за получением моей ежедневной порции периодических изданий, преимущественно английских; начальник экспедиции, добрейший мой приятель Гавриил Петрович Кругликов <...>, завидя мой приход, поспешил ко мне со словами: «идите дальше, здесь Пушкин». Он стоял прислонясь к столу, в руках его была русская газета огромного, небывалого у нас размера (не припомню ее названия, но мне памятно, что просуществовала не долго). Кругликов назвал меня, Александр Сергеевич подал мне руку, потом, развернув газету во всю ширину, сказал: «какова простыня!» — Для нас бесполезная, возразил я, это хорошо в Англии, где многочисленные объявления и рекламы выгодны редакциям. «Весьма справедливое замечание», произнес Пушкин, сверкнув на меня своим взором¹⁰.

Мнение Пушкина и его собеседника о «бесполезности» «огромных листов» обновленных «Прибавлений» оказались, по видимому, куда ближе к реальному читательскому отношению, чем приведенные выше газетные комплименты. Уже ко второму номеру, вышедшему 9-го января 1837 г., Краевский убедился в неудобстве выбранного им типографского решения и уменьшил формат газеты, о чем известил подписчиков в специальной заметке «От редакции»:

Приступая к изданию «Литературных Прибавлений на 1837 год», редакция желала, при перемене внутреннего их достоинства, изменить и самую форму. <...> Для этого избран формат, величиною не имевший себе подобного ни в одном из Русских периоди-

¹⁰ Цит. по: [Цявловский: 336]; заметка была впервые опубликована в «Петербургском листке» 1880 г. Не названная Михайловым и не прокомментированная Цявловским «русская газета огромного, небывалого у нас размера» была идентифицирована в работе С. Л. Абрамович («Первый номер “Литературных прибавлений” на 1837 год был большого формата типа английских еженедельников. Но у русской публики необычный размер газеты вызвал нарекания, и Краевскому пришлось отказаться от этого новшества» [Абрамович: 472–473]). Ср. также: [Летопись: 564–565].

ческих изданий, и, по примеру иностранных газет, назначено было печатать лист в 4 столбца, разными шрифтами. Этот формат сообщал бы изданию тот красивый и, как говорится, «великолепный» вид, каким отличаются газеты Английские. Но выход 1-го номера «Литературных Прибавлений» доказал невозможность продолжать издание в этом виде: большая часть публики изъявляла свое негодование на неудобство при чтении такого огромного листа; другие говорили, что частое складывание и развертывание его стирает по складкам буквы и разрывает бумагу; третьи наконец жаловались на невозможность переплестать листы такого размера и следовательно сохранять их, и пр. и пр. Не смотря на то, что некоторым и нравилась подобная новость, издатель, желая угодить требованиям большинства, решился, с пожертвованием собственных издержек, употребленных для отпечатания 1-го номера, — на следующую меру: вместо прежнего формата, издавать «Литературные Прибавления» в том виде, какой имеет этот, 2-й № их; перепечатать 1-й № *(безо всякой особенной за то платы со стороны подписчиков)*; в формате 2-го №, и в этом виде продолжать издание до конца года. Изменение формата не производит никакого ущерба в полноте содержания журнала: каждый лист его будет заключать в себе, вместо прежних *четырёх*, по *восьми* (а иногда и более) страниц, и содержать в себе то же число столбцов; словом, все останется по прежнему, кроме найденного публикою неудобства. Перепечатанный таким образом первый лист «Литературных Прибавлений» разошлетя Гг. подписавшимся с одним из следующих номеров, независимо от того экземпляра, который они получили в прежнем формате.

Свое благородное по отношению к подписчикам решение — перепечатать и разослать заново отпечатанный первый номер «Прибавлений» — Краевский сдержал, а его слова о «невозможности переплестать и <...> сохранять» большие листы газеты оказались библиографическим предсказанием. По получении подписчиками первого номера в новом формате шансы на сохранение пилотного выпуска стали минимальными: в большинстве библиотечных комплектов первый номер «Литературных прибавлений» за 1837 г. представлен, разумеется,

позднейшей перепечаткой¹¹, а большеформатный, т.е. «подлинный» первый номер тем самым выпал из поля зрения исследователей, в том числе комментаторов Пушкина.

Между тем это обстоятельство оказывается довольно существенным для точного описания первой публикации «Аквилона», ибо очевидно, что впервые стихотворение увидело свет именно в большеформатном номере. Здесь оно было помещено на *странице 2*, а перепечатка в новом формате — на *странице 4*, причем между публикациями, очевидно, прошло как минимум две недели¹². Более того, между двумя наборами даже имеется разночтение: в первоначальном тираже «Прибавлений» запятая в конце начальной строки («Зачем ты, грозный аквилон,») не была пропущена, в отличие от перепечатанных экземпляров газеты. Однако во всех авторитетных изданиях сочинений поэта и справочниках описание публикации «Аквилона» дается именно по «форматному», «комплектному» экземпляру «Прибавлений», вторичный статус которого, разумеется, не оговаривается: «Напечатано Пушкиным впервые

¹¹ Такой экземпляр находится в библиотеке ИРЛИ РАН, БАН, Научной библиотеке СПбГУ (шифр J IV 1), Научной библиотеке МГУ (шифр: Иевлев 718, инв. 1271; см.: [Университетская пушкиниана: 193]), РГБ (шифр D E 35/5; два других экземпляра, отмеченных в каталоге (D N 37/8, D N 37/9), в настоящее время не выдаются; судя по описанию, в 3-м экземпляре РГБ первый номер газеты за 1837 г. вовсе отсутствует). Однако в фондах РНБ сохранились оба варианта первого номера «Прибавлений» (см. также воспроизведение на: <http://leb.nlr.ru>). Большеформатный номер имеется также в коллекции ГПИБ.

¹² Ср. уведомление Краевского в номере от 9-го января о том, что перепечатка первого номера будет прислана с одним из следующих номеров — т.е. не раньше 16-го января 1837 г. По убедительному предположению А. Ю. Балакина, основанному на сопоставлении типографского оформления титульной и концевой частей газетных выпусков за первые месяцы 1837 г., первый номер был перепечатан между выходом третьего и четвертого номеров «Прибавлений» и, по всей вероятности, разослан с последним, от 23 января 1837 г., т.е. еще при жизни Пушкина.

в “Литературных прибавлениях к Русскому Инвалиду”, 1837, № 1, 2 января, *стр.* 4» [Пушкин 1937–1959: II–2, 1151]¹³. Эта библиографическая и источниковедческая неточность, за которой стоят любопытные факты истории газеты Краевского, в последующих комментариях к «Аквилону», несомненно, должна быть исправлена.

II.

Не меньший интерес в отношении истории текста представляет обращение к рукописному источнику публикации «Аквилона» в «Прибавлениях». Он до сих пор оставался незадавленным, хотя давно известен исследователям. Еще в 1889 г. в Публичную библиотеку — среди материалов обширного архива Краевского — поступил отдельный лист небольшого формата, на одной стороне которого содержится запись чернового наброска финального отрывка вступления к «Медному всаднику» («Пускай об ней восп<оминань>...»); ст. 93–96), а на другой — копия стихотворения «Аквилон»¹⁴.

Текст записан набело, без поправок, в той редакции, в которой он появился на страницах «Прибавлений». Однако, помимо незначительных отличий в орфографии и пунктуации (в ст. 1 «Аквилон» вместо «аквилон», в ст. 5 «тучь» вместо «тучь», в ст. 8 «...величался;» вместо «величался...», в ст. 12 «величавой» вместо «величавый», в ст. 15 «Зефир» вместо «зефир»), в копии содержится и лексическое разночтение —

¹³ Автор примечания — Н. В. Измайлов. См. также: [Пушкин 1955: 3, 797; Пушкин в печати 1914: 159; Пушкин в печати 1938: 135; Летопись: 559, 564]. Между тем, в «Оглавлении статей, помещенных в Литературных прибавлениях к Русскому инвалиду на 1837 год» для стихотворения «Аквилон» указана стр. 2, а не 4 — в соответствии с первой публикацией, но и это обстоятельство также осталось незамеченным.

¹⁴ («Стихотворения Пушкина в копиях. <...> Аквилон (1824. Михайловское)») [Отчет: 60]; описание копий см.: [Рукописи в ГПБ: 14 (№ 28); Рукописи в ПД 1964: 26 (№ 965)].

ст. 14 читается «Отныне *радостно* блистает»¹⁵: наречие записано не вполне отчетливо и оттого, по всей видимости, было неправильно прочтено при подготовке рукописи к набору¹⁶.

Под текстом рукой переписчика — помета «1824. Михайловское», последнее слово зачеркнуто карандашом; карандашом же, по-видимому, рукой Краевского над текстом вписано заглавие «Аквилон», а под стихотворением указано имя сочинителя — «А. Пушкин». Особенности текста копии и сопро-

¹⁵ ПД. Ф. 244. Оп. 1. № 965; нег. 3968 а.

¹⁶ В не вполне разборчивой правке болдинского автографа (ПД 126) с большей вероятностью прочитывается тот же вариант: «*радостно*», а не «*радостью*», вопреки расшифровке Большого Академического издания [Пушкин 1937–1959: II–2, 910–911]. По всей видимости, в тексте первой публикации мы имеем дело с искаженным чтением, что может дать основание для конъектуры. Любопытно, что в некоторых пушкиноведческих работах «Аквилон» цитируется именно с вариантом «радостно», хотя это разночтение никак не оговаривается — ср.: [Сумцов: 44; Гершензон: 130; Пугачев: 85].

Отметим, что в поэтическом словоупотреблении 1810-х – 1830-х гг. фиксируются оба варианта в сочетании с глаголами *блистать* / *блестеть* — и «*радостно*», и «*радостью*». Ср.: «*И радостно* блещешь звездами его» (Жуковский В. А. «Море. Элегия», 1822, опубл. 1828); «*И радостно* блиставшие поля / Златыми класами обилья» (Баратынский Е. А. «Осень», 1837). Также ср.: «С блистающим *радостью* взором Теон / Сказал, обнимая Эсхина» (Жуковский В. А. «Теон и Эсхин», 1814); «Видал ли ты хоть раз, / Чтоб *радостью* чело его блистало?» (Хомяков А. С. «Ермак», опубл. 1832); «Всем сердцам *блещишь* ты *радостью* / На лазури неба чистого!» (Шкляревский П. П. «Плач Ярославны», опубл. 1829); «И у тебя взор нежный *блещет* / Сквозь слезы *радостью* живой» (Козлов И. И. «Графине Завадовской, урожденной Влодек», <1832>); «И *радостью* блистает этот взор, / Которым месть владеет с давних пор» (Лермонтов М. Ю. «Литвинка», <1832>); «Зато он неистойвой *радостью* *блещет*, / Как ветры помчатся в разгульный свой путь» (Бенедиктов В. Г. «Утес», 1835); «Глядит поселянин в окно: / Его взор *радостью* блистает» (Бернет Е. «Зимний поход», 1837).

водительных помет, а также его местонахождение среди бумаг Краевского заставляют предполагать, что именно эта рукопись послужила основой для газетного набора. Однако копия, очевидным образом, была сделана куда раньше, чем готовилась публикация в «Прибавлениях», так как стихотворение переписано рукой О. М. Сомова¹⁷, скончавшегося в мае 1833 г. По всей видимости, Пушкин отдал Краевскому сохранившуюся у него копию, сделанную несколько лет назад, — может быть, она оказалась у него под рукой в конце 1836 г. из-за того, что на обороте листа были записаны несколько строк вступления к «Медному всаднику» — тот «переходный» фрагмент к основному повествованию, который Пушкин как раз перерабатывал перед тем, как в конце июля — начале августа 1836 г. отдать поэму переписчику — в надежде на осуществление уже однажды не состоявшегося издания «Медного всадника»¹⁸.

¹⁷ Почерк Сомова определен Л. Б. Модзалевским [Рукописи в ГПБ: 14], см. также: [Рукописи в ПД 1964: 26; Измайлов 1978: 194, прим. 25].

¹⁸ В транскрипции Большого Академического издания: «Пускай об ней воспом<инанье> / Живет в моем повество<ванье> / Как только — Друзья вечерний <лишь> рассказ / Зимо<й> <?> для вас / А не зловещее пре<данье> — И будет пусть оно для вас / Друзья вечерний лишь рассказ / А <не зловещее преданье>» [Пушкин 1937–1959: V, 487]. Об исправлениях Пушкина в последнем фрагменте Вступления летом 1836 г. см.: [Измайлов 1978: 195; Осоват/Тименчик: 63–64].

Нельзя не отметить образную и синтаксическую перекличку между «Аквилоном» и поздним программным метапоэтическим фрагментом, включавшимся Пушкиным в поэму «Езерский» и «Египетские ночи», работа над которыми шла в 1833–1835 гг.: «Зачем ты, грозный аквилон, / <...> Зачем на дальний небосклон / Ты облачко столь гневно гонишь?» — «Зачем крутится ветр в овраге / Подъемлет лист и пыль несет <...> / Зачем от гор и мимо башен / Летит орел <...>». В вариантах финальных строк этого фрагмента: «Гордись: таков и ты, поэт, / И для тебя условий нет» [Пушкин 1937–1959: V, 102] — «Таков поэт: как Аквилон / Что хочет, то и носит он — / Орлу подобно, он летает / И, не спросясь ни у кого, / Как Дездемона избирает / Кумир для сердца

При этом копия, сделанная рукой Сомова и по своему виду явно предназначенная для публикации, дает основание предполагать, что Пушкин намеревался напечатать «Аквилон» гораздо раньше 1837 г., и заставляет задаться вопросом: для какого издания мог изначально быть сделан рассматриваемый список?

Сопоставление текста копии с болдинским правленным беловиком (ПД 126), датированным 7 сентября 1830 г., убеждает в том, что копия отражает более позднюю редакцию стихотворения, так как учитывает правку, начатую на листе ПД 126. Таким образом, наиболее ранним изданием, для которого могла предназначаться сомовская копия, сделанная, очевидно, с не дошедшего до нас пушкинского автографа, оказываются «Северные цветы на 1831 год», цензурная рукопись которых содержит списки пушкинских стихотворений, выполненные рукой Сомова¹⁹. Верхняя граница датировки копии должна быть ограничена более ранним временем, чем дата смерти Сомова: последними пушкинскими проектами, отмеченными участием бывшего редактора «Литературной газеты», были издание альманаха «Северные цветы на 1832 год», а также подготовка к печати третьей части «Стихотворений Александра Пушкина», получившей цензурное одобрение 20 января 1832 г. В сохранившейся цензурной рукописи «Стихотворений»²⁰ мы находим копии, сделанные почерком Сомова — его рукой полностью скопированы 4 текста («Калмычке», «От-

своего» ([Пушкин 1937–1959: VIII–1, 269] — можно видеть межъязыковую игру, основанную на паронимическом сближении латинских *aquilo* («Аквилон, северный ветер») и *aquila* («орел»), которая в одном случае актуализируется («Таков поэт: как Аквилон (*aquilo*) / <...> / Орлу (*aquila*) подобно он летает...»), а в другом, наоборот, остается в подтексте (за это указание благодарю Г. А. Левинтона).

¹⁹ ПД. Ф. 244. Оп. 8. № 36. Л. 102 («Поэту»), Л. 132 («Монастырь на Казбеке»), Л. 139 («Отрывок»); см. об этом: [Вацуру: 223, 273].

²⁰ ПД. Ф. 244. Оп. 1. № 420; ее подробное описание см.: [Рукописи в ПД 1937: 168–175].

вет», «К Языкову» и «Собрание насекомых»), а также переписаны последние три строфы стихотворения «Обвал»²¹.

К сожалению, на копии «Аквилона» не уцелели водяные знаки — листок был обрезан со всех сторон еще до начала записи текста, о чем свидетельствует тот факт, что последние строки стихотворения записаны гораздо более убористым почерком, чем его начало, а помета под текстом «1824. Михайловское» сделана вплотную к последней строке. Однако, судя по цвету листа и линиям вержировки, можно предполагать, что перед нами бумага одного из двух сортов, на которых были сделаны копии для цензурной рукописи третьей части «Стихотворений». Эти два сорта бумаги «Александровской фабрики Елизаветы Кайдановой» отличаются между собой только годом: 1828 или 1831 — по водяному знаку²², поэтому в случаях, когда частей листа с водяным знаком не сохранилось, точная идентификация невозможна. Известен лишь один собственно пушкинский автограф на бумаге этих типов — это набросок плана «Романа на Кавказских водах», записанный на отдельном листке четвертного формата, без знака года²³. Планы романа датируются сентябрем–октябрем 1831 г. [Пушкин 1937–1959: VIII–2, 1059; Измайлов 1975: 182], временем,

²¹ ПД. Ф. 244. Оп. 1. № 420. Л. 4 об., Л. 21, Л. 56, Л. 84–84 об., Л. 91; [Рукописи в ПД 1937: 169, 170, 172, 174]. Примечательно, что все полные копии были сделаны с текстов, опубликованных в «Литературной газете» без подписи или под криптонимом: под стихотворениями «Калмычке» и «Ответ» («Я вас узнал, о мой оракул...») стояла загадочная подпись «Крс.», «Отрывок из послания к Языкову» был напечатан анонимно, не было подписи и под перепечаткой «Собрания насекомых» в небольшой заметке для раздела «Смесь», которая, однако, была озаглавлена: «Собрание насекомых, стихотворение А. С. Пушкина». Можно полагать, что Сомов, знавший об авторстве Пушкина, дополнял работу переписчика, списывавшего для издания стихотворения из «Литературной газетъ» за полной подписью поэта.

²² Бумага № 16 и 17, по нумерации Модзалевского–Томашевского [Рукописи в ПД 1937: 298–299].

²³ [Там же]. Ср.: [Пушкин 1937–1959: VIII–2, 966–967].

когда Пушкин часто контактирует с Сомовым по делам «Северных цветов на 1832 год» [Вацуро: 239–242], — чем, вероятно, можно объяснить появление этого сорта бумаги в распоряжении Пушкина. По всей видимости, эта бумага была приобретена Сомовым, потому что листы этих сортов были использованы не только при подготовке рукописи сборника 1832 г.²⁴ — ведшейся под его наблюдением и при его прямом участии²⁵, но и при составлении цензурной рукописи «Северных цветов на 1831 год», для которой на бумаге с водяным знаком «1828» (№ 16) Сомов переписал свое «Обозрение Российской словесности за вторую половину 1829-го и первую половину 1830-го года», а также стихотворение П. А. Вяземского «Осень 1830 года»²⁶.

Отметим, однако, что все пушкинские лирические тексты, предназначенные для издания Дельвига и наличествующие в цензурной рукописи «Северных цветов», сделаны на бумаге совершенно иного типа (белая, более грубая, без вержировки) — это свидетельствует против того, что «Аквилон» предполагался к напечатанию в альманахе вместе с другими появившимися там стихотворениями поэта²⁷. Но в то же время сходство бумаги не позволяет уверенно предполагать, что копия Сомова была выполнена и для цензурной рукописи «Стихотворений Александра Пушкина»: в цензурной копии сборника все записи сделаны на цельных полулистах, *поперек* ли-

²⁴ Большинство списков сделано на бумаге с водяным знаком «1831» (№ 17), но все собственноручные копии Сомова переписаны на бумаге «1828» (№ 16). См.: [Рукописи в ПД 1937: 298–299].

²⁵ Помимо уже названных копий почерком Сомова, входящих в цензурную рукопись, на многих писарских копиях находятся чернильные отметки его рукой (“Vu”), свидетельствующие об его участии в сверке текстов для издания.

²⁶ ПД. Ф. 244. Оп. 8. № 36. Л. 4–43 об.; 146–147.

²⁷ Мы также не располагаем никакими сведениями ни о том, что Пушкин посылал «Аквилон» осенью 1830 г. в Петербург, ни о цензурных сложностях со стихотворением, которые могли бы воспрепятствовать его появлению в альманахе.

ний вержировки, в то время как строки «Аквилона», записанные на обрезанном полулисте, вержировке *параллельны*. Тем не менее вовсе исключать возможность изготовления этой копии для третьей части «Стихотворений» Пушкина нельзя — судя по спискам, составленным поэтом для планировавшегося издания, в книгу должен был войти еще целый ряд стихотворений, среди которых в обоих списках фигурирует и «Аквилон»²⁸. Может быть, по предварительному раскладу Сомов сделал эту копию, но затем Пушкин решил не печатать «Аквилон» и изъял этот лист еще до окончательного формирования цензурной рукописи.

Однако не менее вероятно, что копия Сомова была сделана в расчете на публикацию стихотворения в «Литературной газете» в конце 1830 – начале 1831 г. — здесь обращает на себя внимание сходство в содержании и оформлении датирующей пометы («1824. Михайловское») с авторскими указаниями при послании «К Языкову»: в газете Дельвига стихотворение хоть и было напечатано без подписи, но сопровождалось аналогичной пометой под текстом: «1824. Михайловское» [ЛГ: 1830. № 16. 17 марта. С. 125–126].

III.

Авторитетная прижизненная публикация, пусть и поздняя, казалось бы, должна была гарантировать отсутствие разноречий в отношении основного текста стихотворения, однако текстологическая судьба «Аквилона» сложилась куда более прихотливо.

В публикации «Прибавлений» начальные строки первой строфы читались следующим образом: «Зачем ты, грозный аквилон, / Тростник *болотный* долу клонишь?», совпадая с вариантами болдинского автографа и копии Сомова. В том же виде начальная строфа появилась в посмертном собрании [Пушкин 1838: 162], затем у Анненкова [Пушкин 1855: 353] и так перепечатывалась во всех авторитетных изданиях

²⁸ [Рукою Пушкина: 256, 260]; см. также: [Измайлов 1975: 226–227; Сидяков: 430–431].

пушкинской лирики — вплоть до выхода в свет в 1947 г. первой части второго тома Большого Академического издания, в основном корпусе которого вторая строка «Аквилона» была напечатана иначе: «Зачем ты, грозный аквилон, / Тростник *прибрежный* долу клонишь?» [Пушкин 1937–1959: II–1, 365]. При этом в примечаниях и сводке других редакций и вариантов мы не найдем ни сведений об источнике этого разночтения, ни указаний на то, что текст первой публикации в этом месте отличался от публикуемого в основном корпусе²⁹.

Тем не менее, авторитета Большого Академического издания оказалось достаточно, чтобы канонизировать чтение «прибрежный» вместо «болотный» во всех последующих собраниях. В том же виде и так же без оговорок «Аквилон» печатался в Малом Академическом издании [Пушкин 1949а: 2, 214], в трехтомнике «Библиотеки поэта», подготовленном Б. В. Томашевским [Пушкин 1955: 3, 272], ГИХЛ-овском десятитомнике [Пушкин 1959: II, 57–58] и многих других изданиях. Кажется, единственным исключением среди собраний, вышедших после 1947 г., было издание в малой серии «Библиотеки поэта» под редакцией Б. С. Мейлаха, где начальная строфа «Аквилона» читалась так, как была напечатана в «Прибавлениях» и как печаталась более ста лет, — в варианте «тростник *болотный*» [Пушкин 1949b: 1, 191].

Остается только гадать, откуда в Большом Академическом издании возник вариант текста, не подтверждающийся никакими известными источниками стихотворения, однако очевидно, что это чтение должно быть исправлено: в основном корпусе стихотворений Пушкина «Аквилон» должен печататься в том виде, в котором его прочли первые читатели «Прибавлений»: «Зачем ты, грозный аквилон, / Тростник *болотный* долу клонишь?».

²⁹ При этом в разделе «Другие редакции и варианты» приводится «первоначальная редакция перебеленного текста» (автограф ПД 126) с вариантом: «Тростник *болотный* долу клонишь» [Пушкин 1937–1959: II–2, 910].

ЛИТЕРАТУРА

- Абрамович: *Абрамович С.* Пушкин. Последний год. Хроника. Январь 1836 – январь 1837. М., 1991.
- Благой: *Благой Д. Д.* Творческий путь Пушкина (1826–1830). М., 1967.
- Болдинские рукописи: А. С. Пушкин. Болдинские рукописи 1830 года / Сост. Т. И. Краснобородько, С. Б. Федотова. СПб., 2009. Т. 1–3.
- Вацуро: *Вацуро В. Э.* «Северные цветы»: История альманаха Дельвига–Пушкина. М., 1978.
- Гершензон: *Гершензон М. О.* Мудрость Пушкина. М., 1919.
- Глебов: *Глебов Г. С.* Об «Арионе» // Пушкин: Временник Пушкинской комиссии. [Вып.] 6. М.; Л., 1941.
- Есипов: *Есипов В. М.* «Зачем ты, грозный аквилон...» // Есипов В. М. Пушкин в зеркале мифов. М., 2006.
- ЖМНП: Журнал Министерства народного просвещения.
- Иезуитова: *Иезуитова Р. В.* «Зачем ты, грозный аквилон...»: (О судьбе одного болдинского автографа) // Пушкинский музей. СПб., 1999. Вып. 1.
- Измайлов 1958: *Измайлов Н. В.* Лирические циклы в поэзии Пушкина на 30-х годов // Пушкин: Иссл. и мат. М.; Л., 1958. Т. 2.
- Измайлов 1975: *Измайлов Н. В.* Очерки творчества Пушкина. Л., 1975.
- Измайлов 1978: *Измайлов Н. В.* «Медный всадник» А. С. Пушкина: История замысла и создания, публикации и изучения // Пушкин А. С. Медный всадник / Изд. подгот. Н. В. Измайлов. Л., 1978.
- Кардаш: *Кардаш Е. В.* «Аквилон» // Пушкинская энциклопедия: Произведения. Вып. 1. А–Д. СПб., 2009.
- ЛГ: Литературная газета, издаваемая бароном Дельвигом.
- Летопись: Летопись жизни и творчества Александра Пушкина: В 4 т. Т. 4: 1833–1837 / Сост. Н. А. Тархова. М., 1999.
- ЛПРИ: Литературные прибавления к «Русскому инвалиду».
- Майков: *Майков Л. И.* О стихотворениях Пушкина «Туча» и «Аквилон» // Майков Л. И. Историко-литературные очерки. СПб., 1895.
- МВ: Московские ведомости.
- МН: Московский наблюдатель.
- Могилянский: *Могилянский А. П.* А. С. Пушкин и В. Ф. Одоевский как создатели обновленных «Отечественных записок» // Известия Академии наук СССР. Серия истории и философии. Т. 6. № 3. 1949.
- Орлов: *Орлов В. И.* Молодой Краевский // Орлов В. Н. Пути и судьбы. Литературные очерки. [Л.], 1971.

- Осповат/Тименчик: *Осповат А. Л., Тименчик Р. Д.* «Печальну повесть сохранить...»: Об авторе и читателях «Медного всадника». М., 1987.
- Отчет: Отчет Имп. публичной библиотеки за 1889 год. СПб., 1893.
- Пугачев: *Пугачев В. В.* К датировке послания Пушкина «К Чаадаеву» // Временник Пушкинской комиссии. 1967–1968. [Вып. 6]. Л., 1970.
- Пушкин 1838: Сочинения Александра Пушкина. СПб., 1838. Т. IX.
- Пушкин 1855: Сочинения Пушкина. С приложением материалов для его биографии... / Изд. П. В. Анненкова. СПб., 1855. Т. II.
- Пушкин 1937–1959: *Пушкин*. Полн. собр. соч.: В 16 т. М.; Л., 1937–1959.
- Пушкин 1949а: *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч.: В 10 т. М.; Л., 1949.
- Пушкин 1949б: *Пушкин А.* Стихотворения / Ред. текста и примеч. Б. С. Мейлаха. Л., 1949.
- Пушкин 1955: *Пушкин А. С.* Стихотворения / Подгот. текста и примеч. Б. В. Томашевского. Л., 1955.
- Пушкин 1959: *Пушкин А. С.* Собр. соч.: В 10 т. / Под общей ред. Д. Д. Благого, С. М. Бонди, В. В. Виноградова, Ю. Г. Оксмана. М., 1959.
- Пушкин в печати 1914: Пушкин в печати. 1814–1837: Хронологич. указатель произведений Пушкина, напечатанных при его жизни / Сост. Н. Снявский и М. Цявловский. М., 1914.
- Пушкин в печати 1938: Пушкин в печати. 1814–1837: Хронологич. указатель произведений Пушкина, напечатанных при его жизни / Сост. Н. Снявский, М. Цявловский. М., 1938.
- РИ: Русский инвалид, или Военные ведомости.
- Рукописи в ГПБ: Рукописи Пушкина в собрании Гос. публичной библиотеки в Ленинграде / Сост. Л. Б. Модзалевский. Л., 1929.
- Рукописи в ПД 1937: Рукописи Пушкина, хранящиеся в Пушкинском Доме. Научное описание / Сост. Л. Б. Модзалевский, Б. В. Томашевский. М.; Л., 1937.
- Рукописи в ПД 1964: Рукописи Пушкина, поступившие в Пушкинский Дом после 1937 года. Краткое описание / Сост. О. С. Соловьева. М.; Л., 1964.
- Рукою Пушкина: Рукою Пушкина: Несобранные и неопубликованные тексты / Подгот. к печати и коммент. М. А. Цявловского, Л. Б. Модзалевского, Т. Г. Зенгер. М.; Л., 1935.
- Салупере: *Салупере М.* Из комментариев к стихотворениям Пушкина Михайловского периода («Песни о Стеньке Разине» и «Аквилон») // Пушкинские чтения в Тарту. 4. Тарту, 2007.

- Сидяков: *Сидяков Л. С.* Прижизненный свод пушкинской поэзии // Стихотворения Александра Пушкина / Изд. подгот. Л. С. Сидяков, отв. ред. Ю. М. Лотман и С. А. Фомичев. СПб., 2007.
- Смирнов-Сокольский: *Смирнов-Сокольский Н. П.* Рассказы о прижизненных изданиях Пушкина. М., 1962.
- СП: Северная пчела.
- СПБВ: Санктпетербургские ведомости.
- Срезневский: *Срезневский С. И.* Пушкинская коллекция, принесенная в дар библиотеке Академии Наук А. А. Майковой // Пушкин и его современники. Вып. 4. СПб., 1906.
- Сумцов: *Сумцов Н.* Этюды о Пушкине. Вып. II. Варшава, 1894.
- Томашевский: *Томашевский Б. В.* Пушкин. Кн. 2. Материалы к монографии (1824–1837). М.; Л., 1961.
- Тынянов: *Тынянов Ю. Н.* Пушкин // Тынянов Ю. Н. Архаисты и новаторы. Л., 1929.
- Университетская пушкиниана: Университетская пушкиниана. Прижизненные публикации и издания А. С. Пушкина. Каталог / Сост. И. Л. Великодная. М., 2000.
- Фомичев: *Фомичев С. А.* «Так, басней правду заменя...» (О стихотворении Пушкина «Аквилон») // Театр и литература: Сб. статей к 95-летию А. А. Гозенпуда. СПб., 2003.
- Цявловский: *Цявловский М. А.* Книга воспоминаний о Пушкине. М., 1931.

ДВА САМОЗВАНЦА
(К вопросу о публикации
«Бориса Годунова» Пушкина)

ПАВЕЛ РЕЙФМАН

Когда император Николай I пожелал стать *единственным* цензором произведений Пушкина и получил через Бенкендорфа рукопись «Бориса Годунова» (далее в тексте — БГ), он распорядился поручить «кому-нибудь верному, чтобы дело не распространялось», сделать выписки из трагедии (подразумевалась и оценка) [Лемке: 474]. Не исключено, что поручение Николая в какой-то степени было вызвано и неуверенностью его в возможном качестве своего первого цензорского отзыва. Бенкендорф, судя по всему, передал «Годунова» на отзыв Булгарину, который и составил «Замечания на Комедию о царе Борисе и Гришке Отрепьеве»¹ в первой половине декабря 1826 г.

Ответ на важный вопрос об авторе «Замечаний...» не так прост, как может показаться на первый взгляд. В статье «Кто был цензором “Бориса Годунова”?» Г. О. Винокур отметил, что «устная традиция в среде пушкинистов называла автором “Замечаний” Булгарина», хотя текст по внешним данным (почерку) не давал оснований для безусловной атрибуции. Императору была подана каллиграфическая писарская копия, на которой сохранилась надпись Николая I: «Я считаю, что цель г. Пушкина была бы выполнена, если б с нужным очищением переделал комедию свою в историческую повесть или роман на подобие Вальтер Скотта». Переходя к детальному анализу содержания «Замечаний...», Винокур делает вывод, что их ав-

¹ «Замечания...» хранятся в Пушкинском Доме, в делах III Отделения, касающихся Пушкина. Материал об этом довольно подробно изложен и в комментарии к VII тому академического собрания Пушкина [Пушкин 1935], также см.: [Виролойнен и др.: 127–130].

тором «и цензором пушкинской трагедии был Булгарин» [Винокур: 214]. Первая часть вывода не вызывает сомнения; вторая, по-моему, требует некоторых уточнений.

Следует сказать несколько слов об отношениях Пушкина и Булгарина. До начала 1830-х гг. они были относительно мирными, по крайней мере, не враждебными (и в личном плане, и в литературных откликах Булгарина на «Бахчисарайский фонтан», вторую главу «Онегина»). Но в случае с БГ Булгарин, видимо, понимал, чего от него ждут. Позиция царя была не совсем ясна, Бенкендорф же, который поручил Булгарину отзыв о трагедии, Пушкину вряд ли симпатизировал. Его, кроме прочего, раздражало чтение Пушкиным у друзей БГ и то, что поэт не ответил на его письмо по этому поводу от 22 ноября 1826 г.

В «Замечаниях...» могла сказаться и зависть Булгарина к благожелательности, которую высказал Пушкину царь. Да и БГ, вероятно, на самом деле Булгарину не нравился, для чего имелись основания. Трагедия Пушкина никак не укладывалась в привычные представления о том, каким должно быть драматическое произведение. Булгарин решил написать крайне отрицательный отзыв, сохраняя видимость объективности.

Напомню содержание «Замечаний...». В них утверждалось, что «в сей пиесе нет ничего целого», это отдельные сцены или, лучше сказать, отрывки из X и XI тома «Истории государства Российского», сочинения Карамзина, переделанные в *разговоры и сцены* [Рейтблат: 91]. Булгарин отмечал, что «все отсюда позаимствовано»: характеры, происшествия, мнения. Далее речь шла о «духе целого сочинения». Он признавался монархическим, «ибо нигде не введены мечты о свободе, как в других сочинениях сего автора» [Там же: 92]. По мнению рецензента, «*Литературное достоинство* гораздо ниже, нежели мы ожидали»; и вновь речь шла о подражании Вальтер Скотту: «Кажется, будто это состав вырванных листов из романа Вальтера Скотта! <...> Все подражание от первой сцены до последней» [Там же].

Далее следовали «Выписки из комедии о царе Борисе и о Гришке Отрепьеве», излагался «*Ход пиесы*», ее содержание, приводился перечень действующих лиц, цитировались шесть

отрывков, которые предлагалось исключить или смягчить, в том числе беседа царя с юродивым, монолог Бориса о народе и власти, монолог Пушкина из сцены с Шуйским, где «царская власть представлена в ужасном виде», сцена в корчме, где «монахи слишком представлены в развратном виде» [Рейт-блат: 92]. Перечислив «недостатки» трагедии, Булгарин приходил к неожиданно мягкому выводу: «За сими исключениями и поправками, кажется, нет никакого препятствия к напечатанию пьесы. Разумеется, что играть ее невозможно и не должно; ибо у нас не видывали патриарха и монахов на сцене» [Там же: 93]. Судя по тональности основного текста «Замечаний...», они ориентированы скорее не на *переделку* трагедии, а на ее *запрет*, о чем писать составитель отзыва все же не стал.

Через несколько дней после получения «Замечаний...» Бенкендорф передал их царю, одновременно с рукописью БГ и запиской Пушкина «О народном воспитании». В сопроводительной докладной записке высказывалось мнение Бенкендорфа: «Во всяком случае эта пьеса не годится для сцены, но с немногими изменениями ее можно напечатать; если Ваше величество прикажете, я ее ему верну и сообщу замечания» [Лемке]. Бенкендорф в вежливой форме как бы подсказывал Николаю, как ему поступить. Следует обратить внимание на то, что ни Булгарин, ни Бенкендорф не предлагали переделать трагедию в духе Вальтера Скотта, о чем идет речь лишь в приведенной выше резолюции царя. Они, возможно, думали, что само содержание отзыва приведет к запрещению БГ.

Не исключено, что уже при чтении трагедии, составлении «Замечаний...» или немного позднее у Булгарина возникла мысль самому написать роман в духе Вальтера Скотта, с использованием пушкинского замысла, отдельных эпизодов, ситуаций, но в целом, по выводам и задачам, противопоставленный Пушкину. Булгарин, вероятно, был уверен, что он напишет лучше, правильнее, избегнув недостатков БГ (см.: [Альтшуллер: 110, 118])². Если резолюция Николая стала известна

² М. Г. Альтшуллер убедительно проанализировал романы Булгарина, сопоставляя их с произведениями Вальтера Скотта. Затро-

рецензенту, его решение написать роман на тему БГ становится еще более вероятным.

В 1829 г. Булгарин заканчивал роман «Димитрий Самозванец» (далее в тексте — ДС). За несколько месяцев до его появления был опубликован роман М. Н. Загоскина «Юрий Милославский, или Русские в 1612 году», выдержанный в духе официального патриотизма и сделавший автора создателем первого русского исторического романа. «Юрий Милославский» имел успех у читателей, его с оговорками хвалил Пушкин в «Литературной газете», о нем одобрительно отзывался Жуковский: достаточно для того, чтобы Булгарин, претендовавший на роль *первого*, стал врагом Загоскина. В 7–9 номерах «Северной пчелы» за 1830 г. появились резко отрицательные статьи о «Юрии Милославском». Их автор, Булгарин, возможно надеясь на покровительство Бенкендорфа, не опасался последствий, но в данном случае попал впросак. Роман понравился царю, нападки Булгарина на Загоскина вызвали неодобрение императора; тот приказал Бенкендорфу «унять Булгарина».

Сделать ему внушение поручили фон Фоку, заместителю шефа III Отделения, который посоветовал смягчить критику. Но Булгарин вновь напечатал резкую статью о романе, на этот раз не называя имени Загоскина. Разгневанный Николай высказал возмущение Бенкендорфу. Тот после разговора с царем отправил на гауптвахту... Греча (за то, что не удержал Булгарина от публикации статей о Загоскине). Одновременно арестовали и Булгарина [Лемке].

Возник скандал и в связи с трагедией Пушкина, все еще не опубликованной. Между ней и романом Булгарина оказалось немало сходного. В изображении Смутного времени Пушкин и Булгарин ориентировались, не скрывая этого, в основном, на X и XI тома «Истории Государства Российского» Карамзи-

нул он и проблему соотношения булгаринского «Димитрия Самозванца» с БГ Пушкина. Высоко оценивая книгу, соглашаясь с общей концепцией исследователя и большинством его частных наблюдений, я полагаю, что в ряде случаев можно высказать некоторые альтернативные предположения.

на. Пушкин посвятил Карамзину свою трагедию, «сей труд, гением его вдохновенный» [Пушкин 1977–1979: V, 187]. Булгарин, подчеркивая связь с Карамзиным, напечатал вторую главу X т. «Истории Государства Российского» как приложение к первой-второй частям ДС. Оба преувеличивали свою эрудицию. Пушкин ссылался на изучение «старых наших летописей» [Там же: VII, 114], в то время ему мало знакомых; Булгарин в Предисловии к первому изданию писал о проделанном тяжелом труде, обращении к книгам на разных «иноземных наречиях», шведским хроникам. Даже «предпочитаемые ссылки» на Карамзина Булгарин объяснял не только своим уважением к знаменитому писателю, но и тем, что тот более известен в России, в отличие от многих других источников, использованных Булгариным, но им не называемых [Булгарин 1830]. Булгарин писал о Карамзине, о Вальтере Скотте, в одном месте даже привлек в свою защиту Мильтона, но о БГ Пушкина не упоминал ни словом, чем по сути начал полемику — в то время, когда ДС еще не был напечатан и никто Булгарина в *заимствованиях* не обвинял.

Полемика проявлялась не только в нарочитом замалчивании имени Пушкина в предисловии, но и в ином объяснении появления самозванца, в отрицании возможности в начале XVII в. *такой* любви, какая изображена в БГ, в ряде деталей на всем протяжении романа. Булгарин все время как будто утверждал: у меня совсем другое, чем у Пушкина; тем не менее, даже в его отмежевании ощущалась ориентация на пушкинскую пьесу.

Карамзин, на которого ориентировались Пушкин и Булгарин, излагал события как историограф, в их последовательности и полноте, не ставя перед собой задачи создания художественных образов, слияния истории и вымысла. Эпизоды, связанные с самозванцем, для Карамзина важны, но не являются единственным предметом его внимания. Именно Пушкин отобрал из материала, приводимого Карамзиным, нужное для трагедии, превратил отобранное в цельный замысел, законченный художественный сюжет. По такому же пути пытался следовать Булгарин, хотя не всегда удачно.

Вопрос о соотношении ДС и БГ не сводится к тому, мог ли Булгарин брать материал для своего романа непосредственно из «Истории...» Карамзина, минуя Пушкина. Речь идет об ином: Булгарин знает «Годунова», чтение Карамзина не может у него не преломляться через призму чтения Пушкина; он обращает внимание на то, что отобрано Пушкиным, берет из Карамзина и другие эпизоды, но на использованные в БГ откликается в первую очередь. В дальнейшем он будет не только рьяно отмежевываться от подражания Пушкину, но станет намекать, что сходство — результат влияния ДС на БГ.

Роман Булгарина поступил в продажу в феврале 1830 г. А 18 февраля того же года автор «Самозванца» отправил Пушкину письмо:

Милостивый государь Александр Сергеевич! С величайшим удивлением услышал я от Олина, будто вы говорите, что я *ограбил* вашу трагедию «Борис Годунов», переложил *ваши стихи* в прозу и взял из *вашей трагедии* сцены *моего* романа! Александр Сергеевич! Поберегите свою славу! <...> Я не читал вашей трагедии (в том честию уверяю <...>), кроме отрывков печатных, а слышал только о ее составе от читавших и от вас. В главном, в характере и действии, сколько могу судить по слышанному, у нас совершенная *противоположность*... [Пушкин: XIV, 67].

Не исключено, что письмо Булгарина — ответ на обвинения его Пушкиным в плагиате и ссылка на В. Н. Олина соответствует действительности. Хотя до сих пор неизвестно, что сказал Олин Булгарину (и сказал ли?), что слышал Олин от Пушкина, да и говорил ли что-либо при Олине поэт об авторе «Самозванца» [Винокур]. По моему мнению, вероятней другая версия: Булгарин заранее предвидел возможность пушкинских обвинений и подготовился к ответу на них. В его письме правдой было лишь одно — «совершенная *противоположность*» БГ и ДС. Читателю 1830 г. последний стал известен ранее первого; намек на то, что *подражал* Пушкин, мог показаться правдоподобным.

Между прочим, Булгарин, вероятно, не случайно принял статью Дельвига в «Литературной газете» [Дельвиг] за пушкинскую: по его представлению, именно Пушкин, прочитав

«Самозванца» и обнаружив реминисценции из «Годунова», должен был так реагировать на роман. Намекая еще до публикации БГ, что Пушкин его обокрал, Булгарин невольно разоблачал себя: ведь он не мог знать, что содержится в ненапечатанном произведении, которого он, по его словам, не читал.

Опережением пушкинского нападения была и резкая статья Булгарина о седьмой главе «Евгения Онегина», опубликованная в №№ 35 и 39 «Северной пчелы»: «Ни одной мысли в этой водянистой VII главе, ни одного чувствования, ни одной картины, достойной воззрения! Совершенное падение, *chûte complète*» [Пушкин в критике: 232]. Булгарин писал: «Поэт взял обильную дань из *Горя от ума*, и, просим не прогневаться, из другой известной книги» (т.е. из романа Булгарина «Иван Выжигин») [Там же: 235]. В статье содержался намек, что такого рода *заимствования* вообще характерны для Пушкина, в том числе для БГ. Не случайно «Литературная газета» иронизировала по этому поводу: «Обвиним Пушкина и в другом, еще важнейшем похищении — он многое заимствовал из романа *Димитрий Самозванец*, удачно, с искусством ему свойственным, украсил свою историческую трагедию “Борис Годунов”, хотя тоже, по странному стечению обстоятельств, им написанную за пять лет до рождения исторического романа г. Булгарина» (цит. по: [Винокур: 205]).

В отличие от Булгарина, Пушкин не вступал в публичную полемику по поводу ДС, хотя, вероятно, не скрывал своего мнения о романе. Его точка зрения отразилась в статье Дельвига, опубликованной в «Литературной газете» [Дельвиг]. Возможно, в пушкинском «Наброске предисловия к “Борису Годунову”» имелся в виду Булгарин, распространяемые им слухи, но выпад был замаскирован: «*Не смущаемый никаким иным влиянием* <курсив мой. — П. Р.>, Шекспиру я подражал в его вольном и широком изображении характеров, в небрежном и простом составлении планов, Карамзину следовал я в светлом развитии происшествий, в летописях старался угадать образ мыслей и язык тогдашнего времени. Источники богаты!» [Пушкин 1977–1979: VII, 114–115].

Об использовании Булгариным БГ Пушкин писал в статье «Опровержение на критики», отзываясь с иронией об оценке VII главы «Евгения Онегина» в «Северной пчеле»: «г. Булгарин не сказал бы, что описание Москвы взято из “Ивана Выжигина”, ибо г. Булгарин не сказывает, что трагедия “Борис Годунов” взята из его романа» [Пушкин 1977–1979: VII, 123]. Опасаясь, что его трагедия не будет иметь успеха, Пушкин замечал:

К тому же главные сцены уже напечатаны или искажены в чужих *подражаниях*. Раскрыв наудачу исторический роман г. Булгарина, нашел я, что и у него о появлении Самозванца приходит объявить царю кн. В. Шуйский. У меня Борис Годунов говорит наедине с Басмановым об уничтожении местничества, — у г. Булгарина также. Всё это драматический вымысел, а не историческое сказание [Там же: 127].

Вероятно, в данном случае Пушкин преувеличивал возможное влияние публикации романа Булгарина на восприятие современниками БГ. Трагедия на самом деле была встречена без энтузиазма; как писал в «Северном Меркурии» М. А. Бестужев-Рюмин:

«Бориса Годунова»
Он выпустил в народ
Убогая обнова,
Увы, на Новый год.

Однако разочарование читателей вряд ли определялось тем, что ДС напечатан раньше. Причина, вероятно, была другой: трагедия Пушкина слишком опережала свое время.

Особенно отчетливо отношение Пушкина к роману Булгарина отразилось в статье «Опыт отражения некоторых нелитературных обвинений», в *китайском* отрывке:

Недавно в Пекине случилось очень забавное происшествие. Некто из класса грамотеев, написав трагедию, долго не отдавал ее в печать — но читал ее неоднократно в порядочных пекинских обществах и даже вверял свою рукопись некоторым мандаринам. Другой грамотей (следуют китайские ругательства) или подслушал трагедию из прихожей (что, говорят, за ним важивалось),

или тихонько взял рукопись из шкатулки мандарина (что в старину также с ним случалось) и склеил на скору руку из довольно нескладной трагедии чрезвычайно скучный роман. Грамотей-трагик, человек бесталанный, но смиренный, поворчав немного, оставил было в покое похитителя, но грамотей-романист, человек ловкий и беспокойный, опасаясь быть обличенным, первый стал кричать изо всей мочи, что трагик Фан-Хо обокрал его бесстыдным образом [Пушкин 1977–1979: VII, 140].

Набросок и две статьи, названные выше, при жизни Пушкина не печатались; в начале 1830-х гг. Булгарин их не знал; они не могли повлиять на полемику, но отражают уверенность Пушкина в знакомстве автора «Самозванца» с ненапечатанной трагедией и использовании ее в романе. Связывал ли поэт *информированность* Булгарина с конкретными лицами? Вполне возможно: ведь до публикации «Годунова» его мог читать только Бенкендорф и царь (еще М. П. Погодин, но его Пушкин не подозревал).

Не ставя перед собой задачи анализа и оценки ДС, остановлюсь лишь на со- и противопоставлении некоторых близких мест в трагедии Пушкина и романе Булгарина. При этом я учитываю, что оба литератора ориентировались на Карамзина, читали В. Скотта, могли использовать *бродячие сюжеты*³. О безусловных выводах в данном случае говорить вряд ли возможно, но все же иметь в виду результаты сопоставления небесполезно, помня о том, что Пушкин, создавая «Годунова», не мог знать о ненаписанном «Самозванце», а Булгарин хорошо знал «Годунова».

Трагедия Пушкина ориентирована, в основном, на вторую главу XI т. «Истории...» Карамзина, ДС — на вторую–четвертую. Из материалов, приведенных историографом, Пушкин использует далеко не все. Он не пересказывает Карамзина. Пушкинские лаконичные, точечные сцены кажутся на первый взгляд не связанными друг с другом (Булгарин называл их

³ Большинство приведенных ниже сопоставлений основано на материале, в «Истории государства Российского» (см.: [Карамзин]) отсутствующем.

растрепанные). Нарушается единство времени; действие переносится с одного места в другое, при сохранении его единства. Получается как бы пунктирное изображение, создающее в сумме цельную художественную картину. Читатель должен дополнять недомолвки своим знанием происшедших событий. В то же время каждая сцена связывалась с предыдущей и последующей. Трагедия получилась в высшей степени лаконичной и динамичной. Поэт создает характеры в духе Шекспира, сложные и противоречивые, с сильными страстями — не злодеев и не образцов добродетели.

Иное у Булгарина. ДС построен на подробном пересказе событий, на перечислении как основном способе развития сюжета (сообщается, например, о всех лицах, награжденных самозванцем, о предметах сокровищницы Бориса, убранстве замков польских вельмож, их пиров). Дельвиг считал такие перечисления одним из недостатков романа. М. Г. Альтшуллер видит в них относительную удачу Булгарина: «В таких описаниях он был гораздо сильнее, чем в изображении человеческих характеров» [Альтшуллер: 117]. Последнее верно, но в целом они роман не украшают. Персонажи «Самозванца» неоднократно рассказывают длинные истории, замедляющие развитие действия. В романе растягиваются не только лаконичные реплики Пушкина, но и немногословные описания Карамзина (например, путь самозванца при бегстве из Москвы, встреча с разбойниками, поездка в Сечь и взятие Трапезунда, жизнь в Киеве и т.п.). Автор считает нужным сообщать о деталях биографии второстепенных персонажей. Он любит ультраромантические кровавые сцены, соответствующие вкусам массового читателя. В итоге получается механическая смесь (а не органическое слияние, как у Вальтера Скотта, которому Булгарин подражает) исторического материала и авторского вымысла, «часто оскорбляющего чувство приличия» [Дельвиг: 219], хотя в какой-то степени и занимательного.

Особенностью ДС является большое количество диалогов; они, особенно в четвертой части, «превращаются в многостраничные почти самостоятельные драматические сцены, чего не встречается даже у Скотта» [Альтшуллер: 112]. Вероятно, эта

особенность определяется влиянием не только романов В. Скотта, но и драматического произведения — трагедии Пушкина.

БГ начинается и заканчивается проблемой народной оценки событий. Во второй и третьей сцене народ — единственное действующее лицо; в первой и четвертой он все время упоминается. Через всю трагедию проходит мотив народного мнения. У Карамзина и народ, и бояре при избрании Бориса ликууют. У Пушкина в начале трагедии народ безразличен, а бояре начинают плести интригу.

У Булгарина в начале романа, до пятой главы, народ отсутствует. Далее он — постоянный участник действия, что отмечено даже в названиях глав: «Народные толки», «Мнение народное о счастливец», «Волнение народа <...> Месть народная». И, наконец, заключение: «Мнение народное». Как и у Пушкина, в связи с мотивом народа, возникает топос «Красная площадь»: «На Красной площади пылали костры», «На Красной площади было <...> множество народа».

Булгарин, как правило, не желает приукрашивать народ (ср. образы разбойников Хлопка-Косолапа, запорожцев, атамана Ангелика). В предисловии к роману автор отмечает, что в начале XVII в. русский народ был именно таким, но уже тогда отличался «беспредельной, беспрекословной преданностью царю, к православию и к отечеству»; поэтому народ поддерживал Самозванца, видя в нем законного наследника.

Однако национализма в духе «официальной народности» в романе Булгарина почти нет: поляки изображены не «злыми коршунами», чванливыми, наглыми и корыстолюбивыми; они — разные, во многих случаях вызывают уважение («Тайный совет Сигизмунда III»), более европеизированы, чем русские.

В БГ народ другой — он не идеализирован, но и не изображен нарочито грубым. Менее всего он думает о *беспрекословной преданности царю*; у него свои интересы и собственная нравственная оценка:

... Попробуй самозванец
Им посулить старинный Юрьев день,

Так и пойдет потеха

.....

Всегда народ к смятению тайно склонен

[Пушкин 1977–1979: V, 223, 268].

В описании народа Булгарин подчеркивает непохожесть своего романа на БГ. Тем не менее, предпоследняя глава, изображение бунта против самозванца напоминает концовку пушкинской трагедии. Даже безмолвствующий народ в ней появляется.

У Пушкина: «(*народ в ужасе молчит*) <...> кричите: да здравствует царь Димитрий Иванович! Народ *безмолвствует*» [Там же: 280].

У Булгарина: «Да здравствует царь Василий Иванович!», — призывают сторонники Шуйского. «Народ молчал и как будто оцепенел». У Пушкина приведенные слова завершают трагедию, у Булгарина за ними следует славословие дому Романовых.

Ориентация Булгарина на Карамзина, Вальтера Скотта и Пушкина отражается в обрисовке Лжедмитрия и Бориса. Пушкин создает эти характеры в духе Шекспира. Булгарин также пытается сделать своих персонажей не однолинейными. Следуя Карамзину, он не пропускает почти ни одной детали, использованной в БГ, но в то же время старается быть непохожим на Пушкина. У Булгарина Лжедмитрий — злодей. Он совершает ряд преступлений (убивает собственноручно шпиона Андреяна Тулупова, закалывает Якова Пыхачева, грозящего его разоблачить, бросает в воды Днепра беременную от него Калерию). Кинжал (или большой нож), черная ряса и клобук являются его постоянными атрибутами. Ср. у Пушкина:

... я бедный черноризец; <...>

Под клобуком, свой замысел отважный

Обдумал я

[Там же: 243].

(*Григорий вдруг вынимает кинжал <...>*) [Там же: 218].

Главное преступление самозванца, по Булгарину, — стремление стать незаконным царем, изменить православной вере. Как воспитанник иезуитов, самозванец считает, что все средства хороши для достижения цели. У Карамзина сообщается много

деталей о связи самозванца с иезуитами. Булгарин щедро вводит их в роман, учитывая то, что взял у Карамзина Пушкин. Особенно выделены два эпизода: находка бумаг, якобы удостоверяющих право самозванца на престол, и его обещание заменить в России православие католичеством. В БГ о находке бумаг говорит Пушкин, дядя Гаврилы, рассказывая Шуйскому о появлении самозванца:

... что он слугою был
У Вишневецкого, что на одре болезни
Открылся он духовному отцу,
Что гордый пан, его проведав тайну,
Ходил за ним <...>.

Латинские попы

С ним заодно. Король его ласкает

[Пушкин 1977–1979: V, 221–222].

О замене православия католичеством идет речь в начале сцены «Краков. Дом Вишневецкого. Самозванец и pater Черниковский»:

Самозванец

<...>

Ручаюсь я, что прежде двух годов
Весь мой народ, вся северная церковь

Признают власть наместника Петра [Там же: 232].

В романе упоминаемые выше эпизоды занимают много места. Одновременно, стараясь, видимо, еще раз продемонстрировать знакомство со многими источниками и независимость от Пушкина, Булгарин присоединяется к версии митрополита Платона, считавшего, что самозванец не беглый чернец, а ставленник иезуитов, которого готовили много лет к его роли.

Любовной сцены самозванца с Мариной Мнишек у Карамзина нет, хотя о Марине несколько раз в «Истории...» говорится. У Пушкина сцена в саду, с точки зрения художественного замысла, — одна из центральных, образец пушкинского психологизма. Она подготавливается в предыдущих сценах: самозванец говорит об остановке на три дня в Самборе:

Прелестную Марину я надеюсь
Увидеть там [Пушкин 1977–1979: V, 233].

Затем Мнишек с Вишневецким беседуют о том, как Марина очаровала самозванца; Марина назначает ему свиданье:

Да, ввечеру, в одиннадцать часов,
В аллее лип, я завтра у фонтана [Там же: 237].

Наконец следует сцена «Ночь. Сад. Фонтан», с чрезвычайно тонким, меняющимся психологическим рисунком. Далее в БГ Марина не упоминается.

В романе Булгарина о Марине рассказывается весьма подробно, от первого появления ее до расправы народа с самозванцем. В последней части романа она приезжает в Россию, становится царицей, собирает самых знатных боярынь с дочерью на вечеринку, учит их европейским правилам поведения («...Женская вечеринка у Марины»). Самозванец в романе не любит Марину, не открывает ей тайны своего происхождения. Булгарин (имея, судя по всему, в виду сцену у фонтана в БГ) считает, что *такой* любви в России начала XVII в. вообще не знали (снова — противопоставление Пушкину). Тем не менее, в романе изображены два свидания в саду. Второе Марина устраивает, делая самозванца свидетелем ее объяснения с влюбленным в нее Осмольским.

Изображая самозванца, в основном, как злодея, Булгарин, вслед за Пушкиным, наделяет его рядом положительных черт: он смел, умен, хорошо образован, красноречив, не кровожаден; рискуя жизнью, спасает своего товарища по школе Бучинского, убеждает атамана Ангелика во время нападения запорожцев на Трапезунд пощадить турецких детей, не проливая крови женщин и стариков. В момент гибели он ведет себя достойно, уговаривает Басманова спастись, оставив его.

Пытаясь следовать за Пушкиным, Булгарин стремился усложнить и образ Годунова. Борис в романе — не только злодей. Он наделен положительными качествами: любит своих детей, особенно Феодора, помогает народу во время голода, сторонник просвещения. В начале седьмой главы дается высокая оценка личности Годунова: «Царь Борис Федорович был

выше своего века умом и познаниями в науке государственной, и твердостью характера превосходил всех знаменитых россиян, своих современников». Но авторская характеристика в романе не подтверждается действиями Бориса. Нечистая совесть, страх превращают его в тирана. Уже во второй главе возникает мотив страха: ночные московские улицы, перегороженные рогатками; атмосфера всеобщей боязни: «У нас, в самом деле, кажется, что ветры имеют уши для подслушивания, и язык для доносов»; собравшиеся в доме Булгакова боятся сказать лишнее слово, все друг другу не доверяют: «В нынешнее время — добра не ждать <...> Ныне казнят не за измену, а по одному подозрению в измене».

Ср. у Пушкина:

<...> он правит нами,
Как царь Иван (не к ночи будь помянут)
[Пушкин 1977–1979: V, 222].

Там говорить не слишком ныне смеют.
Кому язык отрежут, а кому
И голову <...>
Что день, то казнь. Тюрьмы битком набиты.
На площади, где человека три
Сойдутся — глядь — лазутчик уж и вьется,
А государь досужною порою
Доносчиков допрашивает сам.
Как раз беда; так лучше уж молчать [Там же: 262–263].

У Булгарина страх Бориса, неуверенность в будущей судьбе рождает веру в предсказания, прорицания: «он, наравне с другими, верил в чародейство, в предзнаменования и во влияние тел небесных на участь людей и целых народов». Мотив прорицания занимает в романе важное место. Борис заставляет самозванца, переодетого в монаха-лекаря, толковать его вещий сон. Мотиву предсказания посвящена почти целиком седьмая глава, в названии которой стоит слово «чародейство». В ней подробно описывается гаданье мнимой прорицательницы Федосьи, имеющее существенное значение для дальнейшего развития сюжета

Напрашивается сравнение с пушкинской сценой «Царские палаты», с монологом Бориса и диалогом двух стольников:

Напрасно мне кудесники сулят
Дни долгие, дни власти безмятежной

[Пушкин 1977–1979: V, 208].

Второй <стольник>:

В своей опочивальне

Он заперся с каким-то колдуном.

Первый <стольник>:

Так, вот его любимая беседа:

Кудесники, гадатели, колдуньи. —

Всё ворожит, как красная невеста.

Желал бы знать, о чем гадают он? [Там же: 207]

Приведу еще несколько сопоставлений, лишь называя их:

- встреча Бориса с юродивым Николкой (в «Истории Государства Российского» ее нет) — кликуша Матрена с ее предсказаниями: «За каждую капельку углицкой крови заплатите реками крови»;
- мамка царевны в сцене «Царские палаты» — нянька царевны в романе Булгарина;
- сын Курбского в БГ — встреча в романе самозванца с Курбским.

Кратко остановлюсь, завершая разговор о ДС, на изображении в трагедии и романе предков поэта Гаврилы Пушкина и его дяди. В сценах «Москва. Дом Шуйского» и «Ставка» они играют существенную роль, выражая важные идеи трагедии:

Такой грозе, что вряд царю Борису

Сдержать венец на умной голове... [Там же: 222].

Но знаешь ли чем сильны мы, Басманов... [Там же: 275].

Булгарин на протяжении большей части романа все подобные сцены опускает. Гаврила Пушкин появляется почти в самом конце, возглавляя вместе с Плещеевым «буйную толпу», идущую из Красного села в Москву. Гаврила у Булгарина — персонаж явно отрицательный. Он читает на Лобном месте грамоту самозванца, призывает народ к мятежу: «— Держите из-

менников! Гибель Годуновым и их клеветам!»; «...Пушкин <...> и другие зачинщики крамолы скакали на конях по городу и приглашали всех присягать на верность Димитрию, угрожая ослушникам смертью». Описание дано по Карамзину, но с усилением отрицательной тональности. Так заканчивает автор «Самозванца» полемику с потомком Гаврилы, поэтом Александром Пушкиным.

Не ставя задачи подробного сопоставления ДС с БГ, не сомневаясь в том, что Булгарин использовал в романе знакомство с пушкинской трагедией, перейду вновь к вопросу о В. Скотте. В своей содержательной и убедительной книге «Эпоха Вальтера Скотта в России. Исторический роман 1830-х годов» М. Г. Альтшуллер объясняет требование Николая I переделать трагедию в роман тем, что Вальтер Скотт нравился царю, и тот «почитательски простодушно захотел увидеть русский исторический роман на манер Вальтера Скотта» [Альтшуллер: 111].

Предположение о *простодушии* императора вызывает сомнение. Слишком категорично требовал царь переделки трагедии в роман, запрещая печатать БГ. Вряд ли столь важным оказалось для него мимоходом брошенное замечание Булгарина, которого Николай не любил. Грубая лесть могла раздражать императора. ДС ему не понравился, царю, видимо, трудно было дочитать роман до конца, несмотря на рекомендации Бенкендорфа: «Если бы Ваше Величество прочли это сочинение, то вы нашли бы в нем много очень интересного и в особенности монархического, а также победу легитимизма. Я бы желал, чтобы авторы, нападающие на это сочинение, писали в том же духе» [Лемке: 499]. Выгораживая Булгарина, оправдывая его нападки на Пушкина, Бенкендорф говорил Николаю, что на автора «Самозванца» тоже нападают: он, дескать, вынужден отвечать. В подтверждение шеф жандармов послал царю статью Дельвига о ДС. Царь ответил, что ознакомился с ней и, прочитав два тома романа Булгарина, начал третий, должен признаться, что статья кажется ему справедливой: «история, лежащая в основе “Самозванца”, сама по себе более чем омерзительна, не стоит украшать ее отвратительными легендами и ненужными для интереса главных событий

подробностями» [Лемке]. Тем не менее, через некоторое время Николай, видимо, не без вмешательства Бенкендорфа, наградил Булгарина за «Самозванца» перстнем с бриллиантами, что вряд ли означало коренное изменение его мнения о романе.

Вскоре трагедия Пушкина была разрешена к печати, хотя автор ее не переделал в роман в духе Вальтера Скотта. Тема самозванца, незаконного царя, убийства законного наследника могла восприниматься, как излишне острая, особенно в первые годы царствования Николая. Ведь и он оказался на троне с нарушением законов престолонаследия.

В момент чтения БГ, в конце 1826 г., сразу после освобождения Пушкина из ссылки, беседы с ним, царь относился к поэту с наибольшим благоволением, и маловероятно, что хотел его обижать (позднее бывало всякое). Но и разрешить трагедию Николай счел тогда неуместным. Упоминание в «Замечаниях...» Вальтера Скотта в таком случае оказалось прекрасным поводом отложить публикацию БГ на неопределенное время, не запрещая ее.

К 1830-м гг. многое изменилось. В письме к Бенкендорфу от 16 апреля 1830 г., переданном царю, после чего пьеса была разрешена, Пушкин напоминал историю ее публикации: «Государь, соблаговолив прочесть ее, сделал мне несколько замечаний о местах слишком вольных, и я должен был признать, что его величество был как нельзя более прав» [Пушкин 1977–1979: X, 636; подлинник по-фр.].

Отпустив комплимент своему венценосному читателю, Пушкин далее, по сути, вступал с ним в полемику:

Его внимание привлекли также два или три места, потому что они, казалось, являлись намеком на события, в то время еще недавние <декабрьское восстание. — П. Р.>; перечитывая теперь эти места, я сомневаюсь, чтобы их можно было истолковать в таком смысле. Все смуты похожи одна на другую. Драматический писатель не может нести ответственности за слова, которые он влагает в уста исторических личностей. Он должен заставить их говорить в соответствии с установленным их характером. Поэтому надлежит обращать внимание лишь на *дух, в каком задумано всё сочинение*, на то впечатление, которое оно должно произве-

сти. Моя трагедия — произведение вполне искреннее, и я по совести не могу вычеркнуть того, что мне представляется существенным [Пушкин 1977–1979: X, 636].

Пушкин понимает, что вступает в опасный спор. Он просит царя «простить <...> смелость <...> возражений». О Вальтере Скотте не говорится ни слова. Не возвращается к этому имени и царь. Тема самозванца к началу 1830-х гг. в отношении к Николаю потеряла свое значение, царь согласился с доводами поэта и разрешил печатать «Годунова», не только из-за приводимых Пушкиным «чрезвычайных обстоятельств» (женитьбы). Императору могла понравиться и смелость, с которой Пушкин, как и при первой встрече, защищал свое мнение. Если подобные предположения верны, император, запретив публикацию БГ, а затем разрешив ее, оказался более прозорливым цензором, чем кажется на первый взгляд.

Последняя деталь: Пушкину все же удалось создать в духе Вальтера Скотта лучший русский исторический роман 1830-х гг. «Капитанскую дочку».

ЛИТЕРАТУРА

- Альтшуллер: *Альтшуллер М. Г.* Эпоха Вальтера Скотта в России: Исторический роман 1830-х годов. СПб., 1996.
- Булгарин 1830: *Булгарин Ф. В.* Димитрий Самозванец. СПб., 1830.
- Булгарин 1994: *Булгарин Ф. В.* Димитрий Самозванец. Вологда, 1994.
- Винокур: *Винокур Г. О.* Кто был цензором «Бориса Годунова»? // Временник Пушкинской комиссии. М.; Л., 1936. Вып. 1.
- Виролайнен и др.: *Виролайнен М. Н., Фомичев С. А., Лотман Л. М. и др.* [Комментарий] // Пушкин. Сочинения: Комментированное издание. М., 2008. Вып. 2: Борис Годунов.
- Дельвиг: *Дельвиг А. А.* «Димитрий Самозванец». Исторический роман. Сочинение Фаддея Булгарина. 4 части // Дельвиг А. А. Сочинения. Л., 1986.
- Карамзин: *Карамзин Н. М.* История Государства Российского. М., 1989. Кн. III. Т. IX–XII.
- Лемке: *Лемке М.* Николаевские жандармы и литература: 1826–1855. СПб., 1908.

Пушкин 1935: *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч. [Л.], [1935]. Т. VII: Драматические произведения.

Пушкин: *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч.: В 16 т. М.; Л., 1937–1959.

Пушкин 1977–1979: *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч.: В 10 т. Л., 1977–1979.

Пушкин в критике: Пушкин в прижизненной критике: 1828–1830. СПб., 2001.

Рейтблат: *Рейтблат А. И.* Видок Фиглярин: Письма и агентурные записки Ф. В. Булгарина в III Отделение / Изд. подг. А. И. Рейтблат. М., 1998.

МАВР[УШ(К)]А

(Из комментария к «Домику в Коломне». 4)¹

ЕКАТЕРИНА ЛЯМИНА

Из четырех действующих лиц «Домика в Коломне» (далее — *ДвК*) лишь вдова, «бедная старушка» [ПиП 1835: 2, 168]², оставлена безымянной. Прочие названы: Параша, дочь вдовы, «стряпуха Фекла» (171)³, поступившая на ее место Мавра. Ниже предлагаются некоторые наблюдения над именем лже-кухарки.

В русском его варианте (*Мавра* — от греч. (*Α*)*μαυρα*, темная, черная) этимология диктует смысловой перенос: *черная* = *чернавка*, т.е. одновременно простолюдинка и прислуга⁴. Неудивительно, что в период активного становления бытовой комедии это имя регулярно получали сценические служанки.

Так, Мавра появляется в восьми из тех вошедших в многотомник «Российский Феатр...»⁵ пятидесяти трех комедий, где в числе *dramatis personae*, наделенных (псевдо)русскими именами (либо онимоидами типа Честон, Грублон, Миловид) и/или фамилиями, есть «горнишная» / «девка» / «верховая девушка»⁶ / «ближняя [т.е. доверенная] служанка»⁷. Самая ранняя

¹ Предшествующие заметки из этой серии см.: [Лямина 2007а: 175–181; Лямина 2007б: 67–84; Лямина 2010: 110–116].

² Далее ссылки на *ДвК* в указанном издании приводятся в тексте заметки в круглых скобках.

³ Истолкование (зачастую малоубедительное) смыслового потенциала двух этих имен предложено в: [Фаустов 2002; Фаустов 2003: 84–95].

⁴ О функционировании этого нарицательного/собственного имени в фольклоре и словесности см.: [Чернышев: 129–132].

⁵ В общей сложности издание (1786–1794) насчитывает 69 комедий.

⁶ Так называет Мавру влюбленный в нее слуга в комедии «Домашние несогласия» (1773), анонимной переделке пьесы Гольдони «I puntigli domestici». «Горнишная, верховая девка, служанка» —

пьеса в этом списке — «Мот, любовью исправленный» Лукина (1765)⁸. В двух переделках из Гольдони, уже упомянутых «Домашних несогласиях» и «Лжеце» (1774, из «Il bugiardo»), Мавры заменяют соответственно Кораллину и Коломбину. Это довольно показательно в плане активности внутренней формы: если имена главных «действующих лиц русифицированы по <...> принципу фонетической близости к оригиналу» (Balanzoni — Баланцов; Pantalone — Пантелей [Горохова: 331]), то прислуге дается имя «говорящее» и в то же время обладающее необходимой «простонародностью»⁹. Ср. шуто-трагедию Крылова «Трумф» (1800) с ее утрированно русским колоритом, где эквивалентом Мавры оказывается Чернавка, «наперсница [царевны] Подщипы». Особенное пристрастие к Маврам-служанкам питала Екатерина II, населившая ими целый ряд пьес 1770–1780-х гг.: «О время!», «Невеста невидимка», «Расстроенная семья осторожками и подозрениями», «Шаман сибирский», «Недоразумения». Следует заметить, впрочем, что комедиографы последней четверти XVIII в. весьма часто выбирали для прислуги имена схожего звучания: *Марья*, реже Маша (только по указанной выборке комедий — семь раз и

толкование франц. *soubrette* в словаре С. С. Волчкова [Франц. лексикон: 3, 429]. Ср. пояснение к *femme de chambre*: «Комнатная девица, горничная, или ближняя служительница у госпожи» [Там же: 2, 137].

⁷ Аттестация в списке действующих лиц, предворяющем комедию М. И. Прокудина «Добродетель, увенчанная верностью» (1774) [Рос. Феатр: XXV, 88].

⁸ На сцену она, впрочем, не выходит, мелькая лишь в репликах другой служанки, Степаниды, причем в одном случае ее ошибочно называют Марфой: «Я постараюсь Марфу на несколько удалить из дому и сыщу вам случай с любовницею увидеться» [Рос. Феатр XIX: 68]. О взаимозаменяемости Мавры и Марфы см. ниже.

⁹ Примерно до середины XVIII в. в родовитых семействах это имя еще встречается, хотя и редко, но во второй половине столетия оно практически исчезает из дворянского ономастикона.

один раз в «оригинальной драме»¹⁰); *Марина* (шесть раз и однажды в комической опере); *Марфа* (три и один соответственно), и фонетический комплекс **Ма(в)р-* на некоторое время вошел в смысловое поле этого амплуа.

На сцене Мавра проявляет себя в довольно широком диапазоне, при этом радикально не отличаясь от других служанок-субреток, по традиции открывающих действие многих комедий. Ловкая и сметливая, до мелочей знающая не только хозяев и их домашний уклад, но и вообще людей (так что ее многочисленные реплики подчас отзываются интонациями резонера), она, как правило, оправдывает доверие госпожи. Та всецело полагается на служанку в ведении любовной интриги и едва ли не заискивает ее расположения: «Ты меня любишь, Маврушка, так скажи мне, что мне делать» («О время!» [Рос. Феатр: XI, 45]), «О Маврушка! — естли ты мне в етом случае поможешь, то я вечно услуги твоей не забуду!» («Невеста невидимка» [Там же: XII, 10])¹¹. Но порой она увлекается и начинает почти в открытую манипулировать хозяевами; разоблаченная, Мавра вынуждена бежать из дома, где ее стараниями воцарился хаос: «Потап и Мавра ушли; на извощика сели, и посакали» («Домашние несогласия» [Там же: 388]). Будучи обычно молода, весела¹² и хороша собой, имея собственных поклонников из числа слуг, она может выглядеть двойником своей барышни и вместе с ней принимать участие в рискованных проделках: «У обеих на голове флеровые большие и частые капоры; обе в тафтяных салопах и весьма закутаны; идут из дома» («Лжец» [Там же: 98]).

¹⁰ «Благовременное вспоможение» Т. В. Константинова (1794). Речь идет о драмах и комических операх из числа включенных в «Российский Феатр...».

¹¹ Ударения проставлены мной: пренебрежительное обращение «Маврушка» едва ли возможно в очерченном модусе.

¹² Скажем, в комедиях Екатерины II Мавры часто смеются: «Ха, ха, ха!» («Недоразумения» [Рос. Феатр: XXXI, 156], «Шаман сибирской» [Там же: XIII, 193]).

В аналогичном статусе носительницы этого имени встречаются и в прозе эпохи. Здесь сценический типаж усложняется, обрастая заостренно социальными чертами. Так, в «Путешествии из Петербурга в Москву» среди умений Маврушки, которую весьма «жаловала» ее госпожа, отмечено нечто большее, чем предсказуемая бойкость: «Племянник моей барыни, молодец осмнадцати лет, сержант гвардии <...> влюбился в горнишную девку своей тетушки и, скоро овладев опытною ее горячностью, сделал ее матерью» [Радищев: 105].

Насколько позволяет судить выборка объемом в четыре десятка пьес¹³, в комедиях первых десятилетий XIX в. служанок зовут уже совсем иначе (в ходу уменьшительные формы: Маша, Саша, Дашенька, Наташа, Лиза и т.д.), что связано с общим дрейфом жанра от бытовой колоритности к «легкости» и «светскости». Однако, отодвинувшись в новую эпоху на периферию, имя «Мавра» в комбинации с родом занятий не утратило своего семантического ореола.

Во всяком случае, речь в *ДвК* еще только заходит о найме новой прислуги (как ее зовут, можно лишь предчувствовать исходя из того, что удел стряпухи — огонь, сажа, грязная посуда), а драматургический ресурс уже активно заявляет о себе. Именно в этой точке поэмы впервые возникает диалог (он будет сопровождать «тему кухарки» вплоть до заключительного размена реплик между автором и раздосадованным читателем: «Да нет ли хоть у вас нравоченья?» — «Нет... или есть: минуточку терпенья... / Вот вам мораль: по мнению моему, / Кухарку даром нанимать опасно <...>» (180)) — оживленный, с ремарками, не прерванный даже границей между октавами:

XXVIII

<...>

Старушка кличет дочь: «Параша!» — «Я!»

— «Где взять кухарку? сведай у соседки,

Не знает ли. Дешевые так редки». —

¹³ Составлена по: [Стих. комедия; Стих. комедия и опера; Сопиков: I, 140–167 (раздел «Комедии»)], репертуарным сводкам в [ИРДТ: 2, 3].

XXIX

— «Узнаю, маменька». И вышла вон,
Закутавшись. (176)

(Время действия *ДвК* — святки, и желание Параши закутаться легко объяснимо, однако «весьма закутаны», напомним, выходящие из дому по сердечным делам и опасаящиеся быть узанными барышня и служанка в одной из упомянутых выше комедий.) Как раз с похода Параши за кухаркой и начинается действие всех адаптаций *ДвК* для сцены, от «водевиля в прозе со стихотворными куплетами и свадебным концом» «Два с полтиной и больше ничего!» (1855; о нем и других перелицовках XIX в. см.: [Денисенко]) до комической оперы «Мавра» Стравинского — Кохно (1922): предшествующую (большую) часть текста они опускают, в их логике она не имеет значения. Комедийно-театральная составляющая поэмы, до того мерцавшая за другими, сложно соотнесенными и спародированными референтными пластами (среди них — стихотворная повесть; «петербургская повесть»; бурлеск и ироикомика; метапоэтическая тема), выступает на первый план.

Возвращение дочери с новой кухаркой провоцирует еще один диалог. Он обставлен зарисовками, которые напоминают серию ремарок и характеристик из списка действующих лиц:

<...>

Высокая, собою недурная,
Шла девушка, и, низко поклонясь,
Прижалась в угол, фартук разбирая.
— «А что возьмешь?» спросила, обратясь,
Старуха. — «Все, что будет вам угодно»,
Сказала та смиренно и свободно.

XXXI

Вдове понравился ее ответ.
— «А как зовут?» — «А Маврой» — «Ну Мавруша,
Живи у нас <...>» (176–177).

Любопытно, что большая часть положенных сценической служанке качеств (прежде всего расторопность и наблюдательность) выше, в XVI и XVII октавах, была отдана Параше:

«Умела мыть и гладить, шить и плесть»; «<...> весь обегала дом, / То у окна, то во дворе мелькала, / <...> Всех успевала видеть». Мавра же, даром что вдова сначала возлагает на нее обязанности горничной («Ходи за мной, за дочерью моей») и уже потом касается второй стороны: «Присчитывать не смей» (177), не отличается ни в одном, ни в другом, а равно не выказывает ни малейшей словоохотливости:

В кухарке толку
 Довольно мало: то переварит,
 То пережарит, то с посудой полку
 Уронит; вечно все пересолит,
 Шить сядет — не умеет взять иголку;
 Ее бранят — она себе молчит <...>.

В следующем эпизоде мы имеем дело с наложением референций — ведущим приемом *ДвК*. Слушая обедню, вдова мысленно аттестует бестолковую Маврушу (та, впрочем, осталась дома не только из-за зубной боли, но и с намерением «корицы <...> натолочь» и «пирожное испечь») «ловкой», каковой и должна быть комедийная служанка. В следующий миг старушка начинает тревожиться: «Пирожница, ей-ей, глядит плутовкой! / Не вздумала ль она нас обокрасть, / Да улизнуть?» (178). Насмешливое именование «пирожница», окруженное рифмой *ловкой* — *плутовкой*, вводит еще один существенный для поэмы слой. Это традиция плутовского романа, один из важнейших ходов которого — проникновение хитрого чужака в замкнутое пространство частного жилища. Данный фрагмент уместно сопоставить с романом М. Д. Чулкова «Пригожая повариха, или Похождение развратной женщины» (1770; известна только первая часть, обрывающаяся *in medias res*). О службе героини в качестве кухарки упоминается лишь однажды, в основном же *Мартона* (от Марта = *Марфа* в специфическом, с налетом вульгарности, изводе, отсылающем к именам реальных и литературных красавиц-авантюристок, прежде всего к Нинон де Ланкло и Манон Леско) перебирается из дома в дом, от воздыхателя к воздыхателю, причем в од-

ном случае ей приходится быстро и с позором ретироваться при возвращении хозяйки.

По мере движения сюжета с участием Мавры (октавы ХХІХ–ХХХVІІІ) домик коломенских обывательниц и его окрестности приобретают все больше сходства с театральными подмостками. В последних строфах поспешный приход вдовы описан при помощи коротких сегментов, подобных указаниям для актеров, организующим движение по сцене: «чуть-чуть <...> не слетела» с паперти; «пришла в лачужку, в кухню посмотрела»; «к себе в покой вошла»; «и шлепнулась» (178–179). Финальный прыжок убегающей кухарки:

Ее увидя,
Та, второпях, с намыленной щекой
Через старуху (вдовью честь обидя),
Прыгнула в сени, прямо на крыльцо,
Да ну бежать, закрыв себе лицо (179) —

и вовсе переключает повествование в фарсовый регистр, впрочем, потенциально присутствующий в любой комедии.

* * *

Хорошо известно, что летом 1831 г. *ДвК* произвел сильное впечатление на Гоголя: «У Пушкина повесть, октавами писанная: Кухарка¹⁴, — в которой Коломна и вся петербургская природа живая», — сообщал он А. С. Данилевскому 2 ноября [Гоголь 1940: X, 214]. Литература о биографических и творческих контактах двух литераторов обширна (см. прежде всего: [Цявловский; Вацуро]), но одна параллель до сих пор, кажется, специально не рассматривалась. Сцепление топики обмана с получившим в *ДвК* новую жизнь традиционным именем служанки-кухарки и выплеском буффонады в конце поэмы, видимо, повлияло на ход отделки одного из пассажей в т.н. «сцене вранья» (третье действие комедии «Ревизор»).

В первой черновой редакции Хлестаков рассказывает:

¹⁴ Под таким заглавием поэма была подана, в составе альманаха «Новоселье», в цензуру (см.: [Гиллельсон, Мануйлов, Степанов: 102]; цензурное разрешение — 1 февраля 1833 г.)

И как начнем играть [в вист], то иногда два дни играют, и так уморишься, так уморишься, что как взбежишь наконец к себе по лестнице на второй этаж, то просто сбросишь шинель свою кухарке и скажешь только: «На, Матушка» <подчеркнуто нами. — Е. Л.>, а пот так в три ручья и льется [Гоголь 2003: 176].

Во второй редакции правке подвергся весь пассаж; выделенный фрагмент стал читаться следующим образом:

<...> как взбежишь к себе на лестницу в четвертой этаж, то просто сбросишь с себя шинель кухарке и скажешь только: «На, Маврушка» [Там же: 290] —

и так был зафиксирован первым изданием комедии.

Финальная редакция придала ему вид, ныне общеизвестный:

Как взбежишь по лестнице к себе на четвертый этаж, скажешь только кухарке: «На, Маврушка, шинель...» [Там же: 44].

В связи с Хлестаковым Гоголь, вероятно, ощущал в имени кухарки еще один вариант внутренней формы: *Маврушка*¹⁵ (ср. у Даля: «врух(ш)а, вракуш(к)а, врахотка, вралья, враха <...> лгун, обманщик, кто лжет, врет, обманывает, говорит неправду»). Что касается ударения, то его подвижность коррелирует с «нулевым» и аморфным Хлестаковым: он может, в знак пренебрежения к простолюдинке, говорить «Мавру́шка», вслед старшей из героинь *Дек*¹⁶, но может — и Ма́врушка (ср. «Матушка» первой редакции), улещивая вряд ли молодую кухарку, которой он наверняка доставляет столько же неудобств и хлопот, как и камердинеру Осипу. Напомню, что Гоголь прибежал к этому имени и до «Ревизора» (Мавра — прислуга Поприщина, с уточнением: «глупая чухонка»), и после: так же зовут крепостную Плюшкина.

¹⁵ Ср. гипотезу, согласно которой Мавруша в *Дек* — это хвастливый И. Ф. Паскевич [Черашняя: 154 и след.].

¹⁶ Но такая форма лишь единожды вырывается из уст вдовы, перепугавшейся до обморока, едва пришедшей в себя и вдобавок рассерженной: «“Ах, Пашинька моя! Маврушка...” — “Что, что с ней?” / — “Кухарка наша <...> Ах она разбойник! Она здесь брилась!...”» (179).

Импульс *ДвК*, с одной стороны, и гоголевского творчества — с другой, обусловил частотность служанок с именем Мавр(ушк)а в последующей литературе, в том числе комедииграфии. Упомянув в этом ряду раннюю поэму Лермонтова «Сашка», непосредственно ориентированную на *ДвК* («Но кто ж она? — Не модная вертушка, / А просто дочь буфетчика, Маврушка...») и «Смерть Тарелкина» А. В. Сухова-Кобылина, отметим в заключение, что возникавшее еще в комедиях XVIII в. смешение имен «Мавра» и «Марфа» не исчезло и впоследствии. И потому наряду с Маврушкой, прислугой Софьи Петровны Лихутиной («Петербург» Андрея Белого), рыжей Марфуткой, занимавшейся хозяйством у Антиповых («Доктор Живаго», ч. 1, кн. 4), и «черноокой» хлопотливой Марфушей из популярнейшего фокстрота Марка Марьяновского (нач. 1930-х гг.) появляются забавные гибриды. Так, М. В. Добужинский, разбирая авторскую иллюстрацию к *ДвК*, пишет: «[С]таруха входит в комнату и на пороге видит бреющуюся Марфушу [sic!]» ([Добужинский: 155]).

ЛИТЕРАТУРА

- Вацуро: *Вацуро В. Э.* «Великий меланхолик» в «Путешествии из Москвы в Петербург» // *Временник Пушкинской комиссии.* 1974. Л., 1977.
- Гиллельсон, Мануйлов, Степанов: *Гиллельсон М. И., Мануйлов В. А., Степанов А. Н.* Гоголь в Петербурге. Л., 1961.
- Гоголь 1940: *Гоголь Н. В.* Полн. собр. соч. [М.; Л.], 1940. Т. X.
- Гоголь 2003: *Гоголь Н. В.* Полн. собр. соч. и писем: В 23 т. М., 2003. Т. IV: Ревизор.
- Горохова: *Горохова Р. М.* Драматургия Гольдони в России XVIII века // *Эпоха Просвещения: Из истории международных связей русской литературы.* Л., 1967.
- Денисенко: *Денисенко С. В.* Водевиль, комедии и комические оперы на сюжеты произведений Пушкина в XIX веке // *Театральное наследие: Публикации. Обзоры. Библиография.* I. СПб., 2005.
- Добужинский: *Добужинский М. В.* О рисунках Пушкина // *Новый журнал.* 1976. Кн. 125.
- ИРДТ: *История русского драматического театра: В 7 т. М., 1977. Т. 2; М., 1978. Т. 3.*

- Лямина 2007а: *Лямина Е.* Из комментария к «Домику в Коломне»: о персонажной структуре // Пушкинские чтения в Тарту. 4. Тарту, 2007.
- Лямина 2007б: *Лямина Е.* Из комментария к «Домику в Коломне»: Место действия // *The Real Life of Pierre Delalande: Studies in Russian and Comparative Literature to Honor Alexander Dolinin. Part 1.* Stanford, 2007 (= Stanford Slavic Studies. Vol. 33)
- Лямина 2010: *Лямина Е.* Из комментария к «Домику в Коломне»: О некоторых визуальных аспектах фабулы // От слов к телу: Сб. статей к 60-летию Юрия Цивьяна. М., 2010.
- ПиП 1835: Поэмы и повести Александра Пушкина. СПб., 1835. Ч. 1–2. Радишев: *Радищев А. Н.* Путешествие из Петербурга в Москву; Вольность. СПб., 1992.
- Рос. Феатр: Российский Феатр, или Полное собрание всех Российских Феатральных сочинений. СПб., 1786. Ч. XI, XII; СПб., 1787. Ч. XIII; СПб., 1788. Ч. XIX, XXV; СПб., 1789. Ч. XXXI.
- Сопиков: *Сопиков В. С.* Опыт российской библиографии / Ред. [...] В. Н. Рогожина. СПб., 1904. Ч. 1–II.
- Стих. комедия: Стихотворная комедия конца XVIII – начала XIX в. М.; Л., 1964.
- Стих. комедия и опера: Стихотворная комедия, комическая опера, водевиль конца XVIII – начала XIX века. Л., 1990. Т. 1–2.
- Фаустов 2002: *Фаустов А. А.* Из ономастикона пушкинского «Домика в Коломне» (Параша и Фекла) // Кормановские чтения. Вып. 4. Ижевск, 2002.
- Фаустов 2003: *Фаустов А. А.* Герменевтика личности в творчестве Пушкина (две главы). Воронеж, 2003.
- Франц. лексикон: Французской лексикон, содержащий в себе все слова французского языка... [3-е изд.] СПб., 1786. Ч. 2; СПб., 1787. Ч. 3.
- Цявловский: *Цявловский М. А.* Отголоски рассказов Пушкина в творчестве Гоголя // Звенья. Вып. VIII. М., 1950.
- Черашняя: *Черашняя Д. И.* «Так вот куда октавы нас вели!» (А. С. Пушкин. «Домик в Коломне») // Тема, сюжет и мотив в лирике и эпосе. Материалы к словарю сюжетов и мотивов рус. литературы. Вып. 7. Новосибирск, 2006.
- Чернышев: *Чернышев В.* Имена действующих лиц в сказках Пушкина о царе Салтане, о золотом петушке, о мертвой царевне (Салтан, Гвидон, Дадон, Чернавка) // Пушкин и его современники. Вып. VI. СПб., 1908.

ЛЖЕ-БЕЛКИН И ПСЕВДО-СЕНКОВСКИЙ:
об истинном авторе повести «Турецкая цыганка»
и одном эпизоде из отношений
Сенковского с Пушкиным в 1835 году

НИНА НАЗАРОВА

Как известно, Иван Петрович Белкин «осенью 1828 года <...> скончался на 30-м году от рождения, и похоронен в церкви села Горюхина близ покойных его родителей» [Пушкин: VIII (I), 61]. Однако четыре года спустя после выхода «Повестей покойного Ивана Петровича Белкина», в мае 1835 г. в журнале «Библиотека для чтения» обнаружился его «двойник» — в X томе журнала была опубликована «Потерянная для света повесть» за подписью *А. Белкин*. Появление нового Белкина было тем неожиданнее, что к этому времени ни у кого не оставалось сомнений: автором пяти повестей, изданных под маской Ивана Петровича, являлся сам Пушкин. В конце августа 1834 г. «Повести Белкина» вышли вторым изданием в составе «Повестей, изданных Александром Пушкиным», и вопрос об их авторе был окончательно решен. На это обратил внимание читателей и рецензент «Библиотеки для чтения»: «Мы не думаем, чтобы тем нарушали права безыменности, если скажем, что «Повести», «изданные» Александром Сергеевичем Пушкиным, значит — «сочиненные» самим же их издателем» [Рецензия: 2]. Всего под псевдонимом *А. Белкин* в «Библиотеке для чтения» в 1835–1836 гг. было опубликовано три произведения: «Потерянная для света повесть», «Турецкая цыганка» и «Джулио» (под последней повестью стояла двойная подпись *А. Белкин – А. Тимофеев*).

Традиционно считалось, что за псевдонимом *А. Белкин* скрывался сам редактор «Библиотеки для чтения» О. И. Сенковский, а интерпретация повестей базировалась на понимании псевдонима, выбранного Сенковским, как литературной

маски — соответственно, повести, так или иначе, описывались как пародии Брамбеуса на Пушкина. Новые фактические данные, однако, позволяют пересмотреть представление о «повестях А. Белкина» как о некотором семантическом единстве и показать, что не все из них правомерно рассматривать в контексте пушкинской прозы.

В данной статье мы сконцентрируемся на анализе второй из «повестей А. Белкина», «Турецкой цыганке», опубликованной в «Библиотеке для чтения» в октябре 1835 г. Сюжет ее таков: рассказчик-путешественник в компании своего слуги совершает экспедицию по Малой Азии. Во время путешествия он встречает молодую цыганку Меймене и по просьбе ее матери сопровождает переодетую юношей девушку в Константинополь. В Константинополе они расстаются, и спустя некоторое время рассказчик обнаруживает Меймене на невольничьем рынке: она продала себя в рабство, чтобы выкупить из долговой тюрьмы отца. С помощью своего друга-мусульманина рассказчик выкупает юную красавицу, однако после кратковременного периода счастья она по пути в Россию умирает от чумы. Значительная часть повести отведена этнографическим и натуралистическим зарисовкам: описанию природы, а также быта и нравов — в частности, константинопольского порта и невольничьего рынка.

По мнению В. А. Каверина, не могло быть никаких сомнений в том, что в «Турецкой цыганке» отразился опыт самого Сенковского: «Вопрос о том, автобиографична ли фабула «Турецкой цыганки» <т.е. эпизод с покупкой невольницы. — *Н. Н.*>, не имеет существенного значения. Автобиографичен, что легко может быть подтверждено документами, ее материал. Упоминание о письмах к матери с просьбой о деньгах, о «долгих странствиях в чужих краях», прямое указание на первых же страницах повести о скитаниях в молодости по Малой Азии, описание константинопольского порта, султанского дворца, базара — описание, для которого Сенковскому не нужно было пользоваться печатными источниками, — все говорит о том, что повесть написана по воспоминаниям» [Каверин: 155]. Н. Я. Берковский, Н. И. Михайлова и В. С. Фомиче-

ва при анализе «Турецкой цыганки», как и в случае с двумя другими «повестями А. Белкина», исходили из предпосылки, что Сенковский ориентировался на пушкинский цикл повестей. Так, по словам Берковского, «Вторая пародия О. И. Сенковского, за той же подписью: А. Белкин, повесть «Турецкая цыганка», хотя и очень далека по фабуле от подлинно белкинских, но рядом с «Потерянной для света повестью» передает общий принцип, по которому повести Ивана Петровича Белкина сочетаются и следуют друг за другом. «Турецкая цыганка» — повесть характера героического, подобно «Выстрелу», а «Потерянная для света повесть» настраивает на те более обыденные истории, которые открываются «Метелью» и уже не прерываются чем-либо выпадающим из их характера и стиля» [Берковский: 303]. Михайлова утверждала, что в «Турецкой цыганке» Сенковский стремился не пародировать, а стилизовать пушкинскую прозу. Признавая, что «сюжет повести «Турецкая цыганка» экзотичен», исследовательница приводила несколько возможных параллелей: переодевание героини в мужскую одежду, по ее мнению, перекликающееся с «Барышней-крестьянкой», и то, что «таинственное происшествие <т.е. почему Меймене продала себя в рабство. — Н. Н.> объясняется, как в «Повестях Белкина», в конце повествования» [Михайлова: 148]. Между тем очевидно, что соотносительность двух повестей, к тому же опубликованных в разных номерах журнала с промежутком в несколько месяцев, никак не может сама по себе являться пародией. Переодевание же и объяснение тех или иных обстоятельств в конце повести или новеллы — слишком расхожие сюжетные ходы, чтобы на их основании делать вывод о сходстве двух произведений и тем более стилизации. К столь же общим местам, уже не фабульным, а риторическим, относится и третье предложенное Михайловой сходство — декларируемый отказ рассказчика от излишней описательности, в котором исследовательница усматривала переключку с «Барышней-крестьянкой».

В своих работах исследователи исходили главным образом из анализа текста повести. Однако если обратиться к обстоятельствам создания «Турецкой цыганки», то оказывается, что

существует еще один решающий аргумент, безусловно доказывающий, что пародией на пушкинский цикл повесть не являлась и не должна была ею стать.

В том, что автором «Турецкой цыганки» был сам редактор «Библиотеки для чтения», не приходило в голову сомневаться ни современникам, ни позднейшим исследователям и публикаторам. Начиная с многотомного собрания сочинений 1858 г. [Сенковский 1858: 160–207] и заканчивая изданиями последних лет (см., например: [Сенковский 1989: 378–406]), повесть стабильно входила в корпус текстов Сенковского.

Никаких сомнений в принадлежности повести Сенковскому не возникло и у Каверина. В своей монографии он разбирал «Турецкую цыганку» как пример «столкновения двух авторских «я», <...> борьбы фельетонного стиля с автобиографией» [Каверин: 155] и утверждал — правда, не ссылаясь ни на какие источники, — что «Турецкая цыганка» была написана за год до публикации, в 1834 г. Одним из источников повести, по мнению Каверина, мог стать реальный прецедент: «Возможно, что он воспользовался историей знаменитого путешественника и ориенталиста Юлия Генриха Клапрота (1783–1835), который, покидая Россию, увез с собой черкешенку и с которым Сенковский находился в переписке» [Там же]. Это предположение сопровождалось примечанием: «Стоит отметить, что Клапрот умер в 1835 г., а «Турецкая цыганка», написанная в 1834 г., появилась в печати тотчас же после его смерти» [Там же: 232, примечание № 45], — однако об источнике информации о времени создания повести Каверин ничего не сообщает.

Между тем от внимания Каверина, равно как и прочих исследователей и издателей Сенковского, ускользнул чрезвычайно важный факт, зафиксированный Н. И. Стороженко в некрологе Е. Ф. Коршу в 1897 г. Рассказывая о непродолжительном сотрудничестве Корша в «Библиотеке для чтения» в 1834–1835 гг., Стороженко сообщал: «В том же [XII] томе журнала помещена повесть “Турецкая цыганка”, переведенная Е. Ф. с английского, которую ловкий редактор подписал известным псевдонимом Пушкина *А. Белкин*, не без основания полагая, что публика смешает *А. Белкина* с пушкинским *И. П. Белки-*

ным, а журнал от этого смещения только выиграет. Об этой проделке Сенковского не раз рассказывал Е. Ф. и удивлялся его находчивости» [Стороженко].

При просмотре английской периодики удалось найти оригинал «Турецкой цыганки» и тем самым подтвердить достоверность информации, переданной Стороженко. Летом 1835 г. в английском журнале “The New Monthly Magazine and Literary Journal” была опубликована повесть “The Gipsy of Sardis”. В том, что «Турецкая цыганка» является переводом этого произведения, не остается никаких сомнений при прочтении первого же абзаца:

«Турецкая цыганка»

Палатки наши были раскинуты в сенях Крезова дворца, на природной террасе, где стоял некогда царственный Сардис. Горбатый голландец, бывший домовым живописцем у леди Эсфири Степгоп, который до того скитался между Иерусалимом и Нилом, что сделался существом совершенно восточным, как хаджи или как крокодил; англичанин, метивший в печатные путешестввенники; смиренный торговец смоквами и опиумом; Еремей, моя вторая тень, мой дядька, мой друг, моя потеха; и наконец я, — бродили шайкою по Малой Азии в чалмах и в турецких седлах, раскидывая палатки и варя пилав, где угодно было небу и неумолимому *скюрюджи*, нашему погонщику, проводнику и марки-танту [Белкин: 134; курсив оригинала].

“The Gipsy of Sardis”

Our tents were pitched in the vestibule of the house of Croesus, on the natural terrace which was once the imperial site of Sardis. A hump-backed Dutch artist, who had been in the service of Lady Hester Stanhope as a draughtsman, and who had lingered about between Jerusalem and the Nile till he was as much at home in the East as a Hajji or a crocodile; an Englishman qualifying himself for “The Travelers”; a Smyrniote merchant in figs and opium; Job Smith (my inseparable shadow), and myself, composed a party at this time (August 1834), rambling about Asia Minor in turbans and Turkish saddles, and pitching out tents, and cooking our *pilau*, wherever in pleased Heaven and the inexorable *Suridji*, who was our guide and caterer [Slingsby: 299; курсив оригинала].

Повесть “The Gipsy of Sardis” была подписана именем Филип Слингсби (Philip Slingsby) — оно являлось псевдонимом аме-

риканского писателя и журналиста Натаниела Паркера Уиллиса (подробнее об авторе см. [Ковалев]). В первой половине 1830-х гг. Уиллис опубликовал под этим псевдонимом серию очерков в английских журналах; в 1836 г. эти очерки и повести, в том числе и переведенная Коршем “The Gipsy of Sardis”, вошли в сборник “The Inklings of Adventure”. Несмотря на популярность в Америке, русской публике Уиллис был известен мало. Можно предположить, что в выборе для перевода повести именно Уиллиса был определенный элемент случайности: внимание Сенковского или же Корша — неизвестно, кем именно была выбрана повесть для перевода — привлекло в первую очередь само произведение, а не репутация его автора. Малоизвестность в России Уиллиса косвенно доказывается и тем, что никто из современников не указал на необозначенный источник — что в случае с Сенковским они делали часто, охотно обличая его в плагиате.

В «Библиотеке для чтения» были переведены первые две части повести, вышедшие в свет в июле–августе 1835 г. в XLIV томе журнала “The New Monthly Magazine and Literary Journal”. При переводе английский текст подвергся некоторым непринципиальным изменениям. Был убран эпиграф из Шелли; рассказчик из американца по имени “Philip Slingsby” стал русским «Александром Андреевичем», а его слуга “Job” — «Еремеем». Американские реалии были заменены аналогичными русскими: так, если местом рождения слуги в “The Gipsy of Sardis” названы “Great Mountains”, то в «Турецкой цыганке» это Валдай. В русском тексте есть несколько образов, отсутствующих в оригинале, например: «Еремей, который телом походил на обезьяну, а душой на Катона, и горбатый голландец, который телом и душой похож был на лимбургский сыр» [Белкин: 135]. При этом из перевода, вероятно, по соображениям цензурного характера, были исключены несколько отрывков: один из них содержит религиозные размышления, другой — рассуждения о различиях между западной и восточной цивилизациями. Наконец, как уже было сказано выше, «Турецкая цыганка» представляет собой перевод только первых двух частей из трех “The Gipsy of Sardis” (третья часть под заголов-

ком “The Gipsy’s Ride” вышла в следующем, сентябрьском номере “The New Monthly Magazine and Literary Journal”), и в конце русского перевода ради логического финала было добавлено сообщение о смерти девушки.

Однако, за исключением перечисленных выше перемен, перевод в целом является верным и практически всегда следует за оригиналом. Не стало исключением, в частности, и объяснение рассказчика, почему он не описывает свою встречу с Меймене, — объяснение, приводившееся Кавериним в качестве характерного примера специфической фельетонной манеры Сенковского [Каверин: 156], а Михайловой расценивавшееся как переключка с пушкинскими «Повестями Белкина» [Михайлова: 149]. Этот пассаж не являлся вставкой редактора или переводчика, но был продиктован английским оригиналом повести (единственное отступление от оригинала выделено курсивом. — Н. Н.):

«Турецкая цыганка»

Правила хорошего воспитания не допускают в свете того, что обыкновенно называется “сценою”. *Порядочные люди, даже порядочные супруги, не делают сцен в обществе, где все чувства, и самые трогательные, должны быть frappés à glace, — как шампанское.* Я ненавижу сцен даже на бумаге. Не нахожу никакой достаточной причины, чтоб какой-нибудь автор, по своей прихоти, рассчитывал на мою чувствительность, когда я сам не рассчитываю на сочувствие других и стараюсь жить на свете так, как будто ни у кого не было сердца. Сильные ощущения — верх невежества, и в отвлеченном и в положительном смысле. Они нарушают веселость, расстраивают осанку, раздражают нервы. По всем этим причинам я не описываю встречи моей с Меймене... [Белкин: 168].

“The Gipsy of Sardis”

The rules of good-breeding discountenance in society what is usually called “a scene”. I detest it as well on paper. There is no sufficient reason, apparent to me, why my sensibilities should be drawn upon at sight, as I read, any more than when I please myself by following my own devices in company. Violent sensations are, abstractly as well as conventionally, ill-bred. They derange the serenity, fluster the manner, and irritate the complexion. It is for this reason that I forbear to describe the meeting between Maimuna and myself... [Slingsby: 463].

Таким образом, повесть «Турецкая цыганка», вопреки устоявшемуся мнению, не принадлежала Сенковскому — участие редактора «Библиотеки для чтения» в работе над нею, по всей видимости, отразилось только в формулировании задания переводчику Коршу, прибавлении провокационного псевдонима и, возможно, незначительной правке. С одной стороны, это, безусловно, показывает, что искать какие-либо переключки, стилизацию или пародию на пушкинскую прозу в повести не следует. С другой стороны, это в очередной раз ставит чрезвычайно существенный для изучения «Библиотеки для чтения» вопрос об атрибуции материалов и повестей, опубликованных в журнале. Очевидно, что подход, в соответствии с которым отдельные исследователи считают возможным рассматривать все опубликованные в «Библиотеке для чтения» при Сенковском произведения «как своеобразный метатекст, выражающий его литературную позицию» [Щербакова: 147], неправомерен. Так, А. В. Шаронова указала еще на два случая, когда авторство произведений под шуточными псевдонимами по умолчанию приписывалось Сенковскому, в то время как на самом деле повести принадлежали иным русским литераторам [Шаронова: 14].

Вместе с тем «Турецкая цыганка» — случай по-своему уникальный. Хорошо известно, что в «Библиотеке для чтения» неоднократно использовались и перерабатывались произведения иностранной литературы, в первую очередь, французской «неистойовости»; однако редакторские вмешательства или комментарии в этих случаях всегда затрагивали тексты произведений. В случае же «Турецкой цыганки» собственно текст повести не играл никакой роли, он был вторичен по отношению к сопутствующему ему жесту — в данном случае, к семантически нагруженному псевдониму.

Как представляется, «Турецкая цыганка» — это единственный случай, когда можно говорить о том, что Сенковский в самом деле пытался имитировать публикации Пушкина в своём журнале. С одной стороны, это, как предполагал в некрологе Коршу Стороженко, было, безусловно, приемом, рассчитанным на наивного провинциального читателя — «публика сме-

шает А. Белкина с пушкинским И. П. Белкиным, а журнал от этого смешения только выиграет» [Стороженко: 2]. Сделать это Сенковскому отчасти позволяло жанровое разнообразие произведений, опубликованных в «Библиотеке для чтения» Пушкиным. За время сотрудничества поэта в журнале Смирдина там было опубликовано несколько стихотворений, три поэтических «Сказки», «Песни западных славян», повести «Пиковая дама» и «Кирджали», два документа из примечаний к «Истории Пугачевского бунта» — произведения, жанровый диапазон которых без особого труда позволял «добавить» к ним и повесть о путешествии по Востоку. Это подтверждается и словами Белинского 1835 г., с одной стороны, свидетельствующими, что сами произведения Пушкина в «Библиотеке для чтения» воспринимались уже как нечто для поэта не вполне привычное, а с другой — что для читателей журнала играли ключевую роль как раз имена и уже сформировавшиеся литературные репутации: «Между тем и провинциалы, как и столичные жители, хотят не только читать, но и судить о прочитанном, хотят отличать вкусом, блистать образованностью, удивлять своими суждениями, и они делают это, делают очень легко, без всякого опасения компрометировать свой вкус, свою разборчивость, потому что имена, подписанные под стихотворениями и статьями “Библиотеки”, избавляют их от всякого опасения посадить на мель свой критицизм и обнаружить свое безвкусие, свою необразованность и невежество в деле изящного. А это не шутка! — В самом деле, кто не признает проблесков гения в самых сказках Пушкина потому только, что под ними стоит это магическое имя “Пушкин”?» [Белинский: 21]. Стоит также отметить, что пушкинским псевдонимом были подписаны не фельетоны, которые выходили параллельно под именем Барона Брамбеуса и в которых слишком явно узнавалась манера Сенковского¹, а вполне нейтральное со стилистической точки зрения произведение. Возможно, отчасти поэтому использование псевдонима в этом случае вы-

¹ См., например, повесть о магнетизме, чёрте журналистики Бунтуса и любви двух скелетов: [Брамбеус].

звало на удивление сдержанную реакцию Пушкина. В письме к Плетневу, написанном около 11 ноября 1835 г. он сообщал: «Радуюсь, что Сенковский промышляет именем Белкина; но нельзя ль (разумеется из-за угла и тихонько, например в М.<о-сковском> Набл.<юдателе>) объявить, что настоящий Белкин умер и не принимает на свою долю грехов своего омонима? Это бы, право, было не худо» [Пушкин: XVI, 56].

Вместе с тем жест Сенковского, как представляется, был рассчитан не только на неискушенных читателей, но и на самого Пушкина. Хорошо известно, что в 1834 – начале 1835 гг. поэт на постоянной основе сотрудничал с Сенковским и «Библиотекой для чтения»; в первых десяти томах журнала было опубликовано полтора десятка его произведений. Начиная с июня 1835 г. Пушкин печататься в журнале Смирдина перестает; можно предполагать, что свою роль в этом сыграло и бесцеремонное использование Сенковским пушкинского псевдонима. Так, сразу после выхода в мае 1835 г. «Потерянной для света повести» Пушкин счел необходимым объяснить с упомянутым в повести Погодиным: «Сей час получил я последнюю книжку Библиотеки д<ля> Ч<тения>, и увидел там какую-то повесть с подписью *Белкин* — и встретил Ваше имя. Как я читать ее не буду, то спешу Вам объявить, что этот Белкин не мой Белкин и что за его нелепость я не отвечаю» [Там же: 24]. В чуть более позднем (январь 1836 г.) письме к Нащокину он прямо говорил о сотрудничестве с «Библиотекой», что «хотя это было бы и выгодно, но не могу на то согласиться. Сенковский такая бестия, а Смирдин такая дурра — что с ними связываться невозможно» [Там же: 73].

Одновременно с этим осенью 1835 г. Пушкин вернулся к замыслу о собственном периодическом издании. В письме к Плетневу от начала октября 1835 г. Пушкин обсуждал название и состав будущего альманаха. Точных данных, знал ли о намерениях поэта Сенковский, нет, однако это представляется весьма вероятным. По распространенному мнению, впервые высказанному Кавериним, уже ноябрьская книжка «Библиотеки для чтения» содержала осторожный выпад в адрес Пушкина. В повести «Записки домового» один из героев, черт

журналистики Бубантес, рассказывает: «В нашем городе есть одна упавшая репутация, которая издает новую книгу: решено было поднять ее и поставить на ноги. Собралось человек тридцать ее приятелей, все из литераторов. Когда я пришел туда, они миром поднимали ее с земли, за уши, за руки и за ноги. Я присоединился к ним и взял ее за нос. Мы дружно напрягли все силы: пыхтели, охали, мучились — ничего не сделали. Мы подложили колья и кольями хотели поднять ее. Ни с места! Ну, любезнейший, ты не можешь себе представить, что значит упавшая литературная репутация! В целой вселенной нет ничего тяжелее» [Сенковский 1989: 448]. Указанное место Каверин комментировал следующим образом: «Упавшей литературной репутацией была в середине 30-х годов репутация Пушкина. Упоминание о “новой книге”, которую решил издавать литератор с “упавшей репутацией”, позволяет отнести приведенное место в “Записках домового” к журнальным намерениям Пушкина и к “Современнику”, который должен был быть разрешен не столько как журнал, сколько именно как книга — один раз в три месяца» [Каверин: 75]. Предположение Каверина кажется еще более вероятным, если учесть, что изначально Пушкин и Плетнев договаривались именно об альманахе.

Как представляется, помимо практической задачи, т.е. мистификации, публикация «Турецкой цыганки» обладала и значительным символическим наполнением. «Библиотека для чтения» постепенно оказывалась в ситуации литературной изоляции — помимо Пушкина с журналом в 1835–1836 г. разорвали отношения многие литераторы первого ряда [Шаронова: 83–95]. Использование же видоизмененного пушкинского псевдонима было своего рода указанием на то, что в случае необходимости «Библиотека для чтения» способна обходиться «своими силами» и уже не нуждается в сотрудничестве посторонних авторов.

Таким образом, с прибавлением одного только псевдонима изначально внешний и посторонний для русской литературы текст повести “The Gipsy of Sardis” оказался полемически заостренным по отношению к русскому литературно-журналь-

ному контексту и на протяжении более полутора столетий воспринимался критиками, читателями и исследователями как оригинальное произведение Сенковского.

ЛИТЕРАТУРА

- Белинский: *Белинский В. Г.* Ничто о ничем, Или отчет г. Издателю «Телескопа» за последнее полугодие (1835) русской литературы // Белинский В. Г. Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1953. Т. 2.
- Белкин: *Белкин А.* Турецкая цыганка // Библиотека для чтения. 1835. Т. 12. Отд. 1.
- Берковский: *Берковский Н. Я.* Статьи о литературе. М.; Л., 1962.
- Брамбеус: *Барон Брамбеус [Сенковский О. И.]* Записки домового // Библиотека для чтения. 1835. Т. 13.
- Каверин: *Каверин В. А.* Барон Брамбеус. История Осипа Ивановича Сенковского, журналиста, редактора «Библиотеки для чтения». М., 1966.
- Ковалев: *Ковалев Ю.* Уиллис, Натаниел Паркер // Писатели США. Краткие творческие биографии. М., 1990.
- Михайлова: *Михайлова Н. И.* Болдинские повести Пушкина и пародии Сенковского // Болдинские чтения. Вып. 2. Горький, 1977.
- Пушкин: *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч.: В 16 т. М.; Л., 1937–1959.
- Рецензия: *Б.п.* [Рец. на] Повести, изданные Александром Пушкиным // Библиотека для чтения. 1834. Т. 6. Отд. 6.
- Сенковский 1858: *Сенковский О. И.* Собрание сочинений Сенковского (Барона Брамбеуса). СПб., 1858. Т. 3.
- Сенковский 1989: *Сенковский О. И.* Сочинения Барона Брамбеуса. М., 1989.
- Стороженко: *Стороженко Н. И.* Еще одного не стало. Памяти Е. Ф. Корша // Русские ведомости. 1897. 8 октября.
- Шаронова: *Шаронова А. В.* К проблеме взаимоотношений редактора и авторов «Библиотеки для чтения» // Русская литература. 2000. № 3.
- Щербакова: *Щербакова Г. И.* Журнал О. И. Сенковского «Библиотека для чтения» и формирование массовой журналистики в России. СПб., 2005.
- Slingsby: *Slingsby P. [Willis N. P.]* The Gipsy of Sardis // The New Monthly Magazine and Literary Journal. 1835. Vol. XLIV. July, August.

ПОВЕСТИ О ПУГАЧЕВЕ В СТРУКТУРЕ «ИСТОРИИ ПУГАЧЕВСКОГО БУНТА»

ТИМУР ГУЗАИРОВ

Изданная в России в 1834 году «История Пугачевского бунта» <далее — *ИПБ*> стала первым полноценным историческим исследованием пугачевщины, написанным с использованием архивных документов, мемуаров, свидетельств современников, письменных источников, которые опубликованы во второй книге IX тома Полн. собр. соч. Пушкина. Источниковедческая проблема — аналитическое исследование так называемых пушкинских архивных тетрадей — тщательно изучена в многочисленных трудах Р. В. Овчинникова, итогом этой работы является составленный им комментарий к *ИПБ*¹.

В ходе работы над *ИПБ* Пушкин, внимательно изучив каждое историческое сочинение, особо выделил из русской историографии три труда, о чем сообщил в примечании к четвертой главе: записки Бибикова [Бибиков], труд Левшина об уральских казаках [Левшин] и книгу Зиновьева о Михельсоне [Зиновьев]. В *ИПБ* Пушкин ссылается на эти сочинения, приводит из них выписки или частично публикует источник в приложении, во второй части своего труда. Иностранная историография была также известна Пушкину. Он выделил анонимное сочинение “*Histoire de la révolte de Pugatschef*”, французский перевод исследования Антона Фридриха Бюшинга, выпущенный в Париже неким Лаво в 1799 г. (см. [Блок: 81–183]). Ссылка на это сочинение и выписки из него также приведены в примечании *ИПБ*.

¹ Я хотел бы выразить особую благодарность М. Н. Виролайнен за предоставленную возможность ознакомиться с комментарием Р. В. Овчинникова.

Подчеркнем: поэт, критически оценив научную ценность некоторых трудов, даже не упомянул о них: напр., «Ложный Петр III, или Жизнь и похождения бунтовщика Емельки Пугачева» (М., 1809) или «Обозрения царствования и свойств Екатерины Великой» (СПб., 1832) П. И. Сумарокова. Однако было бы ошибочно однозначно утверждать, что Пушкин не учитывал *смысловые* акценты других, им не упомянутых в *ИПБ* сочинений. В статье мы обратимся к двум таким текстам, к тому же, *художественным*, взаимодействуя с которыми, как нам представляется, Пушкин выстраивает определенные события в *ИПБ*.

Ко времени возникновения замысла «Капитанской дочки» (1833) русскому читателю о крестьянской войне были известны два сочинения — «Сокрушитель Пугачева, Илецкий Казак Иван (Оренбургская повесть)» П. М. Кудряшева (1829) и «Рассказ моей бабушки» А. П. Крюкова (1832). Они, безусловно, находились в поле зрения Пушкина, о чем свидетельствует, как мы попытаемся показать, целый ряд тематических переключек. По нашим наблюдениям, эти повести используются Пушкиным в качестве идейного источника той *иной* точки зрения, отталкиваясь от которой автор стремился создать особое полемическое поле и заострить свою позицию по важному вопросу — о долге военного и роли историка².

Первая глава *ИПБ* открывается описанием реки. Это — принципиальное пушкинское решение, которое, как нам представляется, полемически ориентировано на зачин повести Кудряшева³. Ср.:

² Пушкинские размышления о назначении историка и о чести военного тесно переплетены между собой в *ИПБ*, что отразилось на создании портретов ключевых полководцев: Кара, Бибилова, Панина (см. [Гузаиров 2011]). Особая роль в *ИПБ* отведена тогда еще полковнику И. И. Михельсону, который изображен истинным героем, и долг историка перед которым, по мысли автора, — очистить имя полководца от клеветы и напомнить о его заслугах в подавлении мятежа. См. [Гузаиров 2011а].

³ Синтаксическую конструкцию первого предложения *ИПБ* в связи с выстраиванием концептуального образа реки мы рассмотрим

Сердитые волны Урала утомились и утишили рев свой [Кудряшев: 231].

Яик, по указу Екатерины II переименованный в Урал, выходит из гор, давших ему нынешнее его название [Пушкин: IX (1), 7].

Повесть Кудряшева была опубликована в «Отечественных записках», в которых Пушкин прочитал и другое, высоко оцененное им сочинение «Оборона крепости Яика от партии мятежников. (Описанная самовидцем)⁴», впервые анонимно опубликованное в 1824 г. Пушкин упомянул о нем в примечании *ИПБ*. Это служит дополнительным аргументом в пользу того, что он был знаком с произведением Кудряшева.

В основу сюжета повести Кудряшева «Сокрушитель Пугачева...» положена романтическая история казака Ивана и его возлюбленной Дарьи. В примечании автор указал, что в качестве исторических источников использовал рассказы оренбургских старожилов, а также официальное известие о самозванце. Повествование дважды прерывается двумя фрагментами, в которых автор сообщает сведения о Пугачеве и подробности некоторых ключевых событий бунта. Одним из них является осада Пугачевым Яицкой, или Уральской, крепости:

Самозванец отправил строжайшие указы к Уральскому Коменданту, Полковнику Симонову, и к Войсковому Старшине Михайловичу Бородину, от которых требовал сдачи Уральска; <...> Но Симонов и Бородин, как верные сыны отечества, неустрашились угрозе варвара, и решились защищать вверенный им город до последней капли крови. Пугачев, видя неудачу в своем предпри-

в отдельной статье. Сейчас отметим, что река, ее течение метафорически соплагается с описанием бунта. Ср. в первом абзаце I главы: «Его <Яика> течение быстро»; в IV главе: «Зло, ничем не прегражденное, разливалось быстро и широко». Здесь хотелось бы обратить внимание на риторическое умиротворение реки (= бунта) в сочинении Кудряшева. В отличие от Пушкина, Кудряшев не использует старого, запрещенного Екатериной II, названия реки.

⁴ По предположению Р. В. Овчинникова, автором этого сочинения был Андрей Прохорович Крылов, отец известного баснописца.

яти, оставил Уральск и решил идти к Оренбургу [Кудряшев: 255–256].

Интерпретация события корреспондирует с версией, изложенной в «Известии о самозванце Пугачеве». Ср.:

<...> дал ему Емелька <...> воровской манифест, приказывая накрепко, что чтоб в оном городке живущий комендант подполковник Симанов отнюдь бы не противился, а город бы без сопротивления отдал. <...> Комендант Симанов <...>, получив Емелькин манифест, приказал при собрании команд прочесть, и сколько мог собрать из команды Яицкого войска казаков и шестую полевую легкую команду послал в погоню за Емелькою и его сонмом, чтоб всех их переловить [Пушкин: IX (2), 583].

Кудряшев полностью опускает эпизод последующей осады Яицкой крепости. В авторском списке использованных источников отсутствует упомянутое выше сочинение «Оборона крепости Яика от партии мятежников». В этом известном широкой публике тексте дается детальное описание военных действий, однако о роли коменданта и полковника Симонова при защите крепости не упоминается. В повести Кудряшев, таким образом, сохраняет героическую репутацию и официально признанную славу полковника Симонова. Сведения о капитане Крылове в историко-фактологической части повести опущены.

В *ИПБ* Пушкин строит рассказ об осаде Яицкой крепости, как раз опираясь на сочинение «Оборона крепости Яика...». Он вводит новую информацию, которая разрушает исключительно односторонний, героический портрет коменданта Яицкого городка: «Смятение в городе было велико. **Симонов оробел** <здесь и далее выделено нами. — Т. Г.>; к счастью, в крепости находился **капитан Крылов, человек решительный и благоразумный**» [Там же: IX (1), 37]. Эти факты могли быть почерпнуты Пушкиным из личной беседы с И. А. Крыловым в 1833 г.

В результате сопряжения «чужой» (литературной) и «своей» (исторической) версий перед читателем возникает вопрос об истинном герое. Пушкин следует определенной модели в описании его поведения перед лицом смертельной опасно-

сти. Авторская характеристика — *человек решительный и благоразумный* — маркирует в *ИПБ* такую личность. Это — персонаж, который остается почти или совсем неизвестным современникам и потомкам, упоминается на страницах труда только однажды, в связи с единичным событием. Ср.:

В ней <Сорочинской крепости. — *Т. Г.*> находился при провианте и фураже отставной подполковник Мелькович, **человек умный и решительный**. Он принял начальство над гарнизоном и, на них напав, принудил их возвратиться на прежние жилища [Пушкин: IX (1), 55].

Таким образом, в *ИПБ* общая характеристика героев — Крылова и Мельковича — формирует единое литературное поле, в котором два исторически не связанных, по времени удаленных события оказываются связанными идейно. Анализируя действия и характеры военных, Пушкин постоянно подчеркивает взаимосвязь между общим успехом/неуспехом и конкретными поступками, качествами отдельной личности. С этой точки зрения интересно обратиться к сравнительному анализу литературной и исторической версий штурма Нижнеозерной крепости.

Художественное изображение указанного события дано в повести Крюкова «Рассказ моей бабушки». От крюковского описания крепости Пушкин отталкивается, рисуя жизнь Белогорской крепости в «Капитанской дочке»⁵.

В рабочих тетрадях Пушкина находятся три документа, повествующих о штурме Нижнеозерной крепости. Это — архивные «Оренбургские записи», которые были недоступны Крю-

⁵ Ср.: «<...> в ней находились две или три старые чугунные пушки да около полусотни таких же старых и закоптелых солдат, которые хотя и были немножко дряхленьки, но все таки держались на своих ногах <...>. Хотя нашим инвалидам редко удавалось показывать свою храбрость; Батюшка мой <...> был человек старого века: справедлив, весел, разговорчив, называл службу матерью, а шпагу сестрою <...>. Он или учил своих любезных солдат — (видно, что солдатской-то науке надобно учиться целый свой век!), — или читал священные книги <...>» [Крюков: 259–262].

кову, а также «Прибавление о разбойнике и самозванце Пугачеве из дневных записок 1773 г., города Оренбурга Благовещенской церкви, что на гостином дворе, священника Ивана Осипова» и «Известие о самозванце Пугачеве». Последние два сочинения были известны, по-видимому, и Крюкову.

Вот как изображена осада Нижнеозерной крепости в «Рассказе моей бабушки»:

Верные солдаты клялись умереть за матушку Государыню, но казаки (не явно, а тишком) толковали другое. «Плеть обуха не перешибешь. Покориться будет здоровье. Нам-ста все равно служить, кому бы то ни было, лишь бы давали жалованье да провиант. Нам кто ни поп, тот и батька. Не подыдем рук на своих земляков и товарищей». К несчастью батюшка вовсе не слышал этих толков — и не подозревал ничего. Ах, чтобы ему вытолкать из крепости это змеиное племя и остаться одному с своими верными инвалидами! [Крюков: 281–282]

Далее описывается приступ Пугачева, падение крепости, которое стало результатом измены казаков, что соответствует изложенным в «Известии о самозванце Пугачеве» фактам. Ср. также: «<...> на рассвете напал на Озерную крепость, которую почти без труда отбил, ибо, **изменя, казаки сами руками крепость Пугачеву отдали** <...>» [Пушкин: IX (2), 585].

В повести Крюков следует известной, официальной трактовке событий: верные комендант и его солдаты стали жертвой нарушивших присягу казаков.

В *ИПБ* эпизод взятия Нижнеозерной крепости основан исключительно на архивном материале, неизвестном Крюкову. Ср.:

Узнав о приближении Пугачева, Харлов <...> приготовился к обороне. **Казаки его изменили и ушли к Пугачеву.** Харлов остался с малым числом престарелых солдат. Ночью на 26 сентября вздумал он, для их одобрения, палить из двух своих пушек, и сии-то выстрелы испугали Билова <шедшего на помощь. — Т. Г.> и заставили его отступить. Утром Пугачев показался перед крепостию. <...> Харлов бегал от одного солдата к другому и приказывал стрелять. **Никто не слушался.** Он схватил фитиль,

выпал из одной пушки и кинулся к другой. В сие время бунтовщики заняли крепость <...> [Там же: IX (1), 18].

Таким образом, Пушкин строит свою версию событий как антитезу и официальному «Известию...», и утверждающей его повести «Рассказ моей бабушки».

Рассмотрим структуру приведенного отрывка из *ИПБ*. Автор, прежде всего, создает те «идеальные» условия для защиты Нижнеозерной крепости, о которых *post factum* мечтает герой сочинения Крюкова. Во-первых, казаки выведены из крепости; во-вторых, комендант остается в ней вместе с верными императрице солдатами. Подчеркнем, что эти детали отсутствуют в пушкинских архивных, так называемых «Оренбургских записях». Как нам представляется, историк, отталкиваясь от сочинения Крюкова, вводит эти узнаваемые читателем черты в канву своего повествования. Цель Пушкина — разрушить официальное и сложившееся под влиянием литературы представление об историческом событии. Одной из главной причин падения Нижнеозерной крепости, в изложении Пушкина, оказывается не измена казаков, а действия ее защитников: с одной стороны, трусость верноподданных солдат, с другой, собственные действия коменданта.

Несмотря на установку оспорить официальную версию, Пушкин все же прибегнул к автоцензуре и опустил один немаловажный факт, изложенный им императору в «Замечаниях о бунте»:

Стран. 25. Бедный Харлов, накануне взятия крепости, был пьян; но я не решился того сказать, из уважения его храбрости и прекрасной смерти [Пушкин: IX (1), 371].

Итак, в реальности ночная стрельба из пушек, когда крепость не штурмовали, являлась следствием безответственности Харлова, что обусловило неожиданное отступление стремившегося ему на помощь отряда Билова. В результате крепость сдавалась без сопротивления. Однако достойное («храброе» — ключевое пушкинское слово) поведение Харлова перед лицом смерти реабилитировало, в глазах историка, его честь и поставило в один ряд с другими истинными героями, исполнившими

ми до конца свой воинский долг. Именно поэтому Пушкин трансформирует факты, о чем прямо говорит Николаю I: нежелательный факт опускается и вводится иная, возвышенная оценка ночным действиям Харлова.

Пушкин не только пишет историю пугачевского восстания, он создает книгу, в том числе, о поведении дворянина, о проявлении чести, долга или же бесчестья, трусости. Характерно появление периферийных персонажей в седьмой главе *ИПБ*: при описании взятии Казани Пушкин рассказывает о достойной смерти двух отставных военных («больного» Толстого и Кудрявцева, «стодесятилетнего старика»).

Повести о Пугачеве и *ИПБ* (как и «Замечания о бунте» и «Капитанская дочка») составляют единое полемическое поле, в котором факты и идеи из разных текстов вступают в полифонический диалог. Пушкин выстраивает ряд эпизодов из своего сочинения как антитезу официальной версии событий, которую развивают Кудряшев и Крюков. Вместе с тем, некоторые описания и мотивы этих текстов отразились в «Капитанской дочке», например, спасение дочери коменданта путем переодевания в крестьянское платье. Невключение Пушкиным именно в *ИПБ* этого и другого рода широко известных фактов требует отдельного осмысления.

ИПБ представляет читателю альтернативную, по отношению к общепринятой, интерпретацию событий. Это делается путем педалирования *иных* микрофактов, вывода на передний план *иных* героев, смещения смысловых акцентов. Одна из ключевых точек идеологического сопряжения разных текстов — исследование поведения человека в критический момент, как правило, — перед лицом смертельной опасности. При изображении события Пушкин придает импульсивным действиям персонажей или непредсказуемым обстоятельствам значимый, закономерный характер — эта черта отличает *ИПБ* от повестей о Пугачеве.

В заключение хотелось бы еще раз подчеркнуть мысль о том, что источниками *ИПБ* могут выступать периферийные художественные сочинения, не представляющие ценности ни с исторической, ни эстетической точек зрения. Их функция

для Пушкина заключается в организации его диалога с идеальным читателем (помнившим эти повести о Пугачеве), в указании на *концептуальные*, а не «стилистические» трансформации фактов в структуре *ИПБ*.

ЛИТЕРАТУРА

- Бибиков: *Бибиков А. А.* Записки о жизни и службе А. И. Бибикова. СПб., 1817.
- Блок: *Блок Г.* Пушкин в работе над историческими источниками. М.; Л., 1949.
- Гузаиров 2011: *Гузаиров Т.* Три биографии генералов *sub specie* примечаний: из комментариев к «Истории Пугачевского бунта» (в печати).
- Гузаиров 2011а: *Гузаиров Т.* «Ничего нового»: из комментариев к «Истории Пугачевского бунта» и «Капитанской дочке» // Тыняновский сборник (принято к печати).
- Зиновьев: <*Зиновьев Д.*> Михельсон в бывшее в Казани возмущение. М., 1807.
- Крюков: *Крюков А. К.* Рассказ моей бабушки // Невский альманах на 1832 г. / Издан Е. Аладыным. СПб., 1832.
- Кудряшев: *Кудряшев П.* Сокрушитель Пугачева, Илецкий Казак Иван (Оренбургская повесть) // Отечественные записки. 1829. Ч. 40.
- Левшин: *Левшин А. И.* Историческое и статистическое обозрение уральских казаков. СПб., 1823.
- Пушкин: *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч.: В 16 т. М.; Л., 1937–1959.

ИЮЛЬСКАЯ МОНАРХИЯ —
«ЭПОХА БЕЗ ИМЕНИ»:
о двух книгах из библиотеки Пушкина

ВЕРА МИЛЬЧИНА

Мы гораздо больше знаем об отношении Пушкина к французской литературе 1830-х гг., чем о его отношении к французской политической системе этого времени. По письмам к Е. М. Хитрово 1830–1831 гг. понятно, что живой интерес к событиям Июльской революции довольно скоро сменился у него разочарованием; по стихотворениям о польском восстании и по мемуарным свидетельствам¹ понятно, что западные «витии» и «мутители палат» не вызывали у Пушкина особой симпатии.

Но что именно он знал о жизни современной ему Франции при парламентском режиме, а точнее — что он мог о ней прочесть? В библиотеке Пушкина имелись две книги, посвященные более или менее подробному и систематическому обзору разных сторон французской, а точнее парижской действительности после революции 1830 г. Автор одной из этих книг, «Париж после революции 1830 года» [Janin 1832], был Пушкину хорошо знаком по его предыдущим сочинениям; это Жюль

¹ См., например, мемуарную зарисовку Вяземского: «Однажды Пушкин между приятелями сильно русофильствовал и громял Запад. Это смущало Александра Тургенева, космополита по обстоятельствам, а частью и по наклонности. Он горячо оспаривал мнения Пушкина; наконец не выдержал и сказал ему: “А знаешь ли что, голубчик, съезди ты хоть в Любек”. Пушкин расхохотался, и хохот обезоружил его. Нужно при этом напомнить, что Пушкин не бывал никогда за границую, что в то время русские путешественники отправлялись обыкновенно с любскими пароходами и что Любек был первый иностранный город, ими посещаемый» [Вяземский: 124–125].

Жанен, чьи первые романы, «Мертвый осел и гильотинированная женщина» (1829), «Исповедь» (1830) и «Барнав» (1831; в предисловии, между прочим, заявлена резкая антиорлеанистская позиция автора²) вызвали заинтересованную пушкинскую реакцию³. Автор второй, «Эпоха без имени. Сцены парижской жизни в 1830–1833 годах» [Bazin 1833], напротив, в 1833 г. был известен очень мало, да и позже не снискал особой популярности; это Анаис Базен де Року (1797–1850), после 1833 г. выпустивший несколько работ по истории XVII в.⁴

В настоящей статье мы остановимся именно на этих двух книгах, поскольку остальные сочинения об июльской Франции, присутствовавшие в пушкинской библиотеке, не так полно отвечают на вопрос о том, как оценивали сами французы результаты политических перемен, происшедших в их стране после 1830 г. (в стихотворных сборниках Огюста Барбье [Barbier: 1832; Barbier: 1833] больше эмоций, чем фактов; книга англичанки Ф. Троллоп «Париж и парижане в 1835 году» [Trollope] — свидетельство иностранки). Разумеется, Пушкин читал не только книги, но также газеты и журналы, однако в этих последних было больше сиюминутной политики и меньше рассказов о образе жизни и образе мыслей французов

² Жанен стал полноправным членом «июльского» истеблишмента лишь во второй половине 1830-х гг., а до этого неоднократно заявлял о своем осуждении нового короля и всей Орлеанской династии (именно последовательному развенчанию всех предков Луи-Филиппа и посвящено предисловие к «Барнаву»).

³ См.: [Томашевский/Вольперт; Мильчина]. Впрочем, интерес Пушкина к Жанену далеко не всегда был сочувственным; порой на этого автора распространялось общее негативное отношение к тогдашней Франции: ср. пушкинское утверждение в споре с Вяземским о мемуарах Дюмона (1832), что “Jules Janin врет”, а «французы презрительны» [Пушкин в воспоминаниях: 220].

⁴ Histoire de France sous Louis XIII (1840); Histoire de France sous le ministère du cardinal Mazarin (1842), Études d’histoire et de biographie (1844), Les Commencemens de la vie de Molière (1847), Les Dernières années de Molière (1848); последние две работы опубликованы в журнале “Revue des Deux Mondes”.

при «июльском» режиме — тех самых рассказов, которые, собственно, и составляют содержание книг Жанена и Базена и которые позволяли Пушкину, образно выражаясь, мысленно «сездить в Любек» и даже гораздо дальше — в Париж.

Авторы обеих книг оценивают результаты Июльской революции примерно одинаково — как катастрофические. Однако мы будем более пространно цитировать Базена, поскольку он в данном случае пишет оригинальнее и тоньше и, как можно предположить, должен был больше импонировать Пушкину своей сдержанной иронией⁵, чем многословный и полный почти истерического антиреволюционного пафоса Жанен (который, впрочем, сознавал эту особенность своей манеры и сам над ней посмеивался: в его книге повествователь демонстрирует послереволюционный Париж простодушному американцу, приехавшему полюбоваться на завоевания революции, и так утомляет гостя своими негодующими восклицаниями, что тот наконец перебивает его, заверяя, что уже и так все понял [Janin 1832: 51]).

Каждая на свой лад обе книги отвечают на одни и те же вопросы:

что означают понятия «революция» и «бунт» во Франции после событий 1830 г. (в обществе, где революция стала настолько привычной, что в журнале “*Revue des deux mondes*” с октября 1831 по март 1832 рубрика, повествующая о последних политических событиях, носила название «Революции последних двух недель»⁶)? какое общество сложилось во Франции в результате этих событий, как оно мыслит свое на-

⁵ Базен выбрал этот тон вполне сознательно, о чем свидетельствует позднейшее признание, с которого он начинает «Историю Франции при Людовике XIII»: «Я отказался от легкого успеха, какой сулят выпренные фразы и напыщенные тирады» [Bazin 1840: III]. Пушкин не мог не обратить сочувственного внимания и на похвальное слово Мальзербу («святому старику» из «Андрея Шенье»), за которое Базен в 1831 г. получил премию Французской академии и которое он включил в первый том своей «Эпохи без имени».

⁶ Позже замененное на «Хронику прошедших двух недель».

стоящее и прошлое? как действует на практике парламентская система и что она приносит гражданам страны?

Выводы, к которым приходят оба автора, как уже было сказано, очень близки, но у Базена смутность и межеумочность описываемой эпохи заявлена отчетливее, уже в самом названии — «Эпоха без имени». Между прочим, в названии этом нет никакого преувеличения: еще в 1839 г. Дельфина де Жирарден рассуждает в одном из очерков своей еженедельной хроники о разнице «между удовольствиями 1812 года и нашими, между модницами Империи и модницами... июльскими... Золотой середины... царствования Луи-Филиппа... второй революции... Как же назовут нашу эпоху? Мы понятия не имеем о том, какое имя даст ей история. Мы говорим о консульстве, Империи, Реставрации, а что скажут о нас?»⁷. Эпоха получила название, привычное нам, лишь когда закончилась⁸.

Оба автора осуждают новую власть не потому, что выдвигают в противовес ей некую «позитивную программу». Они лишь наблюдатели — разочарованные и неудовлетворенные. У Базена эта авторская позиция обозначена уже в эпиграфе из Лукиана (из сочинения «Как следует писать историю»): «Я хотел последовать примеру Диогена, который, когда распространился слух, что Филипп приближается, и коринфяне принялись кто заделывать стены, кто чистить оружие, решил тоже чем-нибудь заняться и стал катать взад и вперед бочку, в которой тогда жил».

В современной эпохе Базен подчеркивает те черты, которые обозначены в заглавии, — это эпоха без имени и без лица, «анонимная эпоха»,

общество, пребывающее в состоянии неопределенном, бледное, томное, дрожащее от того, что содеяно вчера, встревоженное тем, что произойдет завтра, близкое по времени к событиям, от которых оно, кажется, далеко по своей природе; общество, в котором

⁷ [Girardin: 533] (фельетон от 21 сентября 1839).

⁸ По-видимому, одно из самых ранних употреблений термина «Июльская монархия» — в названии брошюры 1850 г.: Monarchie de juillet. 1830–1848. P., Impr. de Plon frères, 1850.

нигде не заметно ни мысли, имеющей будущность, ни предприятия, готового к долгой жизни; в котором люди живут со дня на день, ищут успеха сиюминутного и спешат урвать хоть кроху от того настоящего, что вот-вот ускользнет из их рук.

Тут же следует разъяснение:

Называя так наше нынешнее состояние, я вовсе не желаю в чем-либо его упрекнуть. Я поступаю так просто потому, что в нашем политическом словаре до сих пор нет слова, способного определить то, что не является ни республикой, ни империей, ни реставрацией, и даже те, кто основал этот новый порядок, не могут прийти к согласию касательно имени, которое он должен носить. Поэтому мне показалось, что в названии книги возможно употребить выражение отрицательное [Vazin 1833: 1, III–V]⁹.

То же самое состояние описывает Жанен в последней главе книги, названной «Хаос» (“Тоhu-bohu”):

Общество, которое полагало, что идет вперед, а в результате обнаружило, что движется назад; общество, которое полагало, что укрепило свои основания, а в результате обнаружило, что основания эти зыбки; общество, которое прошло через все крайности свободы и полагало, что достигло цели, а в результате обнаружило, что цель далека как никогда и надобно вновь начать погоню за ней, вновь двигаться вперед, вновь скитаться там и сям, не имея, однако, опоры ни в старинных верованиях, ни даже во вчерашних иллюзиях. Иллюзии и верования — все это для нас мертво, но сами-то мы еще живы и обязаны идти вперед! Как же это тягостно — идти, не зная ни где ты находишься, ни куда стремишься! Хаос! <...> Что здесь считается преступлением, а что

⁹ Эпитет «отрицательный» можно применить и к политическим убеждениям самого Базена: он нигде их не высказывает и, по-видимому, не присоединяется ни к одной из наличествовавших на тот момент во Франции политических партий; ему не нравится то, что происходит, а о том, что могло бы ему понравиться, он умалчивает.

добродетелью? Каким словом выразить сущность современной Франции? Библия отвечает: Хаос! [Janin 1832: 174–175, 181]¹⁰.

Базен начинает свою книгу с подробного рассказа (в форме письма к другу, находившемуся летом 1830 г. вне Франции) о ходе Июльской революции. Главная отличительная черта и этой революции, и той силы, которую она привела к власти, — это, по описанию Базена, почти фарсовая абсурдность и бестолковость.

На Вандомской площади подписывали перемирие, а в Лувре в это время продолжали убивать. Одни кричали: «Да здравствует Хартия!», а другие, в десяти шагах от них, ревели: «Долой Бурбонов!» Можно сказать с уверенностью, что и победители, и побежденные были равно удивлены: одни тем, что победили, другие тем, что проиграли [Bazin 1833: I, 25]; Пока в палате депутаты сочиняли конституцию, за пределами палаты недепутаты сочиняли конституции десятками; основные законы текли рекой. Уличные Ликурги осаждали выборных Солонов — лишний повод не медлить с решениями [Ibid: 29; речь идет о начале первой после-революционной парламентской сессии 3 августа 1830 г.¹¹].

Соответствующие решения были приняты, и Франция осталась конституционной монархией, можно сказать, сделалась даже еще более конституционной, чем в эпоху Реставрации, поскольку теперь и король был выборный — назначенный и утвержденный обеими палатами парламента. Предполагается, что процедура выборов (в палату депутатов) играет при таком

¹⁰ Тот же диагноз поставлен и в «Предисловии издателей» к «Ямба» Барбье (книге, которая также имелась в библиотеке Пушкина): «Мы, как было сказано уже давно, живем в эпоху переходную и проходную. <...> Куда движется общество? Позади нас руины, впереди непроницаемая тьма. В настоящем — смертная тревога» [Barbier 1832: V–VI].

¹¹ Ниже Базен иронизирует по поводу одной из этих конституций — так называемой «программы Ратуши»: «Чтобы понять, существовала она или нет, и если да, то в чем заключалась, нужно всего-навсего прочесть четыре с половиной тысячи газетных статей на эту тему. Невозможно потратить время с большим толком» [Bazin 1833: I, 81].

политическом устройстве важную роль. Базен подробно описывает, как, с его точки зрения, она происходит. Буржуа (опора нового режима) тщательно готовится к выборам: он делает на отдельных листках заметки о кандидатах и складывает эти листки в папку.

Накануне выборов он запирается у себя в кабинете и начинает священнодействовать; он достает бумажки одну за другой и читает: «№ 1. Господин Пьер: независимое положение, честно нажитое состояние, ревностная забота об общественных свободах, любовь к порядку, обязательство ни от кого не принимать жалованья». «№ 2. Господин Поль: честно нажитое состояние; независимое положение, обязательство ни от кого не принимать жалованья, любовь к порядку, ревностная забота об общественных свободах». И так далее вплоть до последнего, 13-го номера, без каких бы то ни было изменений, кроме порядка слов, как в любовном признании господина де Журдена. Буржуа отправляется на подготовительное собрание и возвращается оттуда в еще большем смятении, ибо все эти идеальные политические репутации, каждая из которых казалась ему такой цельной и неуязвимой, вдруг чудовишно потускнели. Наконец, в назначенный день он приходит домой довольный, он сделал то, что намеревался, он проголосовал по совести; он отдал свой голос за кандидата, который никогда не будет избран [Vazin 1833: 1, 48]¹².

Базен оценивает возможности избранной таким манером палаты столь низко, что в рассказе о ней не затрагивает ни одной серьезной темы: ни о государственных проблемах, ни о политических решениях он даже не упоминает. Он ведет речь только о бытовой стороне — об очереди, которую приходится выстоять посетителям, желающим присутствовать на заседа-

¹² О том, насколько скептически оценивал Базен перспективы удачного *выбора* политических деятелей, свидетельствует и его реплика по поводу перемены в порядке комплектования палаты пэров (после Июльской революции звание пэра из наследственного превратили в пожизненное): «Еще несколько раз попробуем назначать пэров по способностям и тогда, возможно, всем станет ясно, что куда менее рискованно назначать их по рождению» [Vazin 1833: 1, 133].

ниях палаты депутатов, об устройстве залы заседания (где, среди прочего, имеются «две пары стенных часов, которые редко показывают одно и то же время — не иначе, как под влиянием места»), о соблюдении регламента (официально заседания начинаются в полдень, на практике же — не раньше двух часов пополудни) и о поведении его главного хранителя — председателя палаты: «У него три орудия наказания: ножик из слоновой кости, звонок и шляпа. Ножик стучит об стол в маловажных случаях, когда тишину нарушают разговорами всего три-четыре десятка человек — что случается крайне редко». В более серьезных случаях в ход идет звонок. «Наконец шляпа — это объявление военного положения, начало государственного переворота. Водруженная на голову председателя, она возвещает, что порядок разрушен полностью, что дискуссия невозможна, а регламенту заткнули рот. <...> Однажды все отправление представительной власти было остановлено отсутствием шляпы», когда же ее наконец принесли, она оказалась велика: посыльный «переоценил головастость председателя» [Bazin 1833: I, 150].

Отступая от канона описания палаты, предполагающего портретирование или хотя бы перечисление ее самых блестящих ораторов, Базен не называет не только ни одной темы обсуждения, но и ни одного имени — очевидно, потому, что презирует всех депутатов в равной мере. Автор «Эпохи без имени», правда, объясняет это другой причиной: имена всех депутатов можно узнать из рисованного плана (*table figurative*) палаты, где каждый народный избранник помещен там, где ему и полагается находиться согласно партийной принадлежности: слева, справа или в центре. Впрочем, Базен отказывает депутатам даже в верности декларируемым политическим принципам. Только не забудьте, предупреждает он, прочесть примечание к плану, где объясняется, что если кто-то сидит справа или в правом центре, это ничего не значит, просто других мест не осталось; депутаты, оказавшиеся в этой части амфитеатра, вообще в большинстве своем не сидят, а стоят, словно зашли сюда на минутку. Ведь в данный момент главенствуют левые,

а «лагерь побежденных — все равно что чумной барак» [Vazin 1833: 1, 140].

Одним словом, в изображении Базена палата депутатов — учреждение ничтожное. По замыслу она призвана определять политическое развитие страны, однако на практике именно она максимально чужда политике: «Кажется, что входящий сюда читатель газетных полемик обязан быть настроен за или против той или иной партии, и разыскивать глазами того оратора или государственного деятеля, который достоин осуждения или восхищения. Так вот! Ничего подобного вы здесь не найдете» [Ibid: 138]. Между тем сам Базен в начале книги предупредил о том, что «несмотря на острое нежелание иметь дело с той сварливой соседкой, которую именуют “политикой”», ему придется считаться с ней в прогулке по Парижу «и, можно сказать, получить от нее подорожную» [Ibid: 4]. Стоит выйти на улицу, пишет Базен, и политика «столкнется с вами, схватит вас за шиворот, бросится вам в глаза, потянет вас за уши. Она будет во всем — в охрипшем голосе разносчика, которому революция вернула право этого самого голоса, <...> в афишке книгопродавца, в песенке на перекрестке, даже в маленьких детях, которые в своих играх требуют крови»; больше того, даже на улицу выходить не обязательно, политика настигнет вас и дома, в лице кандидата в депутаты, униженно просящего о поддержке, в форме принесенного на дом памфлета или просьбы об участии в патриотической подписке.

Политика, по Базену, присутствует везде — кроме специально созданной для занятий ею палаты депутатов. Образ серьезного субъекта внутренней и внешней политики, выборной инстанции, которая утверждает или отвергает предложения правительства, у Базена дискредитируется и доводится до абсурда благодаря описанию «вторичных» признаков деятельности при полном отсутствии первичных.

Жанен дискредитирует режим иначе, в еще более шутовской манере. Американец, которому повествователь в его книге демонстрирует «июльский» Париж, приехал во Францию не просто за впечатлениями; у него есть гораздо более конкретная цель — скрестить свою ньюфаундледшу Тисбу с «лувр-

ским псом» (заглавным героем культового, как выразились бы в наши дни, стихотворения Казимира Делавиня о псе, чей хозяин был убит в один из революционных дней возле Лувра, а пес до сих пор его дожидается). Повествователь приводит американца на то место, где можно увидеть «луврского пса», каковой оказывается «старым и паршивым грифоном». «Но вы ведь говорили, что луврский пес — пудель?» — удивляется американец. — «Пуделем он был неделю назад», — хладнокровно парирует повествователь. «В таком случае, красавица моя, ты будешь иметь дело с псом твоей породы» [Janin 1832: 54], — успокаивает американец свою собаку, а читатель остается в уверенности, что вся Июльская революция есть такой же миф и фарс, как и история «луврского пса».

Всякий новый порядок создает новые памятники и тем или иным образом обходится со старыми. Июльский режим презирает памятники прошлого, но не умеет создать ничего прочного для увековечивания своего настоящего. Эту тему активно разрабатывают оба автора.

«Июльский» Париж в описании Базена это «фундаменты без зданий, пьедесталы без статуй»:

Политика в наш век меняется столь стремительно, что ни знаменательные события, ни великие люди не подлежат изображению ни в мраморе, ни в бронзе. К чему попусту растрчивать талант и камень! А если уж необходимо занять умелые руки наших художников, пусть займутся предметами скоропреходящими, пусть радуют нас произведениями легкими, хрупкими, эфемерными — такими же, как наши восторги, клятвы и конституции [Bazin 1833: 1, 112–113].

Материальные плоды новой эпохи — это

здания, поднявшиеся не выше нескольких футов над землей, пьедесталы без постояльцев, колонны без вершин, несовершенные фундаменты, сквозь которые прорастает трава; не развалины, а наброски. Это постройки нашего времени, доведенные до того состояния, до какого мы способны их довести. Ибо надобно признать, что для нас время строить прошло. Все, что мы умеем, — это разрушать особняки, чтобы возвести на их месте доходные дома, продырявливать стены, чтобы устроить в проходах лавки,

превращать дворцы в базары, а сады в перекрестки [Bazin 1833: II, 52].

Все это современные французы построить могут, а вот возвести здания на века, такие, которые сохранили бы память об их эпохе для грядущих поколений, им не дано:

Империя со всей своей мощью, Реставрация со всей своей доброй волей не сумели докончить первая триумфальную арку, вторая — церковь¹³. От площади Звезды до площади Бастилии искусство наших дней сумело довершить только те здания, какие посвящены промышленным спекуляциям¹⁴; все прочие его создания — жалкие недоноски. <...> Я склонен думать, что, возведя храм парижской торговли¹⁵, монументальная архитектура выстроила свой собственный мавзолей [Ibid: 53–55].

Базен возвращается к этой теме многократно:

Обычно идеи века выражаются в его памятниках, в них он свидетельствует грядущим векам о состоянии своей цивилизации. В последние сорок лет мы выдвинули множество систем, разрушили общество почти до основания, дабы построить на его месте нечто благоприятствующее счастью и свободе народов. И что в результате? Короля мы оставили в его старом дворце, правосудие — в его старом замке, религию — в тех немногих храмах, которые не сожгли и не продали. <...> Мы сломали немало церк-

¹³ Имеются в виду Триумфальная арка на площади Звезды, строительство которой было начато еще при Наполеоне, в 1806 г., а закончено уже после выхода книги Базена, в 1836 г., и церковь Магдалины (Мадлен) на одноименной площади, первый камень которой был заложен еще 3 апреля 1764 г., при Людовике XV, закончена же и освящена она была только в 1842 г.

¹⁴ Имеются в виду здание фондовой Биржи, которое строили в 1808 по 1827 г. (оно и по сей день стоит на площади Биржи), и министерство финансов, построенное в 1822 на углу улиц Риволи и Кастильоне (не сохранилось, так как было сожжено в 1871 г., при Парижской Коммуне).

¹⁵ Надо полагать, что имеется в виду вышеупомянутая фондовая Биржа, которая за роскошь архитектурного замысла была прозвана «дворцом Броньяра» (по имени спроектировавшего ее архитектора).

вей, но не построили ни одной больницы. Все великое и долговечное, что мы оставим на память о наших общественных свершениях, исчерпывается алтарем бюджета и храмом спекуляции. — Впрочем, я совсем забыл: мы строим тюрьмы [Vazin 1833: I, 193],

и это очень кстати:

Гений нашей цивилизации в предусмотрительности своей сделал тюрьмы удобными, приятными и полезными для здоровья. Эти удобства — предмет первой необходимости, в заботе о которой обязаны соединиться представители всех партий. Ибо до тех пор, пока мы на словах и на деле будем искать самое свободное состояние общества, нам всем надо быть готовыми к тому, что мы один за другим окажемся за решеткой [Ibid: II, 53].

Строить французы не научились, убежден Базен, зато отлично научились действию противоположному: «Наш главный талант — способность разрушать; разрушаем мы так отлично, быстро и тщательно, что от здания не остается и следа» [Ibid: 31]. В качестве примеров Базен приводит судьбу церкви Сен-Жермен-л'Осеруа, которая пострадала дважды, сначала от варваров-норманнов, а затем — недавно — от людей «июльской» эпохи¹⁶: «Норманны наших дней действуют быстро. За одну ночь они разоряют храм не хуже, чем могли бы его разорить события нескольких столетий или фанатики другой веры. <...> Теперь эти руины составляют предмет сожалений для художников, горя для верующих и головной боли для мусорщиков» [Ibid: 33–34]. Разгрому чуть более мягкому подверглась многострадальная церковь Святой Женевиевы, начатая еще в середине XVIII в., в 1791 г. превращенная в Пантеон —

¹⁶ Имеются в виду события 14 февраля 1831 г., когда парижские легитимисты решили устроить в этой церкви богослужение за упокой души герцога Беррийского, убитого шорником Лувелем 11 лет назад; поскольку герцог принадлежал к старшей ветви Бурбонов, низвергнутой с престола в июле 1830 г., парижские протестующие ворвались в церковь и учинили там такой грандиозный погром, что через несколько часов от храма остались только крыша и голые стены.

усыпальницу великих людей, в 1806 г. вновь отданная католической церкви, а после Июльской революции опять сделавшаяся Пантеоном¹⁷ и, выражаясь словами Базена, «вновь лишившаяся новенького креста и едва просохших алтарей»:

Во второй раз из этого храма выселили божество, дабы заменить его бессмертием человеческим. Но вот незадача: когда место приготовили и чисто вымели, обнаружился недобор великих людей; для пьедесталов не достало статуй. В ближайшем прошлом — а иного прошедшего мы не признаем, — среди вчерашних знаменитостей не нашлось ни одной репутации неоспоримой, ни одной святыни, почитаемой всеми без исключения. Да и в настоящем нет никого, кто бы подавал надежды, никого, о ком бы скучали подземелья Пантеона! Заметим, что члены почтенного собрания, обсуждавшего этот важный вопрос, явились на заседание все до единого [Bazin 1833: II, 35]¹⁸.

Разумеется, Жанен также не проходит мимо судьбы Пантеона — «руины разом и священной, и мирской, двойного опровержения двух верований», «здания, которое не может решить, что же все-таки оно собой представляет — церковь или светскую постройку, гробницу или часовню» [Janin 1832: 45]. Если Базен иронизирует над неумением новой власти увековечивать собственные деяния, Жанен произносит на ту же тему патетический монолог:

Революция, которая хочет иметь собственные памятники, должна набраться терпения, чтобы их построить, а если терпения ей не хватает, должна набраться мудрости для того, чтобы обойтись без них. Но завладеть тронном законного короля и превратить его в трон короля-гражданина, <...> сказать церкви: ты более не

¹⁷ На этом, как известно, колебания маятника не закончились, и здание вновь стало церковью Св. Женевьевы при Второй империи, чтобы опять — и уже навсегда? — вернуться к статусу Пантеона при Третьей республике.

¹⁸ Заметим, что Базен уловил тенденцию очень точно: за 18 лет правления Луи-Филиппа в Пантеоне не прибавилось *ни одной* гробницы; прийти к общему мнению относительно знаменитостей, достойных этой чести, «почтенное собрание» депутатов так и не сумело.

храм; Божьему алтарю — теперь ты алтарь, где поклоняются человеку <...> — это значит действовать слишком поспешно, чтобы заслужить право на бессмертие [Janin 1832: 46–47].

Вывод, сделанный Жаненом, лишний раз подчеркивает ощущение межеумочности, недоконченности и невнятности новой эпохи: «У нас нет ничего, кроме полупамятников, полугероев, полуверований!» [Ibid: 46–47]¹⁹.

¹⁹ Особый интерес Пушкина должно было вызвать язвительное замечание Жанена по поводу «Парижской песни» (*la Parisienne*) Казимира Делавиня, которую сам Пушкин в письме к Е. М. Хитрово от 21 августа 1830 г. назвал «водевильными куплетами» [Пушкин: XIV, 108, 415]. Июльская революция, пишет Жанен, использовала готовую поэзию, точно так же, как и готовый храм: поэт за одни сутки переписал кантату, которую сочинил пять лет назад в разгар эпохи Реставрации: тот же ритм, тот же стих, тот же мотив; «“Парижская песнь”, как и Пантеон, была уже готова; довольно было в одном случае поменять несколько рифм, в другом — сменить надпись над входом. Жалкое зрелище! Что же касается смысла, то он в этих стихах и не ночевал» [Janin 1832: 49]. Следует заметить, что в сборнике «Новые рассказы» (*Contes nouveaux*), выпущенном в следующем, 1833 г. и развивающем многие темы и многие упреки новому режиму, которые присутствуют в книге 1832 г., Жанен выдвигает то же обвинение против Делавиня. Здесь он варьирует дату (не пять, а восемь лет назад) и приводит строку из той ранней «кантаты», которую Делавинь якобы переписал в 1830 г.: “*Partons pour Italie!*”; в «Парижской песни», говорит Жанен, эта строка превратилась в “*Courons à la victoire!*” [Janin 1833: 153–154]. Единственное стихотворение Делавиня, которое (впрочем, с очень большой натяжкой) подходит под описание Жанена, — это «Отъезд», открывающий сборник «Семь новых мессинских песен» (*Sept messéniennes nouvelles*, 1827), с его рефреном “*Adieu, patrie! adieu, patrie!*”; однако основной его текст, написанный александрийским стихом, не совпадает с «Парижской песней». Вообще если что и роднит кантату 1830 г. с предыдущими стихами Делавиня, то это название: “*Parisienne*” «рифмуется» с “*Messéniennes*” (под этим общим названием Делавинь выпускал сборники своих стихов начиная с 1818 г.).

У «июльской» Франции, если верить Базену и Жанену, дела обстоят плохо не только с памятниками, но и с памятливыми датами. События многострадальной истории Франции за предшествующие полвека наплывают одно на другое, последующие вытесняют предыдущие, и ни одно из них не задерживается ни в народной памяти, ни в названиях улиц, площадей и институций.

Жанен сосредотачивает свое внимание на памятных *местах* города: придуманный им американец рвется взглянуть на площадь Бастилии и обнаруживает там «жалкую пародию на народный праздник» — «грязные публичные экипажи, достойные своего грязного названия», «четыре крашенные доски» вместо памятника²⁰ и огромного слона из дерева и гипса²¹ [Janin 1832: 43].

Со своей стороны, Базен особенно живо интересуется названиями и датами. Так, рассказывая об «утвари» палаты депутатов, он упоминает — в одном ряду с креслом и столиком для председателя, несколькими флагами, дюжиной стульев и четырьмя табуретами — двух вестников (служащих, в чью функцию входила доставка бумаг от председателя одной палаты председателю другой), которых, как он уверяет, не сменяли с 1789 г.; вестники остались прежними, зато многократно менялось название палаты: Национальное собрание, Законодательное собрание, Конвент, Совет Пятисот, Законодательный корпус, палата депутатов, палата представителей [Bazin 1833: I, 149]. Базен неторопливо перечисляет все эти названия палаты, точно так же, как в другом месте именуется площадь Согласия всеми именами, которые она успела сменить с 1789 г.: Людовика XV, Людовика XVI, Согласия и Революции [Ва-

²⁰ Решение об увековечении на площади Бастилии памяти тех, кто погиб во время Июльской революции, было принято еще в 1831 г., но замысел конкретизировался лишь в 1833 г., когда началась работа над проектом колонны, завершенной и открытой в 1840 г. (см.: [Démier: 120–121]).

²¹ Известного позднейшим читателям как жилище Гавроша в «Отверженных» Гюго.

zin 1833: I, 142]²². С переменной властью сменяются не только названия, но и торжественные даты: в эпоху Реставрации премии Французской академии за красноречие вручали 25 августа — в день Св. Людовика; когда 25 августа отменили, как до этого отменили 15 августа (день рождения Наполеона, который он сам объявил днем святого Наполеона, ибо до того имя этого святого в церковном календаре отсутствовало), тогда торжественным днем назначили 9 августа, день, когда Луи-Филипп поклялся на Хартии и стал королем французов [Vazin 1833: I, 248]. Смене праздников и памятных дат Базен посвящает пространное рассуждение, проникнутое ощущением непрочности и ненадежности современной истории. До революции 1789 г., пишет он, во Франции было множество праздников; Революция их упразднила, но немедленно принялась выпускать декреты об учреждении новых празднеств.

Таких декретов издавалось в день по полдюжины. Но с исполнением возникли сложности: для объявления того или иного дня общественным праздником не хватало общих воспоминаний. За неимением прошлого, прибегли к настоящему. Всякое деяние объявляли вечным и навязывали потомкам память о нем [Ibid: II, 202].

О днях 14 июля (1789 г.; день взятия Бастилии), 10 августа (1792 г.; день ниспровержения королевской власти), 21 января (1793 г.; день казни Людовика XVI) — обо всех этих днях

²² Весь этот исторический калейдоскоп влез в вереницу имен, которыми карикатурист Травьес нарек придуманного им персонажа, чрезвычайно популярного в начале 1830-х гг., — горбуна Майё (Базен посвящает ему отдельную главу). Майё родился в Париже 14 июля 1789 г. и хотя при рождении этот образцовый парижский буржуа, был, согласно святам, наречен Бонавентурой, впоследствии он, меняя имя в строгом соответствии с ходом французской истории, превратился в Мессидора, затем в Наполеона, затем в Людовика, затем в Карла и наконец в Филиппа [Vazin 1833: I, 77] — в честь республиканского календаря, императора французов, королей Франции Людовика XVIII и Карла X и короля французов Луи-Филиппа.

объявлялось, что их будут помнить вечно, но довольно скоро падение Робеспьера, организатора всех этих празднеств, прибавило к названным еще одну памятную дату — 9 термидора²³. Затем главной праздничной датой сделалось 18 брюмера; потом на авансцену вышли две даты: вышеупомянутое 15 августа и 2 декабря (день коронации Наполеона императором французов). «А теперь, — продолжает Базен, — задумайтесь о том, какой недолгий срок отпущен в наше время даже созданиям гения! Прошло десять лет — и никто уже не вспоминал ни о 2 декабря, ни о 15 августа. Реставрация отменила обе даты». Эпоха Реставрации могла бы ограничиться восстановлением старых праздников, но не захотела отставать от моды и учредила новый праздник 3 мая — годовщину въезда Людовика XVIII в Париж в 1814 г. после двадцатилетнего изгнания. Однако наступила революция 1830 г. и учредила собственный праздник, призванный, как выражается Базен, «сохранить память о трех безработных днях» [Bazin 1833: II, 204].

Июльский режим установился в результате революции. Революция кончилась; ее сменило для парижан регулярно повторяющееся событие, именуемое бунтом (*émeute*)²⁴. Жанен,

²³ Современный взгляд на историю, теорию и практику революционных праздников во Франции см. в кн.: [Озуф].

²⁴ Чтобы подчеркнуть эту идею регулярности, Базен вводит в последнюю главу книги, носящую название «Фланёр», целый пассаж о том, зачем фланёру перед выходом на прогулку заглядывать в ежедневную газету, — не для того, чтобы, как естественно предположить, узнать прогноз погоды, но для того, чтобы узнать, если можно так выразиться, прогноз бунта: «Только человек совсем беззаботный может отважиться в такое время, как наше, выйти на улицу, не выяснив сначала, в каком настроении пребывает общество, большая ли дистанция отделяет его от бунта и какой вид надлежит принять гуляющему, чтобы спокойно проложить себе дорогу среди людей разных убеждений. <...> Не подлежит сомнению, что фланёр читает газету оппозиции; ведь только там содержатся предупреждения о надвигающейся опасности, о месте и времени столкновения разных партий. Правительственные газеты, напротив, всегда безмятежны, они всегда

разумеется, не обходится без упоминания бунта, радикально меняющего облик парижских улиц («Париж имеет вид томный и сонный; можно подумать, что он при смерти, но внезапно поутру люди начинают собираться, перегораживать улицы, вопить и выть. — Так начинается бунт» [Janin 1832: 66]). Однако гораздо более подробное описание бунта, если не беспощадного, то в высшей мере бессмысленного, Пушкин мог прочесть в книге Базена, в главе «Бунт»:

Наш бунт любит смуту, но любит без страсти. Никто и ничто не служит ему вожделенной добычей и вожделенной жертвой; никто и ничто не является для него предметом пылкой привязанности, энтузиазма, веры. Он знает, как кричать «Долой!», но не знает, как говорить «Да здравствует!». Ненавидит он слабо, любить не умеет вовсе; он скучает, он досадует — и не более того.

Бунт всякий раз происходит по одному и тому же сценарию: не успеют магические слова «Где-то что-то происходит» начать передаваться из лавки в лавку, от привратника к привратнику, как вереницы людей заполняют улицы [Bazin 1833: I, 61].

Таков первый день бунта, который — это следует иметь в виду — всегда длится ровно три дня, в память о революции, с которой все началось. Поэтому в первый день робкие люди еще не решаются восставать, а люди занятые спокойно заканчивают свои дела [Ibid: 62].

Базен всеми средствами подчеркивает бесцельность и бессмысленность парижского бунта. Лучший способ собрать бунтовщиков в одном месте, пишет он, поставить там жандарма.

Жандарм приманивает толпу. Если Комическая Опера так часто вынуждена была закрываться за отсутствием зрителей, то лишь потому, что дирекция жалеет денег на сторожевой пикет. Пошли-

предсказывают окончание тех беспорядков, начала которых нимало не ожидали, и важно сообщают вам, что повсюду в конце концов восстановлен порядок» [Bazin 1833: II, 302–303]. В первые пять лет после Июльской революции бунты в Париже в самом деле вспыхивали с частотой, пугавшей и власти, и обывателей. См., например: [Vigier: 30–123].

те двадцать жандармов на улицу Ришелье, и я берусь обеспечить Французскому театру целых сто человек в зале на представлении трагедии. Власти это хорошо знают, и потому не скупятся на войска²⁵ [Bazin 1833: I, 63].

На второй день бунта рассказы о вчерашнем притягивают людей к местам беспорядков.

Хорошо, если там что-нибудь повредили или разбили, а уж если полиция удосужится (а без этого не обходится никогда) вывесить там прокламацию, призывающую добрых граждан разойтись по домам, тогда не удержать никого. Весь город высыпает на улицы, и перед каждым плакатом, запрещающим скапливаться, скапливается целая толпа народу. Вот тут могло бы начаться что-то серьезное, когда бы среди бунтовщиков нашлись люди с сильными страстями и выношенными решениями. Впрочем, иные злоумышленники пытаются взять в свои руки события третьего дня. Но день этот по праву принадлежит властям и их триумфу.

²⁵ Ирония Базена направлена и на бунтовщиков, и на представителей власти, и на труппу Французского театра (Комеди-Франсез), который в это время находился в глубоком кризисе и не мог похвастать живым интересом публики вплоть до 1838 г., когда выход на сцену юной Рашель способствовал возрождению классической трагедии. В другом месте Базен описывает (весьма неодобрительно) уловки, на которые ради привлечения зрителей шли актеры прославленной труппы: они принялись ставить водевили и мелодраму, «променяли расшитые камзолы на куртки и лохмотья; <...> за неимением лучшего, Французский театр решил попробовать себя в новых жанрах, в тех новых жанрах, какие рождаются, когда время торопит, будущее ненадежно и никто не знает, к чьим вкусам следует приноравливаться, чьи прихоти удовлетворять. Он решился ставить пьесы на злобу дня, непристойные пустячки, политические драмы; но старые привычки сковывали его по рукам и ногам, и он не смог сделать свои представления достаточно скабресными, достаточно позорными; он не сумел извальяться в грязи так, как это делают в театрах на бульваре. Он ступал по этой грязи на цыпочках» [Bazin 1833: II, 122–123].

Все дело в том, поясняет Базен, что буржуа надоедает целых двое суток ничем не торговать, и солдаты-граждане (то есть парижские буржуа, состоящие в национальной гвардии) все без исключения берутся за оружие²⁶.

²⁶ О психологии буржуа и о природе его любви к порядку Базен много говорит в главе, посвященной парижскому буржуа: «Буржуа любит порядок, он хочет порядка, он все поставит вверх дном ради порядка. А порядок для него — это ровное и беспрепятственное движение экипажей и пешеходов по улицам, это лавки, днем радующие взоры богатым товаром, а вечером — ярким светом газовых фонарей <...> Дайте ему все это, оставьте ему это материальное спокойствие, а дальше все вы, приписавшие себе власть над духом общества, вы, нуждающиеся в голосе буржуа на выборах или его подписи под петицией, делайте что хотите. Рассуждайте, нападайте, оскорбляйте, обличайте; истребляйте принципы и разрушайте репутации, этим вы его не смутите. Если фразы у вас яркие, он их позаимствует, ибо он сам любит блеснуть красноречием. Если эпитаграмма ваша остра, он позабавит ею своих гостей, ибо он любит хорошую шутку. Если вы сообщите ему новость, он поверит вам на слово, ибо он верит всему, что предано тиснению. Не бойтесь, что он распознает беспорядок в лице человека в черном фраке и с думой на челе, который говорит громко и гладко; такого человека он скорее примет за помощника мэра. Тот беспорядок, который он знает и которого страшится, тот, для борьбы с которым он выходит на улицу с оружием в руках, имеет обнаженные руки и хриплый голос, он грабит лавки и швыряет камни в муниципальных гвардейцев. <...> Уверьте буржуа, что его свободе угрожают, и он пойдет на все: оставит спокойную и благополучную жизнь, бросит дела и семью, стерпит любые тяготы <...> он первым потребует, чтобы закрыли заставы, обыскали магазины, взяли под стражу людей подозрительных. Он знает, что свобода сама себя не защищает, что ей нужны вмешательство полиции, труды дознавателя, законы чрезвычайного положения, которые поражают быстро, сильно и далеко. Ради свободы буржуа станет и жандармом, и полицейским — всем, только не доносчиком. <...> Через все революции, которые столько раз изменяли название его улицы, перевязь его городского стража, цвета флага над башней, по часам которой он привык определять время, кокарду его почтальо-

Известие об ограбленном магазине или разоренном *омнибусе* приводит граждан в негодование. Любопытных награждают ту-маками, а бунтовщиков обращают в бегство. На следующий день уже трудно догадаться, откуда вышли и куда ушли участники трехдневных беспорядков, ибо всё и вся в городе возвращается в прежнее состояние. <...> Как видите, в таком бунте нет решительно ничего страшного. Конечно, эти регулярно повторяющиеся небольшие кризисы не указывают на абсолютное здоровье общественного организма, но, к счастью, они не сопровождаются никаким насилием, подвергающим опасности жизнь народа либо отдельных людей. Вдобавок они нарушают однообразность существования довольно безрадостного, они отвлекают от мыслей о будущем, а главное, они держат в напряжении, так что в конечном счете, пожалуй, ничего не может быть лучше. Есть люди, которые убеждены, что в июне 1832 года²⁷ на мостовую не пролилось бы так много крови, если бы и власти, и оппозиция не растеряли привычку к бунту. Обе стороны приняли восстание всерьез [Bazin 1833: I, 65–67].

Как видно из этого фрагмента, Базен отказывает бунтовщикам в осмысленности действий и воле к победе и рисует бунт не столько страшным, сколько нелепым. Тем не менее порой в его описании толпы уже взбунтовавшейся или могущей это сделать звучит не только пренебрежение, но и страх. Вид парижан, собравшихся на праздник, его вовсе не радует:

Содрогаешься при мысли, что эта масса народу, ныне движимая пустым и детским любопытством, может однажды проникнуться

на и герб его торговца табаком, он пронес почтение к власти. Тем сильнее он смущается, когда однажды утром открывает свою газету и обнаруживает, что она высказалась против правительства <...> Но в конце концов он решает, что власти могли быть просто обмануты; газета, конечно, во всем разберется, и с этой надеждой он засыпает, примирившись в душе с министрами и с префектом полиции, которого отставят не далее как завтра» [Bazin 1833: I, 44–47].

²⁷ 5 июня 1832 г. манифестация по поводу похорон генерала Ламарка переросла в бунт, который на следующий день был жестоко подавлен властями, а затем в Париже было даже введено военное положение, отмененное лишь 29 июня.

страстью корыстной или кровожадной. Тогда ум в ужасе льнет к тому, что осталось нам от цивилизации. Тогда помимо воли улыбаешься полицейскому офицеру и гладишь лошадь жандарма [Bazin 1833: II, 213].

Впрочем, если частный человек, не принадлежащий ни к бунтовщикам, ни к государственным чиновникам, может надеяться на то, что власти защитят его от толпы, то от произвола властей его не защитит никто. Об этом Базен пишет в предпоследней главе книги, носящей название «Обыск» [Ibid: 282–291].

Вы полагаете, — говорит он, — что вы у себя в доме полновластный хозяин (особенно если жена отлучилась) и что вам нечего бояться, кроме воров, грабежа и пожара. <...> Спокойной ночи, счастливый гражданин возрожденной нации!

На заре в дверь стучат и именем короля приказывают открыть; разбуженный хозяин дома ссылается на конституционную Хартию и свод законов, и слышит в ответ, что если он не откроет дверь сам, ее взломают с помощью слесаря. Он открывает. На пороге стоит человек в трехцветной перевязи (как скоро выяснится, комиссар полиции из соседнего квартала) в сопровождении десятка молодцов в гражданском платье с массивными тростями (впоследствии становится ясно, что это полицейские солдаты).

Ваше жилище, которым вы так дорожили, куда впускали только знакомых, да и тех просили на пороге вытереть ноги и снять шляпу, находится теперь в распоряжении всех этих людей. <...> Вам, конечно, предъявляют постановление об обыске, однако подписано оно не судьей, а префектом полиции — государственным служащим, который является не органом правосудия, но лишь его орудием, ибо его завтра же могут уволить.

Обыскиваемый — человек законопослушный и покоряется полицейским; впрочем, ему никто не запрещает протестовать:

Вам обещают приобщить ваши протесты к протоколу, а также объясняют, что у вас есть право написать петицию в обе палаты; утешения одно лучше другого. После чего все эти молодцы в смазных сапогах или грубых башмаках растекаются по вашему жилищу. Они роются в шкафах и под диванами, залезают в самые

потайные места, проникают в тайны вашего туалета и ваших недров; полицейский офицер, человек совсем молодой, осматривает постель вашей жены, еще хранящую тепло ее тела. Статные молодцы сжимают своими грубыми ручищами самые хрупкие и нежные предметы, вам принадлежащие. Поначалу они ищут оружие. Ибо какими бы мирными ни были ваши нравы и ваша профессия, власти всегда исходят из предположения, что у вас запасен арсенал для государственного переворота. Полиция мечтает о ружьях. Однако она не брезгует и бумагами; и это — постыднейшее из злоупотреблений, на которые толкает ее власть плохо определенная и плохо ограниченная нашим законодательным пустословием. Комиссар полиции усаживается перед столом и подвергает внимательному и неторопливому просмотру все покрытые чернилами страницы, которые найдутся в ящиках вашего письменного стола и в ваших папках. «Но ведь все это, — восклицаете вы, раскрасневшись от гнева и возмущения, — все это моя жизнь, мое нравственное существо, мои мысли и чувства, моя совесть и мои печали, язвы моей души, — и чужой человек будет рыться во всем этом, трогать это руками и осквернять взглядом! А вот это признания друга, исповедь, вверенная моей чести, и показать ее чужому значит стать предателем». Господи, да кто же возражает? И тем не менее, если вы по-прежнему не хотите дожидаться появления слесаря с инструментами, поспешите отдать полиции ключи от вашего секретера.

Полицейские берутся за работу и подвергают досмотру все; от их внимания не ускользают ни семейные дела обыскиваемого, ни его счета, ни его дружеские связи, ни связи любовные.

И наконец, после того как все эти пытливые люди, устав искать следы несуществующего заговора, подписывают протокол, вся банда откланивается с величайшей учтивостью, оставляя в вашем жилище все вверх дном, в грязи и в беспорядке; с собой завоеватели уносят в качестве добычи все тайны вашей семейной жизни, какими смогут забавляться над досуге, а также разобранный пистолет, две песенки и листок бумаги, покрытый цифрами, которые могли бы оказаться планом заговора, когда бы не были счетом кухарки. А завтра в газете будет напечатано: «Вчера у г-на Такого-то был произведен обыск..., в результате которого были обнаружены бумаги чрезвычайной важности». А теперь, ревностный сторонник современной цивилизации, скажите мне, сильно

ли вы гордитесь тем, что у нас упразднены пытки? Сильно ли вы радуетесь тому, что вам даровали множество новых законов?

Для того чтобы уничтожить подобные варварские обыски, реформирует Базен, не нужно даже отменять никакого закона, ибо нет закона, который бы их разрешил.

Нужно только в один прекрасный день, когда вашим законодателям будет нечем заняться, когда им не нужно будет вести пустые споры о словах и вымещать свое дурное настроение на людях, — в этот день им нужно будет проголосовать за четыре строки, написанные в сердцах всех смертных, составляющие первую аксиому людей, живущих в обществе, и восстановить принцип, без которого слово «свобода», начертанное на наших стягах, остается жестокой насмешкой. Боюсь, правда, что в ближайшую сессию этого не произойдет.

Если Пушкин читал эту главу Базена, а равно и книгу Жанена об «июльском» Париже (а обе они в его библиотеке разрезаны), это должно было существенно укрепить его скепсис по отношению к парламентским режимам. Пусть даже непосредственным толчком к написанию стихотворения «Из Пиндемонти» послужил текст не французский, а, как недавно убедительно показал А. А. Долинин, английский [Долинин: 226–236], пушкинское отрицательное отношение к парламентским монархиям сформировалось не в результате чтения одного или двух стихотворений; оно складывалось постепенно, и почву для презрения или даже испуга (примерно такого же, какой вызвало у Пушкина знакомство с книгой Токвиля об Америке [Вольперт: 467–478]) создавал более широкий контекст, в котором книги Базена и Жанена были, возможно, не главными, но и не проходными. Особенно же привлекательной, как уже было сказано выше, должна была показаться Пушкину книга Базена, чьи лаконичные иронические выпады близки по интонации к пушкинским памфлетам²⁸.

²⁸ Ср., например, замечание о горбуне Майё в 1830 г.: «Вместе с победоносной толпой он двинулся в Тюильри. Из семи убитых жандармов он лично уложил целых сорок» [Bazin 1833: I, 84]. Или подведение итогов революции: «Если мы не хотим потерять еще

Не все, что Пушкин читал, использовалось им непосредственно в стихах или в прозе; но все, что он читал, образовывало фон, на котором стихи и проза создавались, и потому представляет интерес, даже если не стало прямым источником ни для одного пушкинского произведения.

ЛИТЕРАТУРА

- Вяземский: *Вяземский П. А.* Старая записная книжка. Л., 1929.
 Вольперт: *Вольперт Л. И.* Пушкинская Франция. СПб., 2007.
 Долинин: *Долинин А. А.* Пушкин и Англия. М., 2007.
 Мильчина: *Мильчина В. А.* «Мюссе. Ночной столик»: попытка комментария к пушкинскому упоминанию // Пушкинские чтения в Тарту. 4. Тарту, 2007.
 Озуф: *Озуф М.* Революционный праздник: 1789–1799. М., 2003.
 Пушкин: *Пушкин.* Полн. собр. соч.: В 16 т. М.; Л., 1937–1959.
 Пушкин в воспоминаниях: Пушкин в воспоминаниях современников. СПб., 1998. Т. 2.
 Томашевский/Вольперт: *Томашевский Б. В., Вольперт Л. И. Жанен // Пушкин: Иссл. и мат.* СПб., 2004. Т. XVIII–XIX.
- Barbier 1832: *Barbier A.* Iambes. P., 1832.
 Barbier 1833: *Barbier A.* Il pianto. P., 1833.
 Bazin 1833: *Bazin A.* Epoque sans nom. Esquisses de Paris, 1830–1833. P., 1833.
 Bazin 1840: *Bazin A.* Histoire de France sous Louis XIII. P., 1840. Т. I.
 Démier: *Démier F.* Le Génie de la Bastille, Marianne de l'orléanisme // La République en représentations. Autour de l'œuvre de Maurice Agulhon. P., 2006.
 Girardin: *Girardin D. de.* Lettres parisiennes du vicomte de Launay. P., 1986. Т. I.
 Janin 1832: *Janin J.* Paris depuis la révolution de 1830. P., 1832.
 Janin 1833: *Janin J.* Contes nouveaux. P., 1833. Т. I.
 Trollope: *Trollope F.* Paris et les Parisiens en 1835. P., 1835. Т. I–III.
 Vigier: *Vigier Ph.* Nouvelle histoire de Paris. Paris pendant la monarchie de Juillet (1830–1848). P., 1991.

больше, не будем устраивать новых революций, дабы в очередной раз провозгласить себя суверенными правителями» [Bazin 1833: 1, 100].

ВОЛЬНЫЙ ЯМБ А. С. ПУШКИНА*

СЕРГЕЙ ШАХВЕРДОВ, МИХАИЛ ЛОТМАН

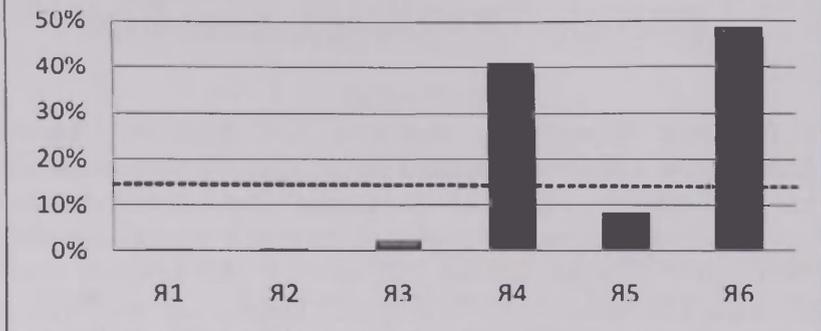
1. В статье «Метрика и строфика А. С. Пушкина [Лотман, Шахвердов: 183–185] описание структуры вольного ямба (ЯВ) по ряду причин оказалось неполным. Неудовлетворенность этим обстоятельством заставляет авторов статьи привести некоторые дополнительные материалы, касающиеся этого размера. При работе с ними следует, однако, помнить, что из-за недостатка сравнительных данных не всегда можно установить, в какой степени сделанные выводы характеризуют индивидуальные особенности ЯВ Пушкина, а в какой степени — ЯВ его эпохи.

2. ЯВ Пушкина содержит строки следующих метров¹: Я1, Я2, Я3, Я4, Я5 и Я6; их соотношение представлено в Рис. 1 (более детальные данные см. в Приложении II, Таблицах 1 и 2):

* Настоящее исследование было выполнено в конце 1970-х гг. и переработано в начале 1980-х. Первоначально оно планировалось как составная часть *Метрики и строфики Пушкина* [Лотман, Шахвердов 1979], переработанный вариант предполагалось опубликовать во втором выпуске *Материалов по стихосложению А. С. Пушкина* (ср. первый выпуск: [Лотман, Шахвердов 1983]) в качестве приложения к «Примечаниям к алфавитному метрическому и строфическому индексу»; в силу ряда причин это издание не состоялось. (Ср. также Приложение I, 3).

¹ В [Лотман, Шахвердов 1979: 146–147] предложено следующее терминологическое разграничение: стихотворный *размер* есть характеристика текста в целом, в то время как *метр* есть характеристика отдельной строки, взятой вне контекста. Так, ЯВ — размер, слагающийся из неупорядоченно расположенных строк различных ямбических метров.

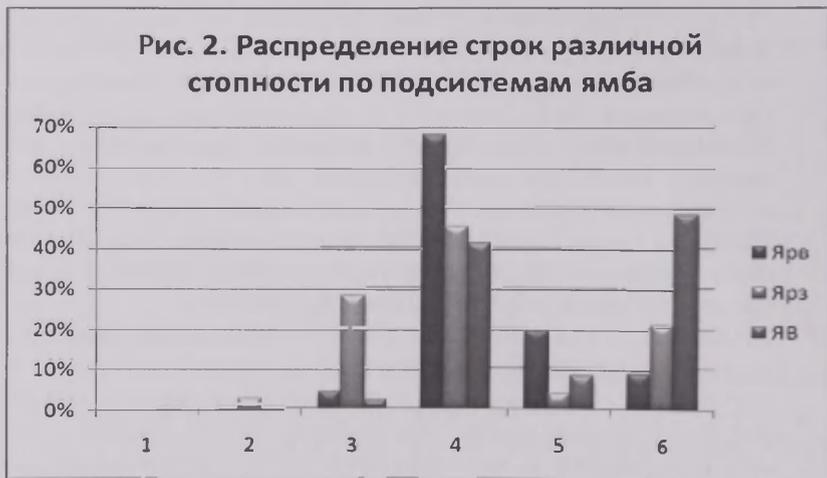
Рис. 1. Распределение строк различной стопности в ЯВ Пушкина



В среднем на каждый вид строки приходится 16,7%; над этим уровнем возвышаются лишь строки Я4 и Я6 — эти метры являются основными в пушкинском ЯВ (о понятии «основная форма» см. [Лотман, Шахвердов: 148]): соответственно 41% и 48% от всех строк ЯВ.

Распределение строк различной стопности в ЯВ показательно сопоставить с аналогичным распределением в других основных подсистемах ямбического стиха: Ярв и Ярз. Соответствующие данные представлены на Рис. 2:

Рис. 2. Распределение строк различной стопности по подсистемам ямба



Наиболее резко противопоставлены стопности Ярв и ЯВ: в равностопных текстах доминирует Я4 (67,6%), в то время как Я6 (8,7%) уступает по употребительности еще и Я5 (19,4%), при этом в ЯВ Я6 несколько более частотен, чем Я4 (ср. Рис. 1). Сравнение с распределением стопностей в других подсистемах свидетельствует о сравнительном консерватизме пушкинского ЯВ: если частотность Я4 в ЯВ в полтора раза меньше, чем в Ярз, а частотность Я5 в ЯВ уступает Ярв в 2,5 раз, то частотность Я6 в ЯВ превосходит соответствующий показатель в Ярв в 5,5 раз. Что касается неравностопных урегулированных ямбических текстов Пушкина, то в их основе лежат две модели: Я43 и Я64; соответственно, наиболее употребительными метрами являются Я4 (45,1%), Я3 (27,9%) и Я6 (20,9%).

3. На протяжении первых трех периодов развития пушкинского стиха² пропорции метров в составе ЯВ существенно не меняются: в третьем периоде обращает на себя внимание лишь некоторый рост объема Я5 (преимущественно за счет уменьшения доли Я4) и максимальная амплитуда колебания стопности ЯВ. В четвертом периоде происходит важное изменение в соотношении Я4 и Я6: если раньше оно было в пользу Я6, то теперь явно превалирует Я4 (Я4 — 64%, Я6 — 31%). Следует отметить, что рассмотрение эволюции ЯВ в рамках общей схемы развития пушкинского стиха вносит определенное искажение в картину динамики самого этого размера. Причины, во-первых, в неравномерности распределения массива этого размера по периодам, а, во-вторых, в том, что эволюция пушкинского ЯВ не подчиняется тем закономерностям, которые определяют развитие его метрического репертуара в целом. Поэтому представляется целесообразным представить альтернативную периодизацию развития ЯВ. Исходя из внутренней логики развития ЯВ выделяем три периода: 1) 1813–1818, 2) 1819–1824, 3) 1825–1836 (см. Таблицу 2).

² В [Лотман, Шахвердов 1979: 164–167] предложена следующая периодизация эволюции пушкинского метрического репертуара: 1) 1813–1820, 2) 1821–1825, 3) 1826–1830 и 4) 1831–1836.

Приведенные данные показательно сопоставить с аналогичными данными по ЯВ второй половины XVIII – начала XIX в., приводимыми в [Тимофеев: 110] и [Штокмар: 139–150], ср. Таблицу 3. Если в XVIII в. основной тенденцией было усиление позиций Я6 (в 1760–1770-е гг. на втором по употребительности месте находился Я3, в последующие годы на этой позиции находится Я4). Тенденция к увеличению доли Я6 продолжалась и в начале XIX в. В ЯВ Пушкина происходит сначала выравнивание показателей Я4 и Я6, а затем и преобладание первого из них: соотношение «6–4» сменяется соотношением «4–6». В 1831–36 гг. Я4 составляет 64%, а Я6 — 31% от всех строк ЯВ (следует, правда, учитывать, что в эти годы ЯВ у Пушкина — заведомо маргинальный размер); если исходить из альтернативной периодизации (Таблица 2), то эта тенденция проступает не столь отчетливо: Я4 — 47%, Я6 — 42%.

4. Частотность отдельных метров в пространстве ЯВ поэта может быть выражена коэффициентом встречаемости метра (m), который вычисляется следующим образом: текст ЯВ разбивается на отрезки в 4, 8, 16 и 20 строк: число отрезков определенной длины, в которых встретилась хотя бы одна строка данного метра, делится на общее число отрезков данной длины (e): $m = \frac{f}{e} 100$. Результаты представлены в Таблице 4. Как видно, «встречаемость» метра не обязательно совпадает с его частотностью: наиболее «встречаемым» метром является Я4, в то время как наиболее частотным — Я6: нет в ЯВ Пушкина такого 16-строчного отрезка текста, в котором не встретилась бы хотя бы одна строка Я4; лишь в 4-строчных отрезках встречаемость Я6 выше, чем Я4. Если Я4 встречается, в каждом 16-строчном отрезке ЯВ, то для Я6 соответствующий показатель равен 20 строкам, для Я5 — 40, Я3 — 240, Я2 — 711 и Я1 — 1422 строкам (исходя из этого показателя определяем плотность метра — чем ниже указанный показатель, тем выше плотность соответствующего метра).

В Таблице 4 показатель встречаемости метра выводится на основании разбиения текста на отрезки определенной длины, с точки зрения самого этого текста произвольные. Если же

рассматривать не произвольные отрезки, а целые тексты, то возникает вопрос, влияет ли длина текста на встречаемость того или иного метра, или, иными словами, существует ли тяготение того или иного метра к текстам определенной длины. Мы выделяем четыре группы текстов (ср. Таблицу 5), наиболее интересен контакт между стихотворениями в 4–6 строк и в 7–9: если в более коротких текстах Я6 (90,5%) употребительнее Я4 (81,0%), то начиная с семи строк во всех вольноямбических текстах Пушкина присутствует Я4, в то время как встречаемость Я6 в 7–9 строчных текстах, напротив, несколько снижается (71,4%). Начиная с 10 стихов структура встречаемости метров меняется мало: обязательно присутствие Я4 и Я6, значительно представлен Я5, причем своего максимума он достигает в текстах средней длины (10–20 строк): 83,3%. Примечательно также и то, что плотность Я4 в реальных текстах выше, чем в произвольно выделенных отрезках: хотя в пушкинском ЯВ в целом Я6 преобладает над Я4, встречаемость последнего выше как в отрезках текста, так и, особенно, в целых текстах.

Частотность Я2, Я3 и Я5 в пушкинских ЯВ значительно уступает как Я4 и Я6, так и частотности этих метров в Ярв и Ярз. Тем не менее, их равномерная встречаемость в текстах, различных как в тематическом, так и жанровом отношении свидетельствует о том, что они составляют неотъемлемую часть пушкинского ЯВ. Я1 встречается лишь дважды во фрагменте незавершенной комедии «Насилу выехать решились из Москвы...». В значительном большинстве ЯВ текстов Пушкина (78%; ср. Таблицу 6) встречается более двух метров, вместе с тем несамостоятельный характер Я1, Я2, Я3 и Я5 в ЯВ проявляется также в том, что они встречаются преимущественно в текстах, сочетающих более двух метров.

5. Стихи одного метра в тексте ЯВ могут образовывать однородные группы (максимальный объем такой группы у Пушкина — 35 строк); мы условно разделяем такие группы на малые (объем группы 1–3 стиха) и большие (4 и более стихов в группе). Преобладают малые группы, на их долю приходится 64% строк ЯВ (см. Таблицы 7 и 8); средняя длина однородной

группы в ЯВ Пушкина составляет 2,1 строки, причем диахронические изменения свидетельствуют как о сокращении числа больших групп, так и уменьшении средней длины группы. Наиболее последовательно тенденция к уменьшению объема однородных групп прослеживается в Я4 и Я5.

Чем более частотен тот или иной метр в ЯВ, тем вероятнее, что он образует более протяженные однородные группы, однако эта закономерность не проявляется автоматически; чтобы убедиться в этом, достаточно сравнить распределение однородных групп в ЯВ Пушкина (Рис. 3) и Баратынского (Рис. 4). Такое сопоставление тем более правомерно, что распределение стихов различной стопности в ЯВ Баратынского весьма близко к пушкинскому: Я6 — 57%, Я4 — 39%, прочие — около 5% ([Шахвердов: 307]; ср. также Таблицу 10). В ЯВ Пушкина доля длинных групп, действительно, прямо зависит от частотности соответствующего метра (Я6 > Я4 > Я5), однако у Баратынского при аналогичном соотношении частотности метров



соотношение коротких и длинных групп зависит, в первую очередь, не от частотности, а от стопности метра: чем она больше, тем выше доля длинных групп в соответствующем метре.

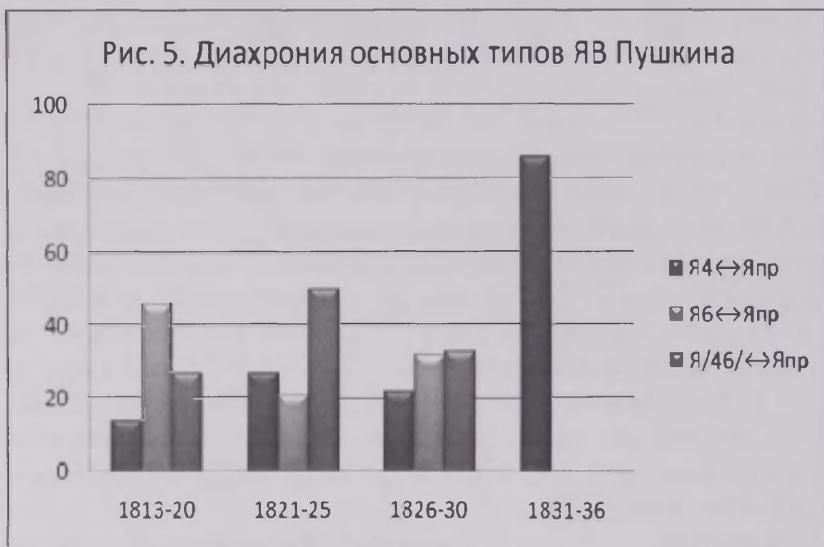


Если же рассматривать соотношение коротких и длинных групп в его динамике, то и здесь мы видим, что эволюция стиха Баратынского шла в противоположном Пушкину направлении (Таблицы 7, 8 и 9): средняя длина группы увеличивается (с 1,8 до 2,2 строки), причем особенно значительно возрастает доля длинных однородных групп в Я6 (с 1,9 до 2,4 строки).

6. При всем многообразии метрических конфигураций в ЯВ, в качестве основных структурообразующих принципов могут быть выделены два: (1) тот или иной метр преобладает в тексте, играет в нем роль метрической доминанты, на фоне которой эпизодически появляются другие метры, играющие в тексте роль своего рода узора или метрического рисунка; (2) ни один из метров явным образом не преобладает, строки различных метров вступают между собой в отношение своего рода диалога. Эти тенденции не являются взаимоисключающими, в конкретном тексте они могут сосуществовать. Здесь могут быть выделены три случая. Во-первых, преобладание метра, выполняющего роль «фона» не столь значительно, чтобы заглушить голос «рисунка», во-вторых, на фоне доминирующего метра в диалогические отношения вступают периферийные метры и, в-третьих, два основных метра —

«участники диалога» играют также роль фона, а периферийные метры выступают в функции «рисунка»³.

Исходя из указанных принципов мы выделяем четыре основных типа пушкинского ЯВ (ср. Приложение I, 2), в каждом из которых могут быть выделены дополнительные подтипы. Явно преобладают типы Я4↔Япр, Я6↔Япр и Я/46/↔Япр; на их долю приходится 84% текстов и 91% строк ЯВ. Доминирование этих типов особенно ощутимо в три первых периода пушкинского творчества, после 1830 года основным типом является только Я4↔Япр (см. Таблица 1).



В первом периоде развития пушкинского стиха наиболее продуктивны типы Я6↔Япр (46% строк), Я/46/↔Япр (27%) и Я4↔Япр (14%); во втором периоде — Я/46/↔Япр (50%), Я4↔Япр (27%) и Я6↔Япр (21%), в третьем — Я/46/↔Япр (33%), Я6↔Япр (32%) и Я4↔Япр (22%) и в четвертом в роли основного типа, частотность которого превышает среднюю по ЯВ, выступает лишь Я4↔Япр (86% строк).

Сравнение ЯВ Пушкина и Баратынского (Таблица 10) показывает очевидное сходство в выборе основных типов вольно-

³ Подробнее принципы типологии ЯВ изложены в Приложении I.

ямбического стиха, которое выражается прежде всего в предпочтении композиций, построенных по схеме «фон — рисунок» (у Пушкина 65% текстов и 59% строк, у Баратынского, соответственно, 73% и 84%). Тем не менее, эволюция ЯВ у Пушкина и Баратынского идет в противоположных направлениях: у Пушкина возрастает доля композиций типа «фон — рисунок» (с 50% текстов и 54% строк до, соответственно, 78% и 66%), в то время как у Баратынского возрастает доля композиций «диалогического» типа (с 23% и 5% строк до 30% и 26%).

7. Можно утверждать, что Пушкин осознавал различие между указанными типами ЯВ. Тип, условно обозначенный как «фон — рисунок» позволяет использовать периферийный метр в качестве семантически мотивированного ритмического курсива. Часто речь идет о концовке стихотворения, содержащей пуант и маркированной стихом меньшей нежели «фон» стопности. Такого рода «рисунок» может маркировать не абсолютный конец текста, но границу строфоида, абзаца и т.п. Однако, смысл использования композиций «фон — рисунок» не сводится к семантическому курсиву, не менее важной представляется возможность контрастного усиления семантического ореола «фоновое» метра. Так, в стихотворении «Мой друг, забыты мной следы минувших лет...» (1821) фоновый Я6 полностью сохраняет присущий этому размеру семантический ореол, три более коротких стиха (два Я4 и один Я5), с одной стороны выполняют роль ритмического курсива, с другой стороны, оттеняют ассоциации, связанные с Я6. Особенно это заметно на примере тогда же созданного стихотворения «Умолкну скоро я. Но если в день печали...», в окончательной редакции являющегося чистым Я6, однако, его первоначальный вариант *Элегия* («Нет, поздно, милый друг, узнал я наслаждение...») был вольноямбическим (Я/46/); выбросив в процессе подготовки текста к печати строки Я4, Пушкин освобождает его от элегических ассоциаций, заслоняющих в какой-то мере философское содержание. Даже одна окруженная фоном строка может связываться с семантическим ореолом соответствующего размера, особенно если метрические ассоциации подкреплены интонационно-синтаксическими, лексическими

и т.п.; в таких случаях можно говорить об использовании соответствующей строки в качестве знака-индекса, отсылающего к соответствующему тексту, т.е. о метрическом цитировании. В качестве иллюстрации этого положения рассмотрим стихотворение *Разлука* («В последний раз, в сени уединенья...» 1817). Встречающиеся в нем две, не идущие подряд, но рифмующиеся между собой строки ЯЗ, не только метрически и рифменно (*небом — Фебом*), но и лексико-семантическими средствами отсылают к *Городку* (1815). Далее, в этом стихотворении представляет интерес различия в метрической структуре ЯВ его редакций. В первоначальной редакции (*Кюхельбекеру* «В последний раз в тиши уединенья...») ЯЗ не было, соответствующий фрагмент читался следующим образом:

Итак, разорван он — наш братский, верный круг!
 Прости!.. хранимый тайным небом,
 Не разлучайся, милый друг,
 С фортуной, дружеством и Фебом.

В окончательной редакции этот же фрагмент выглядит так:

Разорван он, наш верный круг.
 Прости! Хранимый небом,
 Не разлучайся, милый друг,
 С свободой и Фебом!

Пушкин сокращает все строки, кроме третьей. Обе конфигурации (Я6444 и Я4343) встречаются у Пушкина и вне ЯВ, причем первая имеет элегические, а вторая балладные коннотации, в окончательной редакции фрагмент звучит более непринужденно и энергично. Можно отметить также определенную компенсаторную роль ЯЗ: опущенные слова «с фортуной, дружеством», важные с точки зрения передачи духовной атмосферы лицейских лет, компенсируются соответствующим семантическим ореолом ЯЗ.

Другой метрико-композиционный тип ЯВ, обозначенный нами как «диалоговый», может также использоваться в различных функциях. Например, для передачи специфической интонации и настроения. Так, в драматических отрывках он имитирует спонтанную иррегулярность разговорной речи («Насилу

выехать решились из Москвы...», «Ну что ж? готово ли? нельзя ли поспешить...»), в элегиях же взволнованность интонации имеет, в первую очередь, семантическую мотивацию (ср., например, «Погасло дневное светило...» и др.). При компоновке эквиметрических строк относительно крупными однородными группами (три строки и более) метр может стать средством выражения точки зрения. Так, стихотворение *Дочери Карагеоргия* (1820) строится в форме диалога Я6 и Я4: первый выражает медитативную, второй декларативную точку зрения.

8. Подавляющее большинство пушкинского ЯВ приходится на тексты, относящиеся к лирическим жанрам (98% текстов, 90% строк, ср. Таблица 11), тексты, отнесенные к драматическим и эпическим жанрам, представляют собой незавершенные или отброшенные в окончательной редакции фрагменты. Что касается семантического ореола и жанровых тяготений в лирических стихотворениях, то ЯВ может считаться самым универсальным размером, превосходя по этому показателю даже Я4. ЯВ встречается у Пушкина в элегиях, эпиграммах, эпитафиях, посланиях, сатирических стихотворениях, мадригалах, надписях к портретам, антологических стихотворениях, альбомных стихах, посвящениях, а также в кантате и в стихотворениях неопределенной жанровой принадлежности. Детальное обследование жанровых характеристик ЯВ осталось за пределами настоящего исследования (отдельные наблюдения, к сожалению, без их статистической обработки содержатся в [Винокур], ср. также Приложение I, 3). Хотя эпические и драматические жанры представлены в ЯВ лишь единичными текстами, распределение строк различной стопности подчиняется в них в основном тем же закономерностям, что и в лирике.



9. Проведенное исследование позволяет сделать следующие выводы. Пушкинский ЯВ характеризуется, с одной стороны, широтой и разнообразием метрического состава, с другой стороны, выраженным предпочтением Я6 и Я4. Согласно удачной формулировке М. Л. Гаспарова это «переменчивый стих, играющий контрастами 6-стопных и 4-стопных строчек» [Гаспаров: 55]; к этому следует добавить, что Я6 и Я4 характеризуются не только высокой частотностью, но и обладают в пространстве ЯВ сравнительно высокой плотностью.

Структурный образ текста пушкинского ЯВ строится преимущественно по принципу условно обозначенному как «фон – рисунок», что по-видимому может считаться характерной чертой ЯВ того времени (ср. ЯВ Баратынского, где названная тенденция проявляется еще более отчетливо). Если присутствие таких периферийных метров как Я2, Я3 и Я5 в вольноямбических текстах Пушкина диктуется закономерностями его метрической композиции, то встретившийся лишь в одном тексте Я1 определяется жанровой спецификой этого текста, представляющего собой комедийный отрывок.

Можно утверждать, что по крайней мере в некоторых случаях Пушкин вполне сознательно использовал различные возможности как общего распределения ямбических метров в ВЯ тексте, так и принципов его композиционного строения.

ПРИЛОЖЕНИЕ I.

1. В сложившейся в стиховедении традиции к ЯВ относят тексты, состоящие из нерегулярно чередующихся ямбических стихов различной стопности, в которых общий объем стихов одного метра не превышает 75%. В противном случае размер текста определяется как переходная метрическая форма (ПМФ) от равностопного (рв) ямба к ЯВ (ПМФ: Ярв → ЯВ); если же отступления от регулярности (объемом до 25%) осуществляются в неравностопном урегулированном тексте (рз), то размер такого текста определяется как ПМФ: Ярз → ЯВ⁴. Однако, нередко оперирование механическим порогом 25% вступает в конфликт как с исторической перспективой развития вольного ямба, так и авторской волей и восприятием текста квалифицированным читателем. Например, в стихотворении «Торжество Вакха» (1818) из 85 строк 71 (т.е. ок. 84%) составляют Я4. Отнесение его к ПМФ: Я4 → ЯВ носило бы искусственный характер: очевидно, что здесь мы имеем дело не с «расшатыванием» Я4, а «монотонизацией» ЯВ.

Представляется, что решение проблемы пограничных метрических форм, в частности разграничение «ЯВ ↔ не-ЯВ» (ПМФ: → ЯВ, Ярз, Ярв, ПК в пределах ямба) может быть предложено в рамках синтетического подхода. Господствующий в стиховедении подход является аналитическим: описание метрической формы (например, ЯВ) сводится к сумме свойств его составляющих. При всех достоинствах такого описания оно представляется недостаточным, поскольку структурный образ ЯВ зависит не только от набора разноразмерных строк, но и от длины текста (в текстах большого и малого объема впечатление от равного соотношения строк различной стопности будет разным), от того, является ли текст законченным или отрывком⁵, является ли самостоятельным произведе-

⁴ Понятие переходной метрической формы было в ряде работ предложено П. А. Рудневым (ср., например, [Руднев 1973; 1986]).

⁵ При этом завершенность/незавершенность текста также не является абсолютным признаком: завершенный с аналитической точ-

нием или звеном ПК и т.п. Синтетический подход рассматривает эту же форму в ее целостности, со- и противопоставленной другим метрическим формам того же класса. Такое описание не является чисто исследовательским конструктом, результаты его хорошо согласуются как с непосредственным восприятием этой формы, так и с ее динамикой в контексте развития стиха. Таким образом, границы ЯВ определяются, с одной стороны его противопоставлением Ярв (как неравно-стопный стих равностопному), с другой стороны — Ярз (как неурегулированный неравно-стопный стих урегулированному) и, наконец, противопоставлением ПК в пределах ямба (как гомогенный стих гетерогенному). Особую остроту проблема ЯВ приобретает в полиметрических текстах составленных из ямбических звеньев, включающих и вольноямбические: ср., например, *Кинжал* (21 строка ЯВ и 16 строк Ярз /Я6444/) и *Андрей Шенье* (12 строк Ярв /Я4/, 8 строк Ярз /Я54/, 57 строк ЯВ, 62 строки Ярв /Я6/ и 46 строк ЯВ).

Аналитический и синтетический подходы при описании метрических форм дополняют друг друга, полученные в рамках этих подходов результаты, хотя и не являются тождественными, тем не менее хорошо согласуются друг с другом.

В ходе настоящего исследования было установлено, что неравно-стопный ямбический текст может восприниматься как ЯВ даже если объем строк одной стопности заведомо превышает 75%. Так, в послании Шишкову («Шалун, увенчанный

ки зрения текст может рассматриваться как незавершенный в общем контексте творчества поэта. Так, *Элегия* («Нет, поздно, милый друг, узнал я наслажденье...», 1821) представляет собой вполне законченное произведение, размером которого является ЯВ (поскольку отступления от основного метра составляют целых 27%, то дело идет о чистом ЯВ, а не ПМФ). При подготовке к печати Пушкин, однако, сократил текст, выбросив, в числе прочего, все строки Я4. Размером опубликованной редакции («Умолкну скоро я! но если в день печали...») является Я6. Противоположный пример являет «Евгений Онегин»: с аналитической точки зрения текст представляется незавершенным, с синтетической — завершенным.

Эратой и Венерой...») доля Я6 составляет 85%, тем не менее, три строки Я4 и по одной строке Я3 и Я5 определенно включают это стихотворение в контекст ЯВ, а не «переходной от Я6 формы»; также в качестве ЯВ описаны такие стихотворения как «Мой друг, забыты мной следы минувших лет...», *Дионезия* и др., определявшиеся нами ранее как ПМФ: Я6 → ЯВ [Лотман, Шахвердов].

В работе была предпринята попытка разграничения пушкинского ЯВ как целого, рассматриваемого аналитически, и структурный образ каждого вольноямбического текста, рассматриваемого синтетически. Последнее потребовало дифференцированного описания различных типов ЯВ.

2. Определяя тип конкретного текста ЯВ, авторы руководствовались следующими соображениями:

1) если число строк основной стопности превышает 60%, то функция соответствующего метра определяется как фоновая;

2) если различия между показателями частотности строк различной стопности не превышает 5%, то функция соответствующих метров определяется как диалогическая.

Примеры:

А. Композиция ЯВ типа фон – рисунок:

1. Я4↔Япр (Я4 — основной метр, составляющий более 60% строк):

Клеветникам России (Я4 — 67%, Я6 — 33%)

Торжество Вакха (Я4 — 84%, Я3 — 2%, Я5 — 1%, Я6 — 13%)

2. Я6↔Япр (Я6 — основной метр, составляющий не менее 60% строк)

Элегия («Нет, поздно, милый друг, узнал я наслаждение...») (Я6 — 73%, Я4 — 27%)

Б. Композиция диалогического типа:

3. Я/46/↔Япр

Дельвигу («Любовью, дружеством и ленью...») (Я4 — 44%, Я6 — 52%, Я5 — 4%)

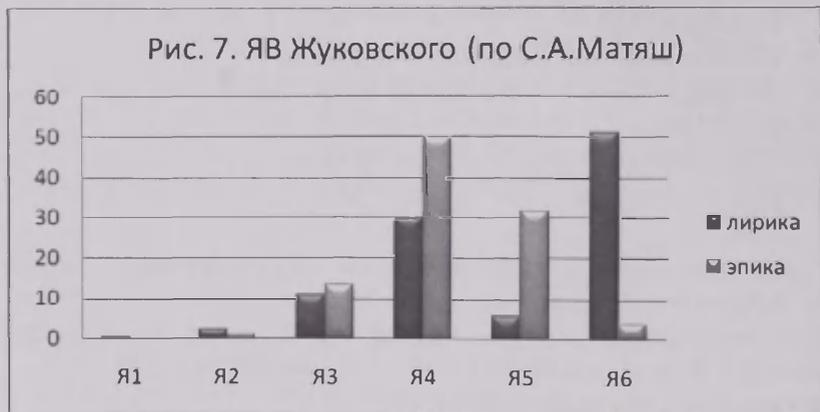
«Напрасно, милый друг, я мыслил утаить...» (Я4 — 50%, Я6 — 50%)

Мечтателю (Я4 — 40%, Я6 — 60%)

4. Я/3456/↔Япр

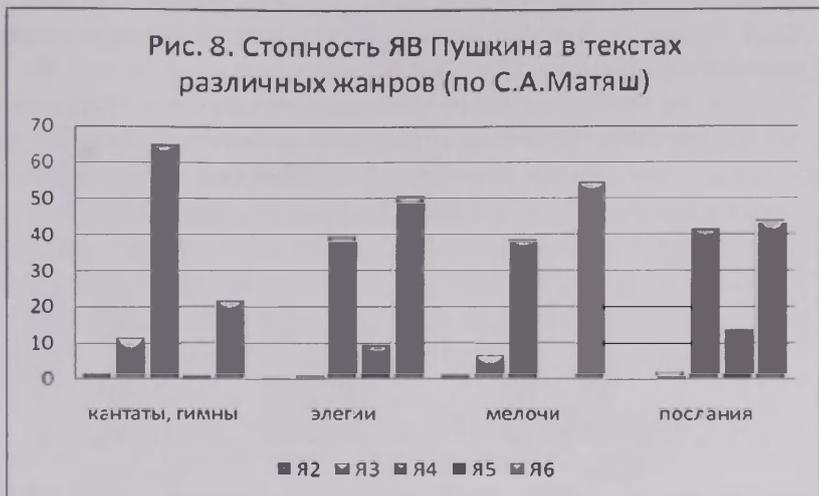
Разлука (Я3 — 17%, Я4 — 22%, Я5 — 39%, Я6 — 22%)

3. (P.S. Октябрь 2010). После завершения работы над настоящей статьёй вышло в свет несколько публикаций, существенно расширяющих представления как о структуре ЯВ в русской поэзии, так и его функциях. В первую очередь, следует назвать серию статей С. А. Матяш ([Матяш 1978; 1985] и др.), посвященных, главным образом, ЯВ Жуковского, но имеющих гораздо более общее значение. Они важны как с точки зрения выявления генезиса русского ЯВ и его типологических связей, так и жанровых характеристик этого размера. Так, во французском вольном стихе XVIII века (как и в метрическом репертуаре в целом) преобладают 12-сложные строки, чему, согласно еще со времен М. Опица принятому правилу, в немецкой (и русской) поэзии соответствует Я6; в противоположность этому в немецком ЯВ XVIII в. ведущим метром является Я4, а в начале XIX века главенствующее положение занимает Я5; лишь у классициста Готшета и его ученика И. А. Шлегеля в ЯВ преобладает Я6.

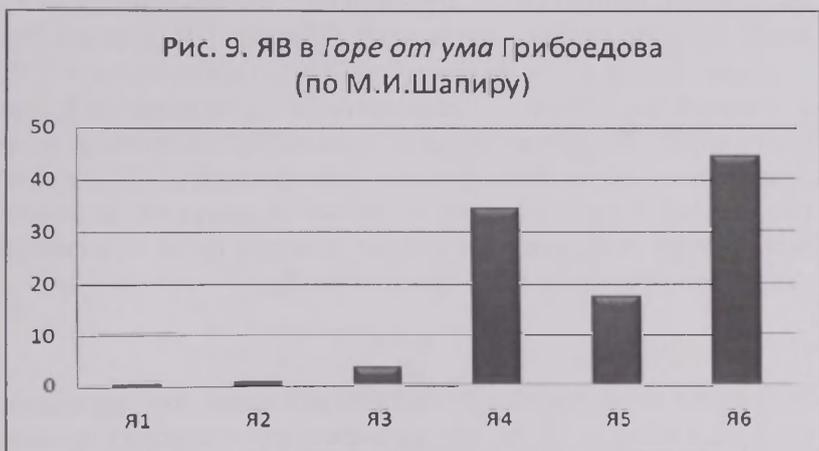


В высшей степени примечательно, что в лирике Жуковский следует модели русского ЯВ XVIII – начала XIX в., в то время как в его эпике доминирование Я4 и Я5 явно отсылает к немецкой традиции (Рис. 7). Приведем также данные С. А. Матяш, касающиеся жанровой дифференциации ЯВ Пушки-

на (Рис. 8). Как видно, на общем фоне резко выделяются тексты, объединенные в рубрику «кантаты и гимны», демонстрирующие «немецкое» распределение стопностей.



Не менее важными представляются результаты М. И. Шапира [Шапир], обследовавшего с различных точек зрения стих *Горя от ума* Грибоедова. Если общее распределение стихов различной стопности в комедии может считаться типичным



для своего времени (Рис. 9), то реплики главных персонажей характеризуются на этом фоне выраженными особенностями. При этом любопытно, что наиболее архаическая модель ЯВ представлена в монологах Чацкого; в речах Фамусова заметен Я5, в то время как ЯВ реплик Репетилова характеризуются выравниванием доли Я4 и Я6 (Рис. 10).



Исследование М. И. Шапира представляется важным и с точки зрения общей теории стиха. Образцом для его исследования послужили работы М. Г. Тарлинской, посвященные анализу стиха шекспировских персонажей [Шапир: 90]. Однако Тарлинская исследует особенности ритмики драматического Я5, в то время как Шапир — распределение строк различной стопности в ЯВ. Думается, что это рискованное сближение методологически оправданно. Можно даже высказать предположение, что в ВЯ оппозиция «метр-ритм» оказывается до некоторой степени нейтрализованной, во всяком случае, она конституируется иначе, нежели в Ярв и даже Ярз.

* * *

Настоящее исследование не было в свое время опубликовано в силу ряда обстоятельств, как внешнего, так и содержательного характера. К внешним обстоятельствам относятся ограничение

объема статьи в томе метрических справочников, из-за чего значительные части «Метрики и строфики А. С. Пушкина» были сокращены; часть из них предполагалось опубликовать во втором выпуске *Материалов по стихосложению А. С. Пушкина*, однако этот проект не состоялся вовсе. Но дело не только в этом. В ходе написания статьи между авторами возник целый ряд разногласий, касающихся как теоретической основы работы, так и терминологии и ряда интерпретаций историко-литературного характера. В итоге мы решили, что несмотря на большой объем проделанной работы, ее публикация нежелательна. После кончины С. А. Шахвердова я пересмотрел отношение к нашей последней совместной работе, считаю ее достойной публикации и, несмотря на появление ряда исследований, посвященных ЯВ, по-прежнему в определенной степени актуальной.

Сохранившаяся машинопись представляет собой отпечатанный С. А. Шахвердовым текст с моей обширной правкой, значительная часть которой здесь снята, чтобы по возможности сохранить стиль безвременно ушедшего коллеги и друга. Поскольку основным автором настоящей работы должен считаться С. А. Шахвердов, я позволил себе нарушить алфавитный порядок следования наших имен. (*М. Лотман*)

ПРИЛОЖЕНИЕ II

Таблица 1. Типология ЯВ Пушкина по периодам

годы	тип ЯВ	количество стоп в строке							Всего	
		1	2	3	4	5	6	э	Текстов	Строк
1813–20	Я3↔Япр			2	1	1			1	4
	Я4↔Япр			2	79	2	15	1	4	99
	Я5↔Япр				2	15	2		3	19
	Я6↔Япр		1	8	84	14	206		18	313
	Я/36/↔Япр			2	1		2		1	5
	Я/46/↔Япр			5	89	4	91		12	188
	Я/56/↔Япр					2	2		1	4
	Я/456/↔Япр				16	20	16	1	2	53
Всего 1813–20		1	19	272	58	334	2	42	685	
Всего 1813–20%%		0,1%	2,8%	39,7%	8,5%	48,8%	0,3%	100%	100%	
1821–25	Я4↔Япр		3	1	75	4	41		4	124
	Я5↔Япр				1	4	1		1	6
	Я6↔Япр				14	6	72	5	6	97
	Я/36/↔Япр									
	Я/46/↔Япр			4	104	15	110		7	233
	Я/56/↔Япр					2	2		1	4
	Всего 1821–25		3	5	194	31	226	5	19	464
Всего 1821–25%%		0,6%	1,1%	41,8%	6,7%	48,7%	1,1%	100%	100%	
1826–30	Я4↔Япр				33	5	10		6	48
	Я5↔Япр				2	7	1		1	10
	Я6↔Япр			2	7	5	54		9	68
	Я/46/↔Япр	2	1		34	2	32		3	71
	Я/3456/↔Япр			3	4	7	4		1	18
	Всего 1826–30	2	1	5	80	26	101		20	215
Всего 1826–30%%	0,9%	0,5%	2,3%	37,2%	12,1%	47,0%		100%	100%	

годы	тип ЯВ	количество стоп в строке							Всего	
		1	2	3	4	5	6	э	текстов	строк
1831–36	Я4↔Япр				34		16		2	50
	Я5↔Япр				1	3			1	4
	Я/46/↔Япр				2		2		1	4
Всего 1831–36					37	3	18		4	58
Всего 1831–36%%					63,8%	5,2%	31,0%		100%	100%
Всего	Я3↔Япр			2	1	1			1	4
	Я4↔Япр		3	3	221	11	82	1	16	321
	Я5↔Япр				6	29	4		6	39
	Я6↔Япр		1	10	105	25	332	5	33	478
	Я/36/↔Япр			2	1		2		1	5
	Я/46/↔Япр	2	1	9	228	20	235		23	496
	Я/56/↔Япр					4	4		2	8
	Я/456/↔Япр				16	20	16	1	2	53
	Я/3456/↔Япр			3	4	7	4		1	18
Всего 1813–36		2	5	29	582	117	679	7	85	1422
Всего 1813–36%%		0,1%	0,4%	2,0%	40,9%	8,2%	47,7%	0,5%	100%	100%

Примечания: Я3 и т.п. означает, что Я3 является фоновым метром; Я/36/ и т.п. означает, что Я3 и Я6 образуют композицию диалогового типа. Япр — метры, имеющие периферийное значение (крайним выражением периферийности является нулевое количество строк соответствующего метра, что позволяет объединить, например, в тип Я/36/↔Япр как тексты состоящие лишь из Я3 и Я6, так и тексты с отдельными строками прочих метров).

Таблица 2. Типология ЯВ Пушкина по альтернативным периодам

годы	тип ЯВ	количество стоп в строке							Всего	
		1	2	3	4	5	6	э	текстов	строк
1813-19	Я4↔Япр			2	76	2	14	1	3	95
	Я5↔Япр				2	15	12		3	19
	Я6↔Япр		1	7	40	3	104		12	155
	Я/36/↔Япр			2	1			2	1	5
	Я/46/↔Япр			5	80	3	82		9	170
	Я/456/↔Япр				16	20	16	1	2	53
	Всего 1813-18		1	16	215	43	230	2	30	497
Всего 1813-18 %%		0.2%	3.2%	43.3%	8.7%	46.3%	0.4%	100%	100%	
1819-24	Я3↔Япр			2	1	1			1	4
	Я4↔Япр		2	1	19		3		4	25
	Я5↔Япр				1	4	1		1	6
	Я6↔Япр			1	58	17	174	5	12	255
	Я/46/↔Япр			3	88	10	95		9	196
	Я/56/↔Япр					4	4		2	8
	Всего 1819-24		2	7	167	32	273	5	27	486
Всего 1819-24 %%		0.4%	1.4%	34.4%	6.6%	56.2%	1.0%	100%	100%	
1825-36	Я4↔Япр		1		126	9	65		9	201
	Я5↔Япр				3	10	1		2	14
	Я6↔Япр			2	7	5	54		9	68
	Я/46/↔Япр	2	1	1	61	7	58		5	130
	Я/3456/↔Япр			3	4	7	4		1	18
	Всего 1825-36	2	2	6	201	38	182		26	431
Всего 1825-36 %%	0.5%	0.5%	1.4%	46.6%	8.8%	42.2%		100%	100%	
Всего %%	0.1%	0.4%	2.0%	41.0%	8.2%	48.5%	0.5%	100%	100%	

Таблица 3. Стопность ЯВ в конце XVIII – начале XIX веков

периоды	количество стоп в строке					
	1	2	3	4	5	6
1. 1760–1770	2,2	5,6	24,2	6,8	4,2	57
2. 1780–1790	0,8	2,6	16	29,2	1,6	49,4
3. 1790–1800	0,5	0,9	11,8	25,2	0,3	61,5
4. 1800–1810	0,5	1,3	9,7	22,5	0,6	65,2

Примечание: Данные по XVIII веку (строки 1 и 2) взяты из [Тимощев: 110], данные по XIX веку (строки 3 и 4) из [Штокмар: 139–150].

Таблица 4. Коэффициент встречаемости метра в ЯВ

	число строк в отрезках			
	4	8	16	20
Я1	0,6%	1,1%	2,2%	2,9%
Я2	1,4%	2,8%	5,6%	11,4%
Я3	6,5%	12,4%	25,8%	47,2%
Я4	78,3%	93,8%	100%	100%
Я5	22,2%	39,3%	58,4%	82,9%
Я6	82,5%	92,1%	98,9%	100%

Таблица 5. Зависимость встречаемости метра от длины текста

	длина текста (в строках)			
	4–6	7–9	10–20	>20
Я1	0,0%	0,0%	0,0%	2,9%
Я2	4,8%	14,3%	0,0%	11,4%
Я3	11,9%	28,6%	25,0%	33,3%
Я4	81,0%	100%	100%	100%
Я5	31,0%	28,6%	83,3%	75,0%
Я6	90,5%	71,4%	100%	100%

Таблица 6. Число метров в текстах ЯВ Пушкина (в %%)

периоды	число метров в тексте			
	2	3	4	5
1814–20	19	56	25	
1821–25	17	29	54	
1826–30	23	34	24	19
1831–36	100			
В целом	22	42	33	3

Таблица 7. Динамика однородных групп в ЯВ Пушкина

период	метр	число строк в группе		средняя длина
		1-3	4-35	
1813-20	Я2	1		1
	Я3	15		1,3
	Я4	152	120	2,3
	Я5	44	13	1,7
	Я6	194	140	2,4
1821-25	Я2	3		1
	Я3	5		1
	Я4	131	63	2
	Я5	27	4	1,2
	Я6	134	92	2,2
1826-30	Я1	2		1
	Я2	1		1
	Я3	5		1
	Я4	53	27	1,9
	Я5	17	9	1,4
	Я6	61	40	2,6
1831-36	Я4	13	24	3,7
	Я5	3		1,5
	Я6	8	10	2,3
В целом	Я1	2		1
	Я2	5		1
	Я3	25		1,1
	Я4	349	234	2,2
	Я5	54	26	1,5
	Я6	397	282	2,4
В целом в %%	Я1	100%		
	Я2	100%		
	Я3	100%		
	Я4	60%	40%	
	Я5	78%	22%	
	Я6	58%	42%	

Таблица 8. Динамика однородных групп в ЯВ Пушкина (альтернативная периодизация)

период	метр	число строк в группе		средняя длина
		1-3	4-35	
1813-18	Я2	1		1
	Я3	13		1,2
	Я4	105	110	2,6
	Я5	30	13	2
	Я6	140	80	2,4
1819-24	Я2	2		1
	Я3	7		1,2
	Я4	125	42	1,8
	Я5	32	4	1,2
	Я6	139	138	2,5
1825-36	Я1	2		1
	Я2	2		1
	Я3	6		1
	Я4	119	82	2,2
	Я5	29	9	1,3
	Я6	119	63	2,2

Таблица 9. Динамика однородных групп в ЯВ Баратынского

период	метр	число строк в группе		средняя длина
		1-3	4-9	
1818-24	Я3	1		1
	Я4	77	10	1,7
	Я5	16		2
	Я6	85	23	1,9
1825-40	Я4	84	20	1,8
	Я5	3	5	2
	Я6	78	66	2,4
В целом	Я3	1		1
	Я4	161	30	1,8
	Я5	19	5	2
	Я6	163	35	2,2
В целом в %%	Я3	100		
	Я4	84	16	
	Я5	79	21	
	Я6	65	35	

Таблица 10. Типология ЯВ Баратынского по периодам

годы	тип ЯВ	число стоп в строке					Всего	
		з	4	5	6	з	текстов	строк
1818-24	Я4↔Япр	1	25	3	16		2	45
	Я5↔Япр			3	1		1	4
	Я6↔Япр		51	8	161		7	220
	Я/45/↔Япр		2	2			1	4
	Я/46/↔Япр		5		5		2	10
	Всего 1818-24	1	83	16	183		13	283
Всего 1818-24 %	0,4%	29,3%	5,7%	64,7%		100%	100%	
1825-40	Я4↔Япр		51		19		3	70
	Я5↔Япр		2	7	1		1	10
	Я6↔Япр		46		87	8	5	141
	Я/45/↔Япр							
	Я/46/↔Япр		38		38		4	76
	Всего 1825-40		137	7	145	8	13	297
Всего 1825-40 %		46,1%	2,4%	48,8%	2,7%	100%	100%	
В целом	Я4↔Япр	1	76	3	35		5	115
	Я5↔Япр		2	10	2		2	14
	Я6↔Япр		97	8	248	8	12	361
	Я/45/↔Япр		2	2			1	4
	Я/46/↔Япр		43		43		6	86
	Всего	1	220	23	328	8	26	580
Всего %		0,2%	37,9%	4,0%	56,6%	1,4%	100%	100%

Таблица 11. Распределение строк различной стопности в ЯВ по жанрам

	Я1	Я2	Я3	Я4	Я5	Я6	тек- стов	строк
лирика %%		4	25	520	111	624	82	1284
		0,3%	1,9%	40,5%	8,6%	48,6%	100%	100%
эпика %%			1	25	3	25	1	54
			1,9%	46,3%	5,6%	46,3%	100%	100%
драма %%	2	1	1	43	6	42	2	95
	2,1%	1,1%	1,1%	45,3%	6,3%	44,2%	100%	100%

СОКРАЩЕНИЯ

Подсистемы размеров: ЯВ, Ярв, Ярз и ПМФ: →ЯВ — вольный ямб, равностопный ямб, неравностопный урегулированный ямб и переходная метрическая форма к ЯВ.

Виды ЯВ: Я/46/ и т.п. — ЯВ текст с преобладанием Я4 и Я6; Япр — прочие ямбы

Метры в ЯВ: Я1, Я2 и т.п. строки соответствующих метров в составе ЯВ.

ЛИТЕРАТУРА

- Винокур: *Винокур Г. О.* Вольные ямбы Пушкина // Пушкин и его современники. Мат. и иссл. Вып. 38–39. Л., 1930.
- Гаспаров: *Гаспаров М. Л.* Современный русский стих: Метрика и ритмика. М., 1974.
- Лотман 1986: *Лотман М. Ю.* Путь Пушкина к прозе // Пушкин и русская культура. Рига, 1986.
- Лотман, Шахвердов 1979: *Лотман М. Ю., Шахвердов С. А.* Метрика и строфика А. С. Пушкина // Русское стихосложение XIX века. М., 1979.
- Лотман, Шахвердов 1983: *Лотман М. Ю., Шахвердов С. А.* Материалы по стихосложению А. С. Пушкина. 1. Алфавитный метрический и строфический индекс стихотворных произведений. М., 1983. (= Институт русского языка АН СССР. Проблемная группа по экспериментальной и прикладной лингвистике. Вып. 161.)
- Матяш 1978: *Матяш С. А.* Русский и немецкий вольный ямб XVIII – начала XIX века и вольные ямбы Жуковского // Исследования по теории стиха. Л., 1978.
- Матяш 1985: *Матяш С. А.* Русский драматический вольный стих XVIII–XIX вв. в сравнении с французским и немецким и проблема типологии драматического вольного стиха // Проблемы типологии, перевода и рецепции поэтического текста: труды по метрике и поэтике. Тарту, 1985.
- Руднев 1973: *Руднев П. А.* Метрический репертуар В. Брюсова // Брюсовские чтения 1971 года. Ереван, 1973.
- Руднев 1986: *Руднев П. А.* Об одной композиционной особенности стихотворного текста: к проблеме переходных метрических форм // Жанр и композиция литературного произведения. Петрозаводск, 1986.
- Тимофеев: *Тимофеев Л. И.* Вольный стих XVIII в. // *Ars poetica*. Сб. статей. II. Стих и проза. М., 1928.
- Шапир: *Шапир М. И.* «Горе от ума»: семантика поэтической формы (опыт практической философии стиха) // Вопросы языкознания. 1992. № 5.
- Шахвердов: *Шахвердов С. А.* Метрика и строфика Е. А. Баратынского // Русское стихосложение XIX века. М., 1979.
- Штокмар: *Штокмар М. П.* Вольный стих XIX в. // *Ars poetica*. Сб. статей. II. Стих и проза. М., 1928.

ПОСТРОЕНИЕ «ПУШКИНСКОЙ ЭПОХИ» ПО ВЯЗЕМСКОМУ*

ТАТЬЯНА СТЕПАНИЦЕВА

Обсуждение истории «пушкинской эпохи» и проблем русского литературного канона неизбежно приводит к П. А. Вяземскому. Он был последним представителем «пушкинской плеяды» и осознавал это как миссию. Именно Вяземский начал готовить историю «золотого века» русской поэзии — собирая и публикуя материалы, до нее относящиеся. Об этой стороне деятельности поэта упоминали практически все исследователи, но, как нам представляется, мемориальный проект Вяземского должен быть изучен более внимательно, как личное предприятие по «канонизации» эпохи. Очевидно, что в нем присутствовал и полемический аспект: конструируемая в стихах, статьях и архивных публикациях картина пушкинской эпохи должна была и противостоять концепции Белинского (Вяземским очень не любимого), и составить поучительный контраст литературной современности.

В настоящей статье мы представим начальный очерк проекта Вяземского по построению канона, затрагивая полемику лишь по мере необходимости. Отношения князя с литераторами 40-х гг. и последующих десятилетий изучены сейчас слишком неполно, чтобы можно было делать какие-то общие выводы.

Материалом для анализа станут поздние (от конца 30-х до второй половины 70-х гг.) стихотворения Вяземского мемориально-тренического характера, которые связывают «арзамасского» «журнального бойца» и «литературного аристократа» с престарелым публикатором материалов Остафьевского архива. Именно в них, как нам представляется, Вяземский и фор-

* Статья написана в рамках проекта ЭНФ № 8471 «Формирование русского литературного канона».

мировал собственный литературный и поэтический канон. Анализ этих стихотворений довольно сложен, так как, во-первых, значителен их объем, а во-вторых, качество весьма неровно («инерционность» поэтического творчества Вяземского — пока не решенная проблема).

Чтобы определить координаты дальнейших рассуждений, обратимся к репутации Вяземского (более ранней и поздних десятилетий, когда он остался последним из «пушкинской плеяды») и попытаемся определить его собственное место в «русском литературном каноне».

Он не был «первым поэтом» арзамасского круга, хотя занимал в нем значительное место. Его сферой была полемика, «литературные войны». Стихи Вяземского оценивались то выше, то ниже, в зависимости от их жанрово-прагматической направленности. Эпиграммы высоко ценились как полемический инструмент, другие же стихотворения становились объектом кружковой критики. Вяземский отдавал стихи на суд «ареопагу», но затем оспаривал правку и редко следовал ей (см. об этом, напр.: [Гинзбург: 40]; ответ Вяземского Пушкину по поводу «Нарвского водопада»: [Пушкин: 222–223]). Высоко оценены были только некоторые из его поэтических произведений: «Первый снег», «Уныние», «Петербург» — как мастерские стихи, а «Сравнение Петербурга с Москвой» и «Русский бог» — как чрезвычайно остроумные шутки¹.

Был короткий промежуток времени, когда Вяземский-поэт стоял почти наравне с Пушкиным (когда князь служил в Царстве Польском и когда сначала Н. И. Тургенев, а потом и А. И. Тургенев предлагали Вяземскому темы для стихов, от-

¹ Судьба произведений Вяземского в печати — отдельная историко-литературная проблема. Полемические, сатирические, «сиюминутные» стихотворения Вяземского доходили до периодики, но первый сборник его стихов вышел только в 1862 г., к 50-летию литературной деятельности. Эта особенность литературной биографии князя нуждается в изучении. Мы пока можем предположить, что критика арзамасского «ареопага» влияла на эдичионные планы автора, (похвалы его стихам почти всегда сопровождались замечаниями и поправками).

мечая, что по плечу они только ему да Пушкину), сравнение распространялось при этом только на политические стихи. Последующие годы сняли вопрос о превосходстве, но соседство с Пушкиным и дальше играло важную роль в творческой судьбе Вяземского.

Как нам представляется, старший поэт в значительной степени обязан младшему своей историко-литературной репутацией и местом в «каноне». К числу «канонических стихотворений Вяземского» мы относим прежде всего те, которые были помянуты Пушкиным (элегии, несколько сатирических стихотворений). Каноническими стали те фрагменты, которые Пушкин процитировал (из «Первого снега», из послания Толстому-Американцу, в остальном совсем не памятного; из стихотворения «Станция» — в «Станционном смотрителе»). Другой «канонический» набор от Вяземского — «стихи о дружбе и ушедших друзьях, среди которых главный, конечно, Пушкин («Я пью за здоровье немногих...», «Я пережил и многое, и многих...»). Историко-литературная репутация Вяземского определяется присутствием в ней Пушкина².

Складываться в таком виде она начинает еще при жизни поэта, причем далеко не всегда биографическая и творческая близость к Пушкину расценивается позитивно. Причины раздражения Ф. В. Булгарина в адрес Вяземского понятны, поэтому его оценки здесь можно не разбирать. Но резкие отзывы исходили и из других кругов. Через несколько лет после смерти Пушкина (1842 г.) в разговоре с А. И. Тургеневым князь И. С. Гагарин охарактеризовал Вяземского так: «Камергер Пушкина, теперь в отставке» [Азадовский, Осповат: 137].

² Несколько заостряя, можно сказать, что сначала Пушкин создал Вяземскому репутацию поэта-бонмотиста, мастера острых поэтических сентенций, позднее Вяземский выступил как историк литературной эпохи, в которой на первый план (благодаря ему) вышла борьба арзамасцев с литературными «староверами», позднее — с болгаринской компанией, а первое место на поэтическом небосклоне занял Пушкин (последнее произошло бы, очевидно, и без Вяземского, но он закладывал фундамент этого храма). То есть произошел, если можно так выразиться, «обмен репутациями».

А в конце 1870-х гг. И. С. Тургенев злобно заметил: «Из газет я вчера узнал, что и кн. П. А. Вяземский отошел, наконец, из сей жизни в вечную. Но тут особенно, кажется, жалеть нечего. — Прихвостень Пушкинской эпохи, прихвостень и при дворе, таким он останется в памяти потомства, если оно только будет помнить о нем» (цит. по: [Бельчиков: 19])³.

Слова Гагарина можно объяснить незнанием отношений между двумя поэтами — потому его собеседник считает нужным раскрыть их (см. продолжение записи у А. И. Тургенева: «Я объяснил ему и Вяземского» о Пушкине и их отношения. Вяземский не поддавался ему; не во всем с ним соглашался, а спорил часто; например за Польшу в Москве против Пушкина и Дендаса Давыдова — соглашаясь со мною» — цит. по: [Азадовский, Осповат: 137]).

И. С. Тургенев в этом смысле интереснее. В своей реплике он уравнивал отношения Вяземского к пушкинской эпохе и ко двору даже синтаксически, и это позволяет интерпретировать ее. В поздние годы Вяземский постоянно появлялся в печати как историк пушкинской эпохи, публикатор архивных материалов, как автор мемуарных стихов о том времени, а с другой стороны — как певец различных событий в царской семье (практически придворный поэт). По отношению к «пушкинской эпохе» и ко двору Вяземский выступал, по мнению

³ Булгарин в альманахе «Комары. Всякая всячина. Рой первый» (СПб., 1842) представил Вяземского литературным неудачником: «У нас есть один пиит, которому все его сочинения обращаются в несчастье! Он написал самовар — и обжегся; написал тележку — и опрокинулся; написал проселочную дорогу и запутался. Наконец стал составлять жизнеописания великих людей и оказался мелким писателем!» Вяземский ответил Булгарину басней «Комар и клоп», см. о «Комарах» в письме В. А. Жуковскому от 25 ноября 1842 г.: «Они меня крепко задевают. Черт дернул меня стариною, и я ударил его хлопушкой». Стихотворение, предназначенное в «Москвитянин», не прошло цензуру; см. в письме С. П. Шевыреву от 16 октября 1842 г.: «Мой Комар, или мой Клоп, для печати, кажется, не годится, да и пора прошла. Комар народ не живучий, и теперь он уже без вести пропал».

И. С. Тургенева, в одинаковой функции, что унижало первую, неоправданно возвышало второй и безусловно компрометировало самого поэта.

Позволим себе еще одно предположение. Д. П. Ивинский уже отметил, что отрывки из записных книжек Вяземский печатал принципиально анонимно, при этом статьи и публикации архивных материалов шли за его подписью [Ивинский]. Например, в письме к издателю «Русского архива» П. А. Бартеневу Вяземский писал (12 апреля 1872): «Я часто диктовал небрежно и даже неохотно, чтобы скорее дело с рук свалить. А потому еще более не хочу явиться перед публикою ответственным хроникером»; через год, 30 апреля/12 мая 1873 г., из-за границы: «Не желаю видеть имя мое в печати. Отсутствующему и больному как-то неловко вмешаться в толпу. Вероятно, многие меня узнают. Но это другое дело. Я все-таки остаюсь под защитою и неприкосновенностью маски» (цит. по: [Там же]).

Продолжим наблюдение Д. П. Ивинского. Мемуарный жанр в России переживал свое становление и развитие как раз в середине XIX в. Жанрообразующим компонентом мемуаристики было присутствие в повествовании автора, индивидуума, получившего право на высказывание. Личность мемуариста окрашивала рассказ о мелочах жизни, придавала ему цельность; в свою очередь, «повествуемая личность» обретала значимость, становясь центром повествования. Когда мемуаристика была еще достаточно нова как жанр, чувствительность читателя (особенно читателя искушенного, причастного литературным занятиям) к соблюдению жанровых норм оставалась довольно высокой, всякое нарушение почиталось недостатком.

Вяземский же действовал вопреки жанровым правилам (что вообще было ему свойственно). Его подпись под публикациями материалов и вступительные замечания формировали образ скромного собирателя подробностей былого (а ценность «былого» для публики была не априорной, в отличие от самого князя). В «записных книжках» он скрывал личность повествователя, фигурировал как аноним, *НН* — то есть лишал себя как мемуариста права на воспоминание. Поэтому репутация

«прихвостня эпохи» в определенной мере была заложена самой мемуарной тактикой Вяземского.

Такая тактика публикатора не была преднамеренно полемической по отношению к современности (хотя в целом позиция Вяземского была полемической). Фрагменты «записных книжек» печатались без подписи (сначала в «Вестнике Европы» в 1808–1810-м, затем «Выдержки из записной книжки» в альманахах и журналах в 1820-х) — что соответствовало литературному и журнальному этикету того времени. Печатавая выдержки у Бартенева в 1860–70-е гг.⁴, Вяземский следовал старым правилам, так как считал их верными и вечными — но в новых условиях, в другую культурную эпоху анонимность мемуариста работала против него.

Вяземский по своему писательскому амплуа, по своей литературной тактике остался наследником прошлого века, буквальным архаистом. Его анонимность, его дилетантизм — из прошлого, а склонность к литературным дракам говорит о том, что для него традиция «кулачной полемики» XVIII в. не отжила.

В оценке культурных и литературных явлений Вяземский был также наследником рационального века: для него существовала единственная система координат, относительно которой и определялись ценности. Другое дело, что сама по себе эта система, установленная поэтом, была не вполне рациональна.

Писать *свою* историю *своей* эпохи Вяземский начал с конца 1830-х гг. — что получило отражение в статье «Взгляд на литературу нашу в десятилетие после смерти Пушкина». Набросок писательского пантеона представлен у же там:

Я был в сношениях со многими, едва ли не со всеми современными литераторами нашими. Из впечатлений и следов, оставшихся на мне от разговоров с ними, глубже и плодоноснее врезалось слышанное мною от Карамзина, Дмитриева, Пушкина, Баратынского [Вяземский: II, 356].

⁴ «Выдержки из старых бумаг Остафьевского архива» печатались в «Русском архиве» с 1866 г.

За этим следуют рассуждения о необходимости олигархического правления в «республике словесности». Как считает Вяземский, русская литература слишком молода, чтобы позволить ей безначалие. В свое время «литературное первенство» принадлежало Карамзину, после него — Пушкину (ср.: «Как тот, так и другой были наиболее влиятельными и господствующими писателями своих эпох» — в отношении Пушкина это утверждение князя, как нам представляется, пристрастно [Вяземский: И, 366]). Но после смерти Пушкина русская литература лишилась главы. Жуковского автор статьи вывел «за канаты», поднял над ристалищем современной литературы, где царят самозванцы и невежи. В самом тексте статьи имя Жуковского не названо, но уподобление Ахиллу не оставляло у читателя сомнений, о ком идет речь.

Так Вяземский обозначил вершины своего поэтического олимпа: во главе его стояли последовательно Карамзин и Пушкин, Жуковский, хотя и не был главой поэтов, но его влияние Вяземский признавал как неоспоримое и благотворное (в нравственном отношении, прежде всего).

Несколькими годами позднее, в 1850-м, на торжественном обеде, данном в Москве в честь возвращения поэта в Россию, Вяземский расширил список:

Я старый москвич, и вы во мне видите и приветствуете один из уцелевших обломков старой, т.е. допожарной, Москвы <...> В области литературы я также для вас живое предание. <...> Незначительное имя мое богато обставлено именами, дорогими вашему сердцу и памяти народной. Чувствую, что приветствуете вы во мне не столько мои литературные заслуги, сколько мои литературные связи. Я был питомцем *Карамзина* <...>. *Нелединский*, *Дмитриев* также ласкали меня, отроком, в доме отца моего. <...> На дружеских и веселых пирах обменивались мы с *Денисом Давыдовым* рифмами и бокалами. Я не дожил еще до глубокой старости, но грустно уже пережил многих друзей, многие литературные поколения. *Пушкин*, *Баратынский*, *Языков* возросли, созрели, прославились и сошли в могилу при мне. Во мне приветствуете вы старейшего друга еще живого, но, к сожалению, давно умолкшего *Батюшкова*! Созвездие этих блестящих имен проливает некоторый блеск и на меня [Там же: 410–411].

Эти имена и далее будут повторяться в поминальных стихах Вяземского. Почти всем упомянутым литераторам Вяземский посвятил стихи «на память», все имена будут встречаться (и не однократно) в мемориальных текстах. В процитированном фрагменте видна та самая «скромная» позиция Вяземского, которая вызывала раздражение современников (в некоторой степени она была данью риторике, но далеко не полностью).

Первое треническое стихотворение о поэте — «На память» (1837). Можно сказать, что после этого стихотворения поэтическая тематика Вяземского заметно изменилась. Пессимистические медитации с темой старения и ухода постепенно отвоевывали пространство у традиционных жанров (Вяземский не писал более элегий и гораздо меньше посланий, вторые отличались при этом от более ранних посланий Вяземского). Инициальное стихотворение в этом роде — «Я пережил и многое, и многих...» (1837), в котором отразилось настроение после смерти Пушкина и Дмитриева. В его сплошной земледельческой метафорике можно отметить влияние «Осени» Баратынского. Сходный образный ряд в медитативно-треническом «Раздумье» (1845):

Уж не за мной ли дело стало?
Не мне ль пробьет отбой и с жизненной бразды
Не мне ль придется снести шалаш мой и орало
И хладным сном заснуть до утренней звезды?

[Вяземский: VI, 281]

Предвкушение собственной смерти, ожидание ее станет одним из постоянных мотивов Вяземского поздних лет (в стихах последних лет ожидание будет выражено почти эмфатически).

После смерти Пушкина лирический герой Вяземского резко «постарел». Пространством истинного существования поэт объявил прошлое. В настоящем его лирическому герою нет места, настоящее целиком захвачено «новым поколением», чуждым всему прекрасному; ср. в «Старом поколении» (1841): «И все, что пепел нам священный, для вас одна немая пыль».

В 1838 г. было опубликовано стихотворение памяти не поэта, но художника — «Памяти живописца Орловского»⁵; с характерной для Вяземского сюжетно-смысловой конструкцией: загробный адресат представлял некоторые идеальные культурные комплексы, которые с его смертью отошли в прошлое, воспоминание о покойном становилось поводом для оплакивания ушедшей эпохи (и идеалов), а лирический герой (один из ее немногочисленных уцелевших насельников) пытается хранить память о ней. («Грустно видеть, Русь святая, / Как в степенные года / Наших предков удаляя / Изнемечилась езда»; «Грустно видеть, воля ваша, / Как у прозы под замком / Поэтическая чаша / Высыхает с каждым днем»⁶).

Время создания стихотворения окончательно не определено, между 1832 и 1837-м годами. Можно предположить, что дополнительным поводом для создания стихотворения послужило строительство Царскосельской железной дороги. Она была заложена в 1836, в 1837 началось регулярное сообщение, а весной 1838-го дорога целиком перешла на паровую тягу. «Своеволье душегубки-новизны» наводит Вяземского на сожаления о «раздолье молодецкой старины», маркированное в данном случае именем Орловского. У стихотворения «Памяти Орловского», как нам представляется, двойная адресация, «случай», давший повод для создания его, двоякий: современное явление наводит поэта на мысли о славном прошлом, и пишется стихотворение, обращенное к этому персонифицированному прошлому. Временная дистанция между смертью адресата и поэтическим откликом на нее примечательна — у Вяземского такое будет встречаться и далее.

⁵ А. О. Орловский (1777–1832) — баталист и автор «жанровых» акварелей. В Петербурге он был знаком с Вяземским, Пушкиным, Давыдовым, был иллюстратором басен Крылова.

⁶ Стоит отметить воздействие на сюжетную конструкцию стихотворения Вяземского пушкинской «Зимней дороги»: «то разгулье удалое, то сердечная тоска» отзываются в оксюморонном выражении «молодецкая тоска».

Орловский, кроме батальных сцен, любил рисовать лошадей, всадников, бега и т.п. — и Вяземский вспомнил его жанровые картинки на такие сюжеты, вроде «Бегов на Неве» и «Лихача». Уравняв поэта и живописца («Но спасибо, наш кудесник, живописец и поэт»), поэт сам написал картину русской жизни в лубочных тонах⁷. Немало способствует такой окраске выбор размера — четырехстопного хорея. Его «плясое» звучание не вступало в противоречие с содержанием: стихотворение посвящено «памяти», но Орловский появляется в самом конце и не как объект печальных дум и сожаления (поэт благодарит его за картинки и обещает, глядя на них, «творить в душе поминки по тебе, да и по нас!»).

Такое же сочетание размера и поминальной темы появится снова в 1853 г. в стихотворении «Поминки» [Вяземский: XI, 8–21]. По сути это цикл стихотворений: в каждой части появляется свой герой (Языков, Гоголь, Жуковский, Дельвиг, Алексей Перовский, Пушкин). В этом ряду стихотворений интересно многое. Во-первых, скорбный список начинается с Языкова, умершего за семь лет до того, а не с Жуковского и Гоголя, ушедших недавно. Во-вторых, интересно новое появление хорея в сопряжении с треническим сюжетом. В-третьих, из шести стихотворений Вяземский напечатал только одно — о Гоголе, другие были опубликованы только в собрании сочинений после смерти автора. Причины, по которым цикл остался в рукописи, нуждаются в дополнительном исследовании. Мы обратимся к другим вопросам.

В начале 1853 г. Вяземский выехал на лечение в Европу, где был поражен некачественностью немецкой зимы — о чем написал стихотворение «Масляница на чужой стороне» [Там же: 3–7]:

Здравствуй, русская молодка,
Раскрасавица-душа,

⁷ Ср. отзыв Шевырева: «Ваш поэтический эскиз в стиле Орловского мы повторяем наизусть. Это — песня-картинка. Вы перевели на стихи гениальный карандаш его» (цит. по: [Кумпан: 500]).

Белоснежная лебедка,
Здравствуй, матушка зима!

Из-за льдистого Урала
Как сюда ты невзначай,
Как, родная, ты попала
В бусурманский этот край?

Здесь ты, сирая, не дома,
Здесь тебе не по нутру;
Нет приличного приема
И народ не на юру.

В стихотворении сошлись вместе четырехстопный хорей, образы русской зимы и соответствующих народных забав, вроде поездок в санях с девицами и распития «рьяного винца», антинемецкая риторика (порча истинно русских забав)⁸:

Сани здесь — подобной дряни
Не видал я на веку;
Стыдно сесть в чужие сани
Коренному русаку.

Этот многокомпонентный состав напоминает как о стихотворении «Памяти Орловского», так и о поэзии Н. М. Языкова, особенно поздней — с ее русофильством и антинемецкими эскападами (напр., в стихотворении «К стихам моим», написанном четырехстопным хореем, упомянут и мороз [Языков: 351–352]; в послании к Гоголю появляется «немец жидконогий», чье падение так развлекло лирического героя [Там же: 375–376]). Поэтому можно предположить, что непосредственным поводом для поэтических поминок Вяземского стали не реальные события (смерть Языкова), а «память поэтической формы». Параллель с стихотворением «Памяти Орловского» (актуальная ситуация как повод для стихотворения «памя-

8

В качестве параллели стоит упомянуть стихотворение «Русский снег в Париже» И. П. Мятлева (1839). Явная сюжетная близость этого стихотворения и «Масляницы...» Вяземского позволяет поставить вопрос о возможном существовании поэтического топоса

ти НН»)), как представляется, подтверждает такое наше предположение.

Вяземский, попав в чужие края, предался, как Языков, задорному русофильству, которое у него уже появлялось в хореических стихах и связывалось с темой печальных воспоминаний. Вслед за «Масляницей...» начались поминки по тем, чьи имена выплыли первыми, ассоциативно: по Языкову, певцу «складки русской, краски местной», и Гоголю, которому Языков адресовал свое зимнее послание. За Гоголем последовал Жуковский, умерший всего пару месяцев спустя после него.

Появление А. А. Дельвига (не «отпетого» Вяземским сразу в 1831 г.) — возможно, происходит по ассоциации с Языковым, которого оценил первым из пушкинского круга именно Дельвиг. Кроме того, Дельвиг описан и как певец «посиделок юных дев» — очевидно, при этом подразумевались его песенные стилизации — что можно расценить как еще один возможный путь ассоциации с Языковым: молодой поэт, писавший «народные песни» и безвременно погибший⁹.

А. Перовский, умерший в 1836-м и также не помянутый другом-Вяземским в стихах, появляется в «Поминках» по ассоциации с кругом Пушкина – Вяземского – Дельвига, т.е. с кругом «Литературной газеты», где публиковался его роман «Монастырка», упоминание которого завершает стихотворение.

Наконец, последним в цикле стоит стихотворение о Пушкине. Появление его неизбежно, в объяснениях не нуждается (стихотворение, однако, не окончено). В нем стоит отметить развернутую тему «екатерининского века», близкую Вяземскому, но тут работающую дополнительно на построение литературной генеалогии. Пушкин объявлен наследником века Екатерины II — по державинской линии. Жуковский назван «братом» Пушкина, а Карамзин представлен его «опекуном».

⁹ Дельвиг не был «певцом русской зимы», напротив — и вот именно зима появляется как контрастный мотив в стихотворной загадке Пушкина о Дельвиге: «Кто на снегах возрастил Феокритовы нежные розы?».

Включение Языкова усложняло генеалогию: Вяземский назвал его крестником Пушкина и правнуком Державина.

Так, согласно нашим предположениям, возникает цикл «Поминки»: совпадение биографической ситуации и память о стихах Языкова задают сюжет и ритм «Масляницы на чужой стороне», она наводит на воспоминание о покойном поэте, которое продолжается — благодаря возникающим ассоциациям и стихотворческой инерции — воспоминаниями о других ушедших участниках дружеского круга. Объемный текст, видимо, закрепил ассоциацию размера и темы. В 1869 г. у Вяземского опять появился четырехстопный хорей в связи с мемуарной темой — в «Поминках по Бородинской битве». Это стихотворение до сих пор не было прокомментировано¹⁰. Мы пока отметим только повторение сочетания размера, мемуарной темы и «поминального списка» (в данном случае редуцированного). Эта модель построения поэтического текста работала у Вяземского и вне связи с поэтическим «пантеоном писателей».

В дальнейшем ряд писателей, помянутых в цикле 1853 г., будет реплицироваться, преимущественно с сокращениями. В «Литературной исповеди» 1854 г. [Вяземский: XI, 166–172] Вяземский представил арзамасский поэтический ареопаг (Жуковский, Батюшков, Баратынский, Пушкин среди них — последний, но главный). Первым потерялся Баратынский, затем реже стал упоминаться Батюшков (но в «Заметках» 1874 г. он стоял рядом с Жуковским и Пушкиным). Образ Жуковского

¹⁰ Сразу можно отметить перспективность интертекстуального поиска. Тема Отечественной войны 1812 г. для Вяземского имела личное значение, и первичным литературным кодом для нее был, конечно, «Певец во стане...» В. А. Жуковского. Появление романа «Война и мир» вызвало печатный ответ Вяземского (довольно напряженный), он был недоволен Толстым-историком. И в стихотворении о Бородине, как нам представляется, эти литературные влияния (из прошлого и современное) прочитываются.

Указанием на значимость в этом сюжете толстовского романа мы обязаны Р. Г. Лейбову, которому приносим здесь благодарность.

изменился: в глазах Вяземского он был прежде всего уже не поэт, но «блага проповедник» и «блага образец».

В позднейших мемориальных стихах поэты будут появляться у Вяземского благодаря локальным ассоциациям: как он вспомнил о Языкове, путешествуя зимой по немецким землям (и составились «Поминки»), так визит в Зонненштейн вызвал в памяти Батюшкова, долго там лечившегося («Зоннештейн», 1853); а приезд в Баден-Баден оживил воспоминания о Жуковском («Баденские воспоминания», 1854; «Баден-Баден», 1855). Показательны топонимические заглавия упомянутых текстов. Во Франции в 1853 г. Вяземский написал стихотворение памяти Давыдова, которое присоединил к посланию («Икалось ли тебе, Давыдов...»), написанному в Эперне в 1839 г., незадолго до получения известия о смерти поэта-гусара, итоговое название стихотворения, состоящего из послания и «поминок» — «Эперне» [Вяземский: IV, 229–233].

Себя Вяземский тоже включает в число поминаемых. Как мы указали выше, в сюжетном пространстве его позднего творчества появляется предвкушение собственной смерти. Это был уже не элегический юноша-поэт, который видит в мечтаниях свою могилу. Автор действительно стар (физически, как и душевно), и смерть, о которой он пишет, уже не поэтическая условность. Но совмещение торжественной интонации и падающих в текст реалий создает почти комический эффект:

Одно сокровище, одну святыню
С благоговением я берегу,
За этим кладом я ходил в пустыню
И ночевал на дальнем берегу.
<...>
И помню я, паломник недостойный,
Святых чудес заветные места,
Тот свод небес, безоблачный и знойный,
Тот вечный град бессмертного креста.

И память эта не умрет со мною:
Мой биограф, — быть может, Шевырев,
Меня, давно забытого молвою,
Напомнит вновь вниманью земляков [Там же: XI, 50].

12 июля 1854 г., в день своего рождения Вяземский вновь обратился к этому сюжету — «забытый смертью гость на жизненном пиру» («Не думал я дожить до нынешнего дня, / казалось мне, что смерть уж сторожит меня, / Что тут же должника просрочившего схватит...»). Здесь появляются опять Карамзин и Жуковский: поэт сетует, что не пошел за ними к «благой цели»:

Я мог бы, двух вождей своих послушник строгий
 В победе над собой и жизнью, как они
 Обогащать плодом возделанные дни,
 И совесть не боясь встревожить и ужалить,
 Сказать: мой кончен путь! и к пристани причалить

[Вяземский: XI, 132].

Окончательная идеализация стала основной тенденцией мемуарно-поминальной темы у Вяземского. Вместо писателей и поэтического «ареопага» появляются «духовные вожди», а так как не все годятся на их роль, то сокращается число поминаемых: в конечном итоге остались Карамзин и Пушкин, причем последнему были приданы не менее возвышенно-идеальные черты, чем первому.

Их имена Вяземский использовал преимущественно в стихотворных фельетонах и заметках 60-х гг. (как орудие в полемике). Основной массив мемориальных стихотворений приходится на конец 30-х — первую половину 50-х гг. После 1855 г. число их значительно снижается, что можно связать с возвращением Вяземского к службе (занятый и признанный, он несколько отходит от поэтических воспоминаний)¹¹. Новый

¹¹ Еще одни поэтические поминки — с перечнем поэтов — он написал около 1864 г.:

Дельвиг, Пушкин, Баратынский,
 Русской музы близнецы,
 С бороною Бородинской
 Завербованный в певцы,
 Ты, наездник, ты, гуляка,
 А подчас и Жомини,
 Сочетавший песнь бивака
 С песнью нежного Парни!

всплеск мемуарных публикаций относится во второй половине 60-х, когда Вяземский вновь оказался свободен от служебных обязанностей.

Особенно стоит выделить 1866 год, важный для князя Вяземского по своему мемориальному значению. В этом году умер П. А. Плетнев, чья кончина была отмечена двойной публикацией поэта-мемуариста: в сборнике под редакцией М. П. Погодина «Утро» (1866 г., первый том) были напечатаны статья «Памяти П. А. Плетнева» и стихотворение-посвящение (к собранию стихотворений) «Ф. И. Тютчеву и П. А. Плетневу». Еще более существенным событием был отмеченный в том же году 100-летний юбилей Карамзина (на торжественном заседании было прочитано стихотворение Вяземского «Тому сто лет», панегирик, в котором историограф был окончательно канонизирован). Стихотворение, опубликованное в сборнике «Утро», было написано еще в 1864 г., до смерти Плетнева. Адресаты послания в нем представлены «спутниками той счастливой плеяды», к которой некогда принадлежал автор. Хотя сами они не были ее частью, с ними только и может разделить поэт память о былом — своем собственном и своего круга:

Вам, сохранившим вкус, сочувствия и взгляды,
В которых наш кружок возрос и возмужал,
Вам я без робости, но и не самохвально
Доверчиво несу тетрадь моих стихов.

Ты, Языков простодушный,
Наш заволжский соловей...

В 1877 г. в четвертом выпуске «Русского архива» было напечатано последнее стихотворение из «поминального цикла» — «Когда, в час сумерек, перечислять мы станем...». Это своего рода поэтическая загадка: длинное, в манере позднего Вяземского, описание личности и жизни графа М. Ю. Виельгорского, скончавшегося за 10 лет до того. Хотя Виельгорский не был поэтом («Он был поэт, хотя стихов не сочинял»), он вписан Вяземским в «свой круг» и помещен рядом с первыми поэтами: «Он старостою был, душой и запевалом / Бесед аттических и дружеских трапез; / С Жуковским чокался он пенистым бокалом, / И с Пушкиным в карман он за словом не лез...» [Вяземский: XII, 537].

<...>

Писал не для молвы, писал я на безлюдьи,
 Читателей моих круг страшно поредел:
 Жуковский с Пушкиным мои бывали судьи;
 Я старых потерял, а новых не обрел.
 Но вы остались мне, в вас память их живая,
 Вы публика моя, вы мой Ареопаг... [Утро: 157–158].

В статье, предшествующей в сборнике стихотворному посвящению, Вяземский яснее означил роль Плетнева: утрата его была последней в ряду дружеских потерь, и она оставила ме-муариста уже совершенно «нищим» [Там же: 152–154]. Вяземский описывает Плетнева 20-х как «приятеля Жуковского и друга Пушкина, Дельвига, Баратынского» [Там же], здесь мы видим тот же ряд имен, что и в стихотворении «Поминки»: «Дельвиг, Пушкин, Баратынский — русской музы близнецы» (см. выше прим. 11). Тютчев, хотя и стал одним из адресатов посвящения, относился уже к другому поколению: «С Плетневым лишился я последнего собеседника о *делах минувших лет* <...> Нет уже пайщика в памяти моей. <...> Тютчев не принадлежит к первоначальной нашей старине. Он позднее к ней примкнул» [Там же: 155, 157]. Таким образом, после смерти своего «последнего собеседника» Вяземский оказывался «последним летописцем» ушедшей эпохи, последним носителем памяти о ней — и носителем правдивой памяти, как ему представлялось. Эта роль позволяла Вяземскому с высоты карамзинско-пушкинской эпохи судить современность.

На битву с «рекрутами Белинского»¹² в 1860-е Вяземский вышел под знаменем, на котором было два имени — Карамзина и Пушкина (ср. в юбилейном стихотворении о Карамзине «Тому сто лет»: «Он чистотой души и слога / Был, есть и будет образец» [Вяземский: XII, 280]. Очерченный в стихах конца 1830-х — первой половины 50-х писательский пантеон сократился до пары «литературных вождей». Вяземский, по

¹² Формула из стихотворения 1874 г. «По поводу новых приобретений русского языка» (в составе «Заметок», опубликованных в феврале 1875 г. в «Гражданине»).

меньшей мере, в своих мемориальных стихах вернул русской «республике словесности» монархическое правление. Эта концепция, хотя и вызвала неприятие современников, оказалась впоследствии очень влиятельной. В том числе она сформировала и репутацию самого ее сочинителя, П. А. Вяземского.

ЛИТЕРАТУРА

- Вяземский: *Вяземский П. А.* Полн. собр. соч.: В 12 т. СПб., 1878–1896.
- Пушкин: *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч. и писем: В 16 т. Т. XIII: Переписка, 1815–1827. М.; Л., 1937.
- Утро: Утро, литературный и политический сборник, издаваемый М. Погодиным. М., 1866.
- Языков: *Языков Н. М.* Полн. собр. стихотворений. М.; Л., 1964.
- Азадовский, Осоват: *Азадовский К. М., Осоват А. Л.* Из дневников и писем А. И. Тургенева (Уточнения к публикациям) // *Временник Пушкинской комиссии.* Л., 1987. Вып. 21.
- Бельчиков: *Бельчиков Н. Ф.* Тургенев и Вяземский. 1. История личных отношений. 2. Письма Тургенева // *Документы по истории литературы и общественности.* Вып. 2: И. С. Тургенев. М.; Пг., 1923.
- Гинзбург: *Гинзбург Л. Я.* П. А. Вяземский [вступ. ст.] // *Вяземский П. А. Стихотворения.* М., 1985.
- Ивинский: *Ивинский Д. П.* Князь Вяземский: литература и жизнь // Слово: православный образовательный портал http://www.portal-slovo.ru/philology/37126.php?ELEMENT_ID=37126&PAGEN_2=2&PRINT=Y [07.11.2010]
- Кумпан: *Кумпан К. А.* [Примечания] // *Вяземский П. А. Стихотворения.* М., 1985.

РОЛЬ И. С. ТУРГЕНЕВА В ФОРМИРОВАНИИ ПУШКИНСКОГО КАНОНА (на материале прозы 1840-х гг.)*

ЛЮБОВЬ КИСЕЛЕВА, ЕЛИЗАВЕТА ФОМИНА

В настоящей статье мы остановимся на интертекстуальности как одном из средств формирования литературного канона¹. Материалом для нас послужит ранняя проза И. С. Тургенева — младшего современника Пушкина, который был свидетелем начала складывания пушкинского канона и очень быстро стал активным участником этого процесса. Нас будет интересовать участие его ранних, во многом ученических, текстов в формировании канона и, одновременно, в становлении собственной прозы Тургенева. Кроме того, мы рассмотрим, как соотносятся с творческой практикой писателя его публичные декларации — синхронные и более поздние. Начнем с этого аспекта.

Начало занятия литературой у Тургенева совпало, с одной стороны, с тем моментом, когда Пушкин уже был провозглашен (в той или иной форме) «нашим всем». С другой, как хорошо известно, в 1835 г. Белинский, в будущем один из «канонизаторов» Пушкина, заявил о том, что поэт «уже свершил круг своей художественной деятельности» [Белинский: 284] — и это было еще самое мягкое из того, что было сказано им о закате пушкинского таланта. Важнее в это время для Белинского оказываются Лермонтов и Гоголь, поэтому вступление

* Статья написана в рамках гранта ЭНФ № 8471 «Формирование русского литературного канона».

¹ Мы ни в коей мере не претендуем на всестороннее освещение проблемы, требующей тщательного исследования. Настоящая статья — это скорее постановка вопроса на материале, с этой точки зрения почти не изученном.

Тургенева в литературу (этот процесс занял около 10 лет — почти все 1840-е гг.) совпало с канонизацией всех трех авторов. Отсюда и некоторая сложность в литературной ориентации Тургенева в 1840-е гг.

Несмотря на то, что он, как известно, всю жизнь клялся именем Пушкина, подчеркивал, что является его учеником, самые известные прямые *печатные* высказывания о поэте — «Литературные и житейские воспоминания», написанные и опубликованные в конце 1860-х гг., и пушкинская речь 1880-го г., — отражают взгляды зрелого Тургенева. Собственно, в обоих этих текстах известный и влиятельный писатель, выступает уже как творец канона, а точнее — регенератор и канонизатор концепции Белинского (в собственной огласовке, разумеется). Полемическое острие названных текстов было направлено против эстетики «новой школы» (что было вполне очевидно современникам); прагматика определяет и подход к Пушкину. Он связан с общим взглядом на литературу. Тургенев, в отличие от разночинской критики, видел механизм становления литературной традиции и норму литературной жизни в «поклонении авторитетам». Отсюда выдвижение имени Пушкина как знамени и его творчества как подлинного выражения национальной культуры. Отсюда же и утверждение его авторитета как исходной нормы: Пушкин был «для меня, как и для многих моих сверстников, чем-то вроде полубога» [Тургенев: XV, 12]. Тут же Тургенев все же вынужден признать, что и во времена его юности так было далеко не для всех: «Правду говоря, не на Пушкине средоточивалось внимание тогдашней публики...» [Там же: 16], и называет имена новых авторитетов — Лермонтова, Гоголя и Белинского.

«Литературные и житейские воспоминания» — текст в высшей степени «канонотворческий», но выстраивание иерархии далеко не всегда происходит здесь в форме прямых деклараций. В частности, мастерские портреты писателей, с которыми Тургенев встречался лично, становятся средством выражения скрытой оценки. И оказывается, что послепушкинские деятели — личности противоречивые и больные: «В наружности Лермонтова было что-то зловещее и трагическое...» [Там же:

80]; о Гоголе сказано: «“Какое ты умное, и странное, и большое существо!” — невольно думалось, глядя на него» [Тургенев: XV, 65]; в Белинском, несмотря на глубокую симпатию и буквально любовное отношение к нему, постоянно подчеркиваются нервозность и комплексы. А Пушкин на первой же странице текста предстает смеющимся, с белыми зубами и живыми, быстрыми глазами. И второе описание Пушкина, накануне смерти, когда «он казался не в духе» [Там же: 13], все же не затмевает и не должно затмить этого первого впечатления. Эпизод построен так, что «вина» за плохое настроение поэта как бы перекладывается на автора воспоминаний, который своим бесцеремонным вниманием вызвал у Пушкина «неприятное впечатление». Таким образом, абсолютность и цельность пушкинского авторитета получает в «Литературных и житейских воспоминаниях» подкрепление даже на уровне описания его внешности. Вряд ли следует оговаривать, что Тургенев во всех случаях стремится избегать идеализации — он был слишком умен, чтобы не понимать, насколько это может повредить его концепции. И у Пушкина он находит слабые, неудачные произведения (например, «Руслан и Людмила» и сказки), но это не отменяет общей тенденции.

Если теперь сравнить эти поздние тексты со статьей Тургенева 1845 г. «О современной русской литературе. Пушкин. — Лермонтов. — Гоголь», опубликованной анонимно на французском языке в журнале “Illustration”, то акценты окажутся расставленными несколько по-другому. Конечно, надо помнить, что статья была адресована западному читателю и, хотя получила одобрительную рецензию Белинского, широкому русскому читателю осталось тогда неизвестной. И все же это своего рода манифест, и нам важно будет сравнить его установки с художественной практикой Тургенева 1840-х гг.

Общая концепция выражена следующим образом: «Истинно национальная литература в России началась лишь с Александра Пушкина и насчитывает после него только два выдающихся таланта — Михаила Лермонтова и Николая Гоголя» [Лит. насл.: 282]. Однако, несмотря на высокие похвалы в адрес Пушкина, несмотря на высокую оценку Лермонтова как

его соперника в поэзии, главное место отведено Гоголю. О Пушкине говорится, что «его поэзия была только поэзией, так как ей недоставало определенной самобытности, она не в состоянии была оказывать непосредственное воздействие на своих современников» [Лит. насл.: 285]. Заслугу Пушкина Тургенев видит в том, что он *основал* русскую литературу. Но затем она стала развиваться по своим «естественным законам» уже благодаря Гоголю: «Гоголь произвел полный переворот в литературе своего отечества» [Там же: 286], — заключает Тургенев. Со ссылкой на «одного критика» (Белинского) Тургенев пишет: «Гоголь убил стихи и стихотворцев», т.е. именно Гоголя он считает родоначальником новой прозы.

В этом контексте следует рассматривать и переход самого Тургенева от поэтического творчества к прозе. Обратимся теперь к его ранним рассказам 1840-х гг. и посмотрим, насколько выстроенная им в статье система литературных приоритетов совпадает с его собственной художественной практикой.

При обращении к интересующей нас теме нельзя не поражаться тому, что ранняя проза Тургенева с точки зрения взаимодействия с пушкинским творчеством почти не рассматривалась исследователями. Даже на материале тургеневских романов на интертекстуальность обращалось мало внимания или не обращалось вовсе (см., например, работы: [Батюто 1972; Маркович 1982]²). И это при том, что Л. В. Пумпянский еще в 1920-е гг. в статье «Тургенев-новеллист» указывал на скрещение в тургеневской новеллистике новой западной прозаической традиции и «пушкинского и гоголевского наследия»³.

² Недавно вышедшая книга К. Кроо, лейтмотивом которой стало изучение онегинских аллюзий в «Рудине», лишь отчасти восполнила этот недостаток [Кроо 2008].

³ В этой же статье имеется и указание на воздействие пушкинского синтаксиса на повествовательную технику «Андрея Колосова» и на «прямое повторение онегинской ситуации в «Бретере» 1846 г. Кистер-Ленский и Лучков-Онегин» [Пумпянский: 443]. В другой статье Пумпянский подчеркивал, что «строжайше проведенной историчностью своих повествовательных произведений Тургенев

Тогда же Б. М. Эйхенбаум делает достаточно жесткое замечание о творческой манере Тургенева, который, по мнению ученого, лишь развивает стиль, созревший «в русской литературе (больше в поэзии, чем в прозе)» в 1830–40-е гг.: «Поэтому его произведения кажутся вторичными, построенными на какой-то другой литературе, более сырой и “натуральной” — как ее отделка или облицовка» [Эйхенбаум: 95, 96].

Тем не менее, серьезного исследования повестей и рассказов Тургенева с точки зрения интертекстуальных связей до сих пор не проводилось⁴. Среди отдельных попыток следует выделить статью Н. Д. Просековой «Пушкинские начала в “Записках охотника” И. С. Тургенева», в которой анализируются онегинские параллели в «Гамлете Щигровского уезда» (хотя акцент и тут сделан на тематических, а не на текстуальных перекличках) [Просекова 1989], и анализ повести «Затишье» в статье Н. Н. Мостовской [Мостовская 1997].

Свой анализ мы начнем с «Трех портретов», тем более что над этим текстом писатель работал в том же 1845 г., что и над статьей «О современной русской литературе» [Тургенев: V, 85–114]. Появился рассказ в следующем году, зато в «Петербургском сборнике» — «манифестном» издании нового направления, окрещенного в ходе полемики вокруг него «натуральной школой». Исходя из этого, можно было ожидать рассказа в гоголевской манере (каковым вскоре стал «Петушков», написанный Тургеневым для «Современника» по прямому заказу круга Белинского именно как гоголевский [Там же: 133–

учился у великого учителя всей русской литературы», т.е. Пушкина [Там же: 404].

⁴ Нередким было лишь обращение к ранним поэтическим опытам — поэмам «Параша» и «Помешик». Однако пушкинские цитаты в них настолько очевидны, что не требуют отдельного анализа. Имеет смысл говорить о поэтической системе Тургенева *в целом* и о функции цитат в ней. Г. Б. Курляндская, интересовавшаяся этой темой и отстаивавшая оригинальность Тургенева-стихотворца, все же воспользовалась другим методом — выявлением тематического и типологического сходства, почти элиминировав рассмотрение текстуальных параллелей [Курляндская 1980].

177]). Однако такому ожиданию «Три портрета» явно не соответствовали.

Напомним, что представляет собой этот не самый известный тургеневский текст, построенный как рассказ в рассказе. Охотники собираются в доме Петра Лучинова, повествователь замечает на стене старинные портреты женщины и двух мужчин, один портрет проколот шпагой. Хозяин рассказывает трагическую историю своих предков. Его двоюродный дед, безнравственный, но обаятельный человек, обладал властью подчинять себе людей (явная отсылка к лермонтовскому Печорину, хотя понятно, что характеры не тождественны):

Вообразите себе человека, одаренного необыкновенной силой воли, страстного и расчетливого, терпеливого и смелого, скрытного до чрезвычайности и — по словам всех его современников — очаровательно, обаятельно любезного. В нем не было ни совести, ни доброты, ни честности, хотя никто же не мог назвать его положительно злым человеком. Он был самолюбив — но умел таить свое самолюбие и страстно любил независимость. Когда, бывало, Василий Иванович, улыбаясь, ласково прищурит черные глаза, когда захочет пленить кого-нибудь, говорят, невозможно ему было противиться — и даже люди, уверенные в сухости и холодности его души, не раз поддавались чарующему могуществу его влияния. Он усердно служил самому себе и других заставлял трудиться для своих же выгод, и всегда во всем успевал, потому что никогда не терял головы, не гнушался лести как средства и умел льстить [Тургенев: V, 91–92].

Лучинов решил украсть деньги из сундука своего отца с помощью слуги Юдича. После того, как преступление раскрылось, отец велит наказывать слугу. Защищая его от побоев, Василий обнажает против отца шпагу. Через пару лет, вновь появившись в родительском поместье, он обольщает воспитанницу родителей, свою названную (а, возможно, и сводную) сестру Ольгу. Узнав о ее беременности, решает переложить грех на простодушного, недалекого, но честного и преданного жениха Ольги Павла Рогачева и требует от него немедленной женитьбы. Когда тот, поняв, в чем дело, отказывается, Василий заставляя его драться на дуэли и убивает. В знак отмще-

ния прокалывает его портрет и уезжает. Через два года, после смерти матери и Ольги, Лучинов возвращается домой парализованным и вскоре умирает на руках у Юдича.

Критики восприняли рассказ с некоторым недоумением и если и связывали с какой-то традицией, то с лермонтовской (А. Григорьев в 1850-е гг.) [Тургенев: V, 563]⁵. Имени Пушкина не назвал никто — даже Шевырев, который в краткой характеристике героя рассказа буквально указал на один из претекстов: «крадет деньги из мешков у скупого отца, потом обнажает на него шпагу», однако «Скупого рыцаря» так и не упомянул [Там же: 562].

Иван Андреевич держал все свои деньги в большом *кованом сундуке*, находившемся у него под изголовьем. Каждый вечер, ложась спать, Иван Андреевич при себе приказывал отпирать этот сундук, постукивал палкой поочередно по всем туго набитым мешкам, а по субботам сам с Юдичем развязывал мешки и тщательно пересчитывал деньги. Василий проведал о всех этих проделках и возгорел желанием потревожить заветный сундучок [Тургенев: V, 93].

Весь день минуты ждал, когда
сойду
В подвал мой тайный, к *верным*
сундукам

<...>

[Пушкин: VII, 110].

Украва ключи у трупа моего,
Он сундуки со смехом отопрет
[Там же: 112].

Однако трагизм пушкинского скупца контрастирует здесь с общим фоном, за счет чего ситуация воспринимается как явно сниженная, что усиливается и параллелью с «Недорослем»: «Покойник батюшка <...> челобитчиков принимал всегда, бывало, сидя на *железном сундуке*» [Фонвизин: 163].

Дальнейшее развитие ситуации прямо повторяет сюжет «Скупого рыцаря». Василий, не колеблясь, принимает «вызов» отца:

⁵ Связь текста с массовой русской прозой конца 1830 – начала 1840-х гг. еще нуждается в изучении.

— А! бунтовать! — простонал Иван Андреевич и, подняв палку, пошел на сына. Василий отскочил, схватился за рукоять шпаги и обнажил ее до половины [Тургенев: V, 95].

«Так подыми ж, и меч нас рассуди!»

(Бросает перчатку, сын поспешно ее подымает)» [Пушкин: VII, 119].

Отец же не справляется с потрясением:

Страшно изменилось лицо Ивана Андреевича. Он зашатался, уронил палку и тяжело опустился на кресло, закрыв лицо обеими руками. Никто не шевелился, все стояли как вкопанные, не исключая Василья [Тургенев: V, 95].

Стоять я не могу... мои колени
Слабеют... душно!.. душно!..
<...>

Он умер. Боже!

[Пушкин: VII, 120].

Трагизм заключительной сцены у Пушкина усиливается смертью героя, тогда как скупец Тургенева умирает лишь два года спустя после конфликта с сыном. Таким образом драматический накал, присущий пушкинскому произведению, снимается, а облик героев и значение произошедшего события снижаются.

Однако взаимодействие с трагедией Пушкина в «Трех портретах» не исчерпывается воспроизведением схожих ситуаций. Более тонкая взаимосвязь выстраивается благодаря использованию в рассказе потенциальных сюжетов «Скупого рыцаря», неосуществленных у Пушкина: «Он <...> молодость свою проводит в буйстве, / В пороках низких <...> Хоть знаю то, что покушался он — Меня <...> / Обокрасть» [Пушкин: VII, 116, 118]. У Тургенева дается буквальная реализация домыслов барона: Василий «сорил деньгами», «Был вызван на дуэль одним оскорбленным мужем», обольстил сироту, украл деньги отца с помощью слуги.

Современная писателю критика, конечно, опознала прямую и заключенную в кавычки цитату из «Евгения Онегина» в самом начале рассказа как пушкинскую, однако взаимодействие

с чужим текстом как один из конструктивных принципов «Трех портретов» не был ею раскрыт.

Интертекстуальные переключки проявляются на разных уровнях текста и используются в разных функциях. Так, полифункциональна и уже упомянутая онегинская цитата. Она вмонтирована во фразу повествователя и отнесена к герою — рассказчику основной истории, Петру Федоровичу Лучинову:

Он был рожден «для жизни мирной, для деревенской тишины», то есть для ленивого, беспечного прозябания, которое, замечу в скобках, не лишено великих и неистощимых прелестей [Тургенев: V, 85].

Я был рожден для жизни мирной,
Для деревенской тишины:
В глуши звучнее голос лирный,
Живее творческие сны.
Досугам посвятяться невинным,
Брожу над озером пустынным,
И far niente мой закон.
Я каждым утром пробужден
Для сладкой неги и свободы:
Читаю мало, долго сплю,
Летучей славы не ловлю
[Пушкин: VI, гл. 1, LV].

На первый взгляд, цитата используется только в функции паремии, причем ее толкование — «то есть для ленивого, беспечного прозябания» — противоречит пушкинскому тексту, однако комментарий второго уровня («замечу в скобках...») его восстанавливает. На наш взгляд, функция цитаты, отсылающей к образу автора и к металитературному ироническому контексту романа в стихах, заключается в том, чтобы «поддержать» тургеневскую ироническую и, одновременно, амбивалентную характеристику Петра Лучинова. На сниженность героя намекают воплощенные в нем черты Дмитрия Ларина:

он с утра <...> до обеда и за обедом не покидал халата [Тургенев: V, 85–86].

А сам в халате ел и пил...
[Пушкин: VI, гл. 2, XXIV]

Но Петр Лучинов не сводится к «простому и доброму барину»: «Он принадлежал к числу тех людей, которые возбуждают в вас мысль, что они сами себе не знают цены, что под их наружным равнодушием скрываются сильные и великие стра-

сти...». Так что функция цитаты — это прояснение «второго плана» героя, о котором он сам не догадывается — того творческого начала в нем, которое реализуется в его рассказе о трех портретах.

Другая цитата из «Онегина», тоже появляющаяся в рамке «рассказа в рассказе», подобно первой, применяется как будто без всякой связи с пушкинским контекстом:

В сенцах мы прошли мимо
другого почтенного человека,
занятого морожением
шампанского — «по строгим
правилам искусства» [Тургенев: V, 87].

«Но где же, — молвил с изумленьем
Зарешкий, — где ваш секундант?»
В дуэлях классик и педаант,
Любил методу он из чувства,
И человека растянуть
Он позволял не как-нибудь,
Но в строгих правилах искусства,
По всем преданьям старины
[Пушкин: VI, гл. 6, XXVI].

Но, исходя из последующего повествования, она выполняет роль «символического предупреждения» [Шмид: 312] о кульминации рассказа — дуэли между Василием Лучиновым и женой героини.

Сцена дуэли у Тургенева демонстрирует другой способ использования интертекстуальности — *наложения претекстов* для получения нового художественного эффекта. Дуэль Василия Лучинова и Рогачева — это травестированное наложение друг на друга *трех* дуэлей из пушкинских произведений: «Евгения Онегина», «Выстрела» и «Капитанской дочки», причем с максимальным усилением присущей им «неканоничности» (нарушения дуэльного кодекса).

1) Дуэль Онегина и Ленского. Включение памяти претекста — присутствие слуги-француза Бурсье (рифма к Бопре из «Капитанской дочки»), которого Василий берет с собой на дуэль, хотя даже не пытается сделать из него секунданта (ср.: «Мой секундант? — сказал Евгений, — Вот он: мой друг, *monsieur Guillot*» — продолжение «предупредительной» цитаты). Василий выступает в роли Ленского — дерется за честь Ольги: «Я сейчас еду к Рогачеву. Я заставлю его жениться сегодня же. Будьте уверены, я не позволю ему насмеяться над

нами...» [Тургенев: V, 108]. Однако на самом деле в «Трех портретах» адекват Ленского — это невинный, простодушный жених Ольги, а Василий — «развратитель», причем в буквальном смысле (вновь реализация пушкинского словесного образа — «...не потерплю, чтоб развратитель...»). Напомним, что причиной дуэли является беременность Ольги, которую Василий хочет «покрыть» женитьбой обманутого жениха.

2) К «Выстрелу» отсылает ряд деталей сцены дуэли, но в особенности проколотый портрет Рогачева:

Он молча поклонился ей, вынул шпагу и проколол, на месте сердца, портрет Павла Афанасьевича. Ольга вскрикнула и в беспамятстве упала на пол [Тургенев: V, 114].

<Сильвио> остановился в дверях, оглянулся на простреленную мною картину, выстрелил в нее, почти не целясь, и скрылся. Жена лежала в обмороке; люди не смели его остановить и с ужасом на него глядели; он вышел на крыльцо, кликнул ямщика и уехал, прежде, чем успел я опомниться [Пушкин: VIII, кн. 1, 74].

Однако эта отсылка ведет не только к «Выстрелу». Сцена имеет и более близкие по времени источники, и благодаря такой «полигенетичности» приобретает большую смысловую емкость. Напомним «Записки одного молодого человека» А. И. Герцена, опубликованные в «Отечественных записках» в 1840–1841 гг. и, в свою очередь, очевидным образом ориентированные на пушкинские тексты. Вот рассказ старушки-гувернантки:

...покойный муж ее <m-me Proveau> был каким-то метрдоцелем в масонской ложе; как она раз зашла туда: все обтянуто черным сукном, а на столе лежит череп на двух шпагах... я дрожал, как осиновый лист, слушая ее. На стенах висят портреты, и, ежели кто изменит, стреляют в портрет, а оригинал падает мертвый, хотя бы он был за тридевять земель, в тридесятом государстве [Герцен: 52]⁶.

⁶ В изложении m-me Proveau трансформированный пушкинский эпизод приобретает налет сказочности, так же, как и следующий — о русском помещике, у которого в саду якобы разгулива-

Хотя Тургенев ничего не говорит о масонстве своего героя, он наделяет его почти мистической властью над людьми, таинственностью и необъяснимой жестокостью, тогда как поведение Сильвио подробно поясняется Пушкиным (героем движет уязвленное честолюбие и жажда мести). Дистанция между Василием и Сильвио слишком велика, поэтому добавляется еще одна призма — эпизод из «Записок одного молодого человека».

Дальнейшие переклички вновь связаны с Пушкиным. Роковую дуэль в «Выстреле» пытается остановить жена графа, в «Трех портретах» — слуги и старая няня Ефимовна. Здесь включаются также аллюзии на «Дубровского» (преданность слуг) и «Капитанскую дочку» (вмешательство Савельича):

Вдруг дверь растворилась, и старая няня Ефимовна, вся растрепанная, ворвалась в комнату, упала перед Рогачевым на колени, схватила его за ноги... <...> «Да прикажи нам только, прикажи, мы его, озорника такого, шапками закидаем...» <...> В дверях показалось множество бледных и встревоженных лиц... <...> «А вы что стоите? Возьмите-ка незваного гостя под ручки да и выпроводите его вон из дому, чтобы духа его не было...» <...> «Ты с ума сошла, Ефимовна, ты меня позоришь, помилуй...»⁷ [Тургенев: V, 113].

Вдруг двери отворились, Маша вбегает и с визгом кидается мне на шею. <...> Маша бросилась к его ногам. «Встань, Маша, стыдно! — закричал я в бешенстве» [Пушкин: VIII, кн. 1, 74].

«Отец ты наш, — кричали они <крестьяне Дубровского>, цалуя ему руки, — <...> прикажи, государь, с судом мы управимся. Умрем, а не выдадим» [Там же: 180].

Я оглянулся и увидел Савельича, сбегавшего ко мне по нагорной тропинке... [Там же: 306].

3) Дуэль в «Трех портретах» — дуэль на шпагах, без секундантов, из-за женщины — содержит прямые аллюзии на поединок Швабрина и Гринева. Во-первых, к сюжету «Капитан-

ют медведи, и о том, как m-me Proveau приняла за медведя перодегото камердинера, за что его чуть не застрелили, — вариация на тему «Дубровского».

⁷ Ср. Еремеевна из «Недоросля», Егоровна из «Дубровского» и Савельич из «Капитанской дочки».

ской дочки» отсылают поспешность поединка и плохая подготовка одного из героев; параллелизм ситуаций усиливается текстуальным сходством:

Они вбежали оба в деревянную беседку <...>, заперлись и обнажили шпаги. Рогачев когда-то брал уроки в фехтовании, но теперь едва сумел выпасть как следует. Лезвия скрестились. Василий видимо играл шпагой Рогачева. Павел Афанасьевич задыхался, бледнел и с смятением глядел в лицо Лучинову [Тургенев: V, 113–114].

...мы остановились у самой реки и обнажили шпаги. Швабрин был искуснее меня, но я сильнее и смелее, и monsieur Бопре <...> дал мне несколько уроков в фехтовании, которыми я и воспользовался. <...> Долго мы не могли сделать друг другу никакого вреда; наконец, примета, что Швабрин ослабевает, я стал с живостью на него наступать и загнал его почти в самую реку [Пушкин: VIII, кн. 1, 306].

Во-вторых, «цитируется» уже упоминавшееся вмешательство Савельича, ставшее в «Капитанское дочке» причиной ранения Гринева:

Между тем в саду раздавались крики; толпа народа бежала к беседке. Вдруг Рогачеву послышался раздирающий старческий вопль... он узнал голос отца. Афанасий Лукич <...> бежал впереди всех, отчаянно махая руками... Сильным и неожиданным поворотом клинка вышиб Василий шпагу из руки Павла Афанасьевича <...> Бедный Павел Афанасьевич упал мертвый: шпага Лучинова воткнулась ему в сердце... [Тургенев: V, 114].

Вдруг услышал я свое имя, громко произнесенное. Я оглянулся и увидел Савельича, сбегающего ко мне по нагорной тропинке... В это самое время меня сильно кольнуло в грудь пониже правого плеча; я упал и лишился чувств [Пушкин: VIII, кн. 1, 306].

Функция этого претекста — усилить мотив предательского убийства, который у Пушкина намечен, но скрашен happy end'ом. У Тургенева он доведен до максимума, как и цинизм героя (ср. также переключку мотивов удаления героев из сто-

лицы: Василий сослан в деревню за дуэль, как Швабрин — в крепость; напомним и «адскую усмешку» Швабрина, и его клевету).

События, описанные в истории трех портретов, происходят в XVIII в. Колорит эпохи передан Тургеневым с опорой на произведения Пушкина, так или иначе связанные с этим временем. Активно использует Тургенев и пушкинские экфрасисы, причем детали внешности в портрете персонажа могут совмещать в себе черты разных пушкинских героев, либо, наоборот, внешние характеристики пушкинского персонажа распределяются между разными действующими лицами:

Ольга: «На среднем портрете изображена была женщина молодых лет, в белом платье с кружевными каемками, в высокой прическе восьмидесятих годов».

Рогачев: «Направо от нее, на совершенно черном фоне виднелось круглое и толстое лицо доброго русского помещика лет двадцати пяти, с низким и широким лбом, тупым носом и простодушной улыбкой. Французская напудренная причёска весьма не согласовалась с выражением его славянского лица. Живописец изобразил его в кафтане алого цвета с большими стразовыми пуговицами; в руке держал он какой-то небывалый цветок».

Василий: «На третьем портрете, писанном другою, более искусною рукою, был представлен человек лет тридцати, в зеленом мундире екатерининского времени, с красными отворотами, в белом камзоле, в тонком батистовом галстуке. Одной рукой опирался он на трость с золотым набалдашником, другую заложил за камзол. Его смуглое худоща-

Портрет матери Дубровского: «Живописец представил ее облокоченною на перилы, в белом утреннем платье с алой розою в волосах» [Пушкин: VIII, кн. 1, 182].

«Пиковая дама»: «На стене висели два портрета, писанные в Париже m-me Lebrun. Один из них изображал мужчину лет сорока, румяного и полного, в светло-зеленом мундире и со звездой; другой — молодую красавицу с орлиным носом, с зачесанными висками и с розою в пудренных волосах» [Там же: 239–240].

вое лицо дышало дерзкою надменностью. Тонкие длинные брови почти срастались над черными, как смоль глазами; на бледных, едва заметных губах играла недобрая улыбка» [Тургенев: V, 88].

Портрет Рогачева сочетает детали мужского и женского портретов из пушкинских текстов (чем подчеркнут его мягкий характер), но более с мужским портретом из «Пиковой дамы» перекликается портрет Василия⁸. Пояснение к нему рассказчика содержит прямую цитату, которая вновь актуализирует онегинский подтекст:

Этот господин <...> гвардии сержант ⁹ , Василий Иванович Лучинов [Тургенев: V, 89].	Сей Грандисон был славный франт, Игрок и гвардии сержант [Пушкин: VI, гл. 2, XXX].
--	--

Так назван в «Евгений Онегине» легкомысленный возлюбленный матери Татьяны, черты характера которой отчасти переносятся и на Ольгу: «...при всех ее хороших качествах, она <Ольга> все-таки была порядочным дичком — и, пожалуй, в простоте сердца своего из собственных рук не раз наказывала какую-нибудь злополучную горничную...» [Тургенев: V, 98]; ср.: «Служанок била осердясь...» [Пушкин: VI, гл. 2, XXXII].

Микроцитаты актуализируют в подтексте «Трех портретов» судьбы этих пушкинских героев — «Грандисон» из романа в стихах благополучно дожил до старости и женил сына [Там же: гл. 7, XLI], а «старушка Ларина» вполне утешилась в браке со своим добродушным бригадиром, — и это подчеркивает контраст трагических судеб тургеневских персонажей. Добавим, что внешность и характер Рогачева недвусмысленно отсылают к Дмитрию Ларину:

⁸ Разумеется, у Тургенева описания гораздо более развернуты, т.к., в отличие от пушкинских текстов, у него они играют роль завязки.

⁹ Порядок слов тут значим, поскольку присутствует еще одна микроцитата — отсылка к первой главе «Капитанской дочки» — о несостоявшемся гвардейце Гриневе, — которая называется «Сержант гвардии».

толстое лицо доброго русского помещика [Тургенев: V, 88]. простой и добрый барин [Пушкин: VI, гл. 2, XXXVI],

и эта отсылка служит той же цели (благополучная жизнь и мирная кончина одного и разбитая жизнь и трагическая смерть другого).

Таким образом, «цитатны» не только сюжетные ситуации, но и характеры героев «Трех портретов», и при их создании Тургенев также прибегает к наложению, скрещиванию черт разных персонажей. В Рогачеве он скрестил черты Ларина и сниженные черты Ленского. Ольга являет собой сниженный вариант Татьяны Лариной — в сочетании с чертами матери Татьяны и ее сестры Ольги. От соименной ей пушкинской героини к тургеневской Ольге переходит функция измены жениху, роль возбудительницы дуэли и некоторая простоватость, хотя оценка, которую дает ей автор, неоднозначна. Амбивалентность привносится намеком на автохарактеристику героя из уже упомянутой повести Герцена:

Читать и писать она едва умела. Двадцать лет спустя русские девицы начали почитать романы вроде Походов маркиза Глаголя, Фанфана и Лолотты, Алексея, или хижин в лесу <...> но в семидесятых годах <...> наши деревенские красавицы не имели понятия обо всех этих усовершенствованиях [Тургенев: V, 97–98].

За книги принялся я скуки ради — само собою разумеется, не за учебные. Развившаяся охота к чтению выучила меня очень скоро по-французски и по-немецки и с тем вместе послужила вечным препятствием доучиться. Первая книга, которую я прочел *con amore*, была «Лолотта и Фанфан», вторая — «Алексис, или домик в лесу» [Герцен: 56].

Авторская ирония в описании «усовершенствований» как будто бы снимается в уже приводившейся нами характеристике («она все-таки была порядочным дичком — и, пожалуй, в простоте сердца своего...»), вытекающей из «непросвещенности» героини. Но отсылка к герценовской повести, направленной преимущественно на критику бытового сентиментализма и романтизма и призывающей к отказу от ложных авторитетов, расшатывает оппозицию «темнота — просвещение», делая образ Ольги амбивалентным (она — необразованный

дичок, но при этом ей чужда ложная сентиментальность и более утонченное варварство «деревенских красавиц» конца XVIII в.). В таком контексте и становится возможным соотношение Ольги с пушкинской Татьяной.

При всем различии, Ольга ориентирована на Татьяну своей выделенностью из окружающей среды, в частности, особым положением в семье, а также силой чувств, готовностью отдать любви. Эта переключка — скорее тематическая, чем текстуальная, хотя микроцитаты присутствуют и здесь:

Она сидела боком у окна и задумчиво гладила полосатого котенка <...> На Ольге Ивановне было белое утреннее платье с короткими рукавами; ее голые, бледно-розовые, не вполне развитые плечи и руки дышали свежестью и здоровьем; <...> Ее тонкая и гибкая шея так мило подавалась вперед; так пленительно небрежно, так стыдливо отдыхал ее незатянутый стан, что Василий Иванович (большой знаток!) невольно остановился и загляделся» [Тургенев: V, 102].

<Ольга> не в состоянии была заснуть до зари и, тоскливо вздыхая, беспрестанно прикладывала горящие щеки к холодным подушкам или вставала, подходила к окну и пугливо и жадно глядела в темную даль. Василий наполнял каждое мгновение ее жизни, ни о ком другом она думать не могла [Там же: 104].

Задумчивость, ее подруга <...>

[Пушкин: VI, гл. 2, XXVI].

Сорочка легкая спустилась
С ее прелестного плеча...

[Там же: гл. 3, XXXII]

Кто ей внушал и эту нежность,
И слов любезную небрежность?

[Там же: XXXI]

Она любила на балконе
Предупреждать зари восход <...>

[Там же: гл. 2, XXVIII]

Увы! теперь и дни и ночи,
И жаркий одинокий сон,
Всё полно им; всё деве милой
Без умолку волшебной силой
Твердит о нем <...>

[Там же: гл. 3, VIII].

Тоска любви Татьяну гонит,
И в сад идет она грустить,
И вдруг недвижны очи клонит,
И лень ей далее ступить.
Приподнялася грудь, ланиты
Мгновенным пламенем покрыты,
Дыханье замерло в устах,
И в слухе шум, и блеск в очах...

[Там же: XVI]

Добавим, что статус Ольги в семействе Лучиновых, изображается благодаря уже рассматривавшемуся нами приему — буквальной реализации потенциального сюжета из «Евгения Онегина» («Она в семье своей родной / Казалась девочкой чужой»). В то же время, ипостась воспитанницы отсылает и к другим пушкинским героиням, в частности, к Лизе из «Пиковой дамы», что бросает и на образ Василия ответ Германна:

Однажды <...> он гулял по саду, перед домом, поднял голову — и увидел Ольгу Ивановну. Она сидела боком у окна <...> Василий Иванович <...> невольно остановился и загляделся. Ему вдруг пришло в голову, что не следует оставлять Ольгу Ивановну в ее первобытном невежестве <...> Ольга вскрикнула и вскочила <...> Василий Иванович с улыбкой удержал ее за руку... Ольга покраснела вся до ушей <...>

Василий не полюбил Ольгу <...> Он нашел себе занятие, поставил себе задачу и радовался радостью деятельного человека [Тургенев: V, 102–103].

...однажды Лизавета Ивановна, сидя под окошком за пальцами, нечаянно взглянула на улицу, и увидела молодого инженера, стоящего неподвижно и устремившего глаза к ее окошку <...> Между им и ею учредились неусловленные сношения. <...> она <...> смотрела на него с каждым днем долее и долее. Молодой человек, казалось, был за то ей благодарен: она видела острым взором молодости, как быстрый румянец покрывал его бледные щеки всякой раз, когда взоры их встречались. Через неделю она ему улыбнулась... <...>

Он остановился, и стал смотреть на окна. В одном увидел он черноволосую головку, наклоненную, вероятно, над книгой или над работой. Головка приподнялась. Германн увидел свежее личико и черные глаза. Эта минута решила его участь [Пушкин: VIII, кн. 1, 234–236].

Для Ольги имеется еще один важный претекст — «Бедная Лиза» Карамзина, он проявляется после «падения» героини, в описании ее состояния:

В Ольге исчезла, наконец, всякая самостоятельность, всякая воля <...> она даже не хотела противиться обаянию и с замирающим

Она <Лиза>, совершенно ему <Эрасту> отдавшись, им только жила и дышала, во всем, как агнец, повиновалась его воле и в удовольствии его полагала свое счастье. Она видела в

сердцем безусловно отда-
лась Василью <...> до того
потерялась, что даже в люб-
ви не находила блаженст-
ва <...> тоска ее грыз-
ла <...> [Тургенев: V, 104].

Ольга Ивановна начала ему
надоедать, и он уже не раз,
после неистового взрыва
страсти, поглядывал на нее,
как, бывало, на Рогаче-
ва [Там же: 105].

После завтрака предложил
он ей прогуляться с ним по
саду. Ольга пошла за Васи-
льем, как послушная овеч-
ка <...> Василий, с досто-
должным раскаянием, объ-
явил ей, что он тайно об-
венчан <...> начал ей дока-
зывать необходимость раз-
луки с ним и бракосочета-
ния с Рогачевым. <...> — Я
всё, всё устрою, — сказал
ей на прощанье Василий...
и в последний раз поцело-
вал ее похолодевшие ру-
ки... [Там же: 106–107].

Намек на Эраста, однако, дается сквозь призму характеров
Онегина и Печорина — в их отрицательной ипостаси. Неда-
ром критики увидели в Лучинове очередного «лишнего чело-
века», несмотря на принадлежность героя к XVIII в. Выписан
он, действительно, по модели «современного человека» из
седьмой главы «Евгения Онегина»:

даже люди, уверенные в сухо-
сти и холодности его ду-
ши <...>. Он усердно служил
самому себе... [Тургенев: V,
92].

нем перемену и часто говорила ему:
«Прежде бывал ты веселее, прежде
бывали мы покойнее и счастливее, и
прежде я не так боялась потерять лю-
бовь твою!» — Иногда, прощаясь с
ней, он говорил ей: «Завтра, Лиза, не
могу с тобою видаться: мне встрети-
лось важное дело», — и всякий раз
при сих словах Лиза вздыхала [Ка-
рамзин: 616].

<Эраст> взял ее за руку, привел в
свой кабинет, запер дверь и сказал ей:
«Лиза! Обстоятельства переменялись;
я помолвил жениться; ты должна оста-
вить меня в покое и для собствен-
ного своего спокойствия забыть ме-
ня. Я любил тебя и теперь люблю, то
есть желаю тебе всякого добра. Вот
сто рублей — возьми их, — он поло-
жил ей деньги в карман, — позволь
мне поцеловать тебя в последний
раз — и поди домой». — Прежде не-
жели Лиза могла опомниться, он вы-
вел ее из кабинета и сказал слуге:
«Проводи эту девушку со дво-
ра» [Там же: 619].

С его безнравственной душой,
Себялюбивой и сухой, <...>
С его озлобленным умом,
Кипящим в действии пустом

[Пушкин: VI, гл. 7, XXII].

По степени интенсивности взаимодействия с пушкинскими текстами «Три портрета», пожалуй, выделяются среди прозы Тургенева 1840-х гг., хотя не только Пушкин здесь присутствует. Обратимся теперь к повести «Бретер», созданной в следующем, 1846 г., продолжающей разработку многих мотивов «Трех портретов» и основанной на сходных, хотя и несколько более изощренных интертекстуальных приемах.

В повести Авдею Лучкову — нелюдимому офицеру со славой дуэлиста — противостоит мечтательный и наивный немец Кистер, только что поступивший в полк. Несмотря на нетипичные для офицера качества, он быстро завоевывает расположение товарищей; бретер же провоцирует его на дуэль, но после поединка между ними завязывается дружба. Кистер влюбляется в дочь соседского помещика Машу¹⁰, но она сначала проявляет интерес к «загадочному» Авдею. Идеальный Кистер, не способный к анализу прихотливых извивов девичьей фантазии, принимает любопытство за любовь и решает пожертвовать собой ради счастья друга. Маша назначает Авдею свидание, где обнаруживается его необразованность и грубость. Героиня тут же отдает предпочтение Кистеру, назначается день свадьбы. Но мстительный Лучков повторно вызывает немца на дуэль и убивает его.

Критикой было сразу отмечено влияние Лермонтова — мысль о близости Лучкова Грушницкому и Печорину высказывалась Ап. Григорьевым, В. А. Дружининым, В. П. Боткиным. Все они видели в «Бретёре» обличительный пафос, направленный на дискредитацию печоринского типа (см.: [Тургенев: V, 555–558]). Поводом к такой оценке стали тематические и текстуальные переключки с лермонтовским романом. Одна из наиболее «лермонтовских» сцен — пародийное свидание главной героини с Авдеем:

« — Извините меня, — начал он как бы шутя, — но позвольте, с моей стороны, узнать, что вы думаете обо мне, чувст-

« — Вы молчите? — продолжала она <Мери>: — вы, может быть,

¹⁰ Заметим, что Маша (имя совпадает с именем героини в «Выстреле») — вариант имени Мери.

уєте ли какое-нибудь... этакое... расположение к моей особе? «Боже мой, как он неловок!» — сказала про себя Маша <...> — Марья Сергеевна, — заговорил он опять резким и странным голосом, — вы теперь знаете мои чувства, знаете, зачем я желал вас видеть <...> Скажите же и вы мне, наконец, чего я могу надеяться <...> Авдей схватил ее за руку. — Итак, вы меня любите! — воскликнул он. Маша вся похолодела от испуга. Она не думала признаваться Авдею в любви; она сама еще наверное не знала, любит ли она его» [Тургенев: V, 67–68].

С помощью образа Маши проводится линия дискредитации «бытового» романтизма. Она, в отличие от влюбленной Мери, быстро понимает, с каким человеком имеет дело, и отказывается от своих романтических фантазий. Между тем, самоутверждение за счет готовности убить сближает тургеневского героя, скорее, с дуэлянтом Пушкина, чем с Печориним.

На значимость «Выстрела» в концепции повести указывает сходное описание полкового общества, элементы характеристики Лучкова и повторный поединок, который происходит после счастливого поворота в судьбе соперника (женитьбы у Пушкина и помолвки у Тургенева). Сама сцена поединка выстраивается по принципу наложения двух дуэлей — из «Выстрела» и «Евгения Онегина»:

Кистер с беззаботным видом прохаживался взад и вперед, помахивая сорванной веткою; Авдей стоял неподвижно, скрестя руки и нахмуря брови. Наступило решительное мгновение. «Начинайте, господа!» Кистер быстро подошел к барьеру но не успел ступить еще пяти шагов, как Авдей выстрелил.

хотите, чтоб я первая сказала вам, что я вас люблю... Я молчал... — Хотите ли этого? — продолжала она <...> — Зачем? — отвечал я, пожав плечами» [Лермонтов: 286].

...я <Сильвио> глядел на него жадно, стараясь уловить хотя одну тень беспокойства... Он стоял под пистолетом, выбирая из фуражки спелые черешни <...> Его равнодушие взбесило меня [Пушкин: VIII, кн. 1, 70].

«Что ж, начинать?» — Начнем, пожалуй <...>

На «пушкинское» прочтение образа Кистера настраивают и заключенные автором в кавычки цитаты из «Евгения Онегина». «Наклонность ко “всему прекрасному”» отсылает к отповеди Онегина (как бы характеристика «от противного», намек на «усредненность» Кистера). «Идеальность» же подается вне иронического контекста, но выделение кавычками недвусмысленно отсылает к известным строкам и вносит оттенок сниженности в облик героя, что отчасти подтверждается и последующим пояснением («то есть бескорыстно и добродушно занятого мечтами...»).

Намек на сниженность содержится и в описании квартиры Кистера, где бюсты Шиллера и Гете занимают место среди других «вещиц», привезенных с собой («дешевенькие обои, коврики, полочки и т.д. <...> В углу находилась полочка для книг с бюстами Шиллера и Гете» [Тургенев: V, 37–38]), хотя его, несомненно, «оправдывает» то, что он не поэт и в Геттингене не учился. Несмотря на это, он начитан и готов переводить другу Шиллера и Клейста:

глаза доброго немца сверкали
благородной радостью сочувствия,
когда он читал Авдею любимые
страницы из Шиллера
[Тургенев: V, 46].

«Позволь, я переведу тебе несколько строк». И Кистер с жаром переводил <«Идиллию» Клейста>, а Лучков <...> слушал внимательно <...> многого не понимал вовсе, иное понимал криво [Там же: 40].

При свечке, Шиллера открыл
[Пушкин: VI, гл. 6, XX].

Под небом Шиллера и Гете
Их поэтическим огнем
Душа воспламенилась в нем
[Там же: гл. 2, IX].

Поэт в жару своих суждений
Читал, забывшись, между тем
Отрывки северных поэм,
И снисходительный Евгений,
Хоть их немного понимал,
Прилежно юноше внимал
[Там же: XVI].

Ироническое изображение Ленского у Пушкина отбрасывает тень и на Кистера, но для Тургенева важнее подчеркнуть трагизм своего персонажа: Кистера волнует, перефразируя Пушкина, «ко благу чистая любовь», но «славы сладкое мученье» ему чуждо. Его мечты о браке не выходят за пределы «обык-

новенного удела» — ср. признание в преддуэльном письме к матери:

Спешу поделиться с вами большой радостью: я женюсь <...> Я намерен выйти в отставку, поселиться в деревне и заняться хозяйством. У старика Перекатова четыреста душ в отличном состоянии [Тургенев: V, 76].

Он весел был. Через две недели Назначен был счастливый срок <...>

[Пушкин: VI, гл. 4, L].

А может быть и то: поэт Обыкновенный ждал удел

(и т.д.)

[Там же: гл. 6, XXXVIII].

Но именно гармония между духовным уровнем героя и его намерениями заставляет воспринимать финал повести «Бретер» как трагический, тогда как трагизм смерти Ленского отчасти снят авторскими рассуждениями о его возможной «обыкновенной» судьбе («В деревне счастлив и рогат...») и описанием скоропалительного замужества его невесты. У Тургенева повесть кончается лаконичной фразой: «Маша... жива до сих пор», что заставляет предполагать совсем иную модель поведения героини.

Не будем больше умножать примеры — интенсивное взаимодействие с пушкинскими текстами в ранней прозе Тургенева очевидно. Но гораздо важнее, на наш взгляд, что Тургенев использует те же приемы интертекстуальности, что и Пушкин при обновлении русской прозы в начале 1830-х гг. — такие, как реализация скрытых возможностей словесной формулы, образа, сюжета и др. Тургенев ищет в прозе свой путь и явственно чувствует, что одна гоголевская модель, несмотря на ее продуктивность, авторитетность и привлекательность, недостаточна. Внешне он позиционирует себя в 1840-е гг. как адепт «натуральной школы». Однако его рассказы и повести этого периода свидетельствуют о том, что в творческой практике Тургеневу, пожалуй, важнее пушкинская традиция. Точнее — важна традиция в целом, та традиция, которая объединяла, а не разделяла имена трех великих предшественников (ср. приводившееся нами выше суждение Б. М. Эйхенбаума). В настоящей статье мы не коснулись Гоголя, но его «следы» тоже

имеются (Рогачев / Акакий Акакиевич, мотивы «Тараса Бульбы» в «Жиде»). Недаром в «Литературных и житейских воспоминаниях» Тургенев, говоря об эпохе 1830–40-х гг., не называет ее ни пушкинской, ни гоголевской, а говорит об эпохе «памятной в истории нашего духовного развития... С тех пор прошло с лишком тридцать лет, но мы все еще живем под веянием и в тени того, что началось тогда; мы еще не произвели ничего равносильного» [Тургенев: XIV, 15].

Литературный канон утверждается и закрепляется не только в декларациях, но и в творческой практике, и интертекстуальность является важным компонентом исследования путей его формирования. Канонические тексты — это те, которые становятся органической частью языка литературы. Именно так — как к материалу литературного строительства — относился Тургенев к творчеству Пушкина, Лермонтова и Гоголя. Он делал взаимодействие с этим материалом и знаковым, и естественным одновременно. Разумеется, не он один. И поскольку основные пушкинские тексты (если говорить именно о *пушкинском* корпусе) вошли в плоть и кровь русской литературы, продолжали жить в ней и способствовать ее обновлению, они стали каноном — постоянно подвергавшимся и подвергающимся ревизии, но продолжающим оставаться «нашим всем».

ЛИТЕРАТУРА

- Батюто: *Батюто А.* К вопросу о традициях Грибоедова и Пушкина в творчестве Тургенева-романиста // Батюто А. Тургенев-романист. Л., 1972.
- Белинский: *Белинский В. Г.* О русской повести и повестях г. Гоголя // Белинский В. Г. Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1953. Т. I.
- Герцен: *Герцен А. И.* Записки одного молодого человека // Герцен А. И. Сочинения: В 9 т. М., 1955. Т. I.
- Карамзин: *Карамзин Н. М.* Избр. соч.: В 2 т. Л., 1964. Т. I.
- Кроо: *Кроо К.* Интертекстуальная поэтика романа И. С. Тургенева «Рудин». СПб., 2008.
- Курляндская: *Курляндская Г. Б.* Тургенев и Пушкин // Курляндская Г. Б. И. С. Тургенев и русская литература. М., 1980.

- Лермонтов: *Лермонтов М. Ю.* Полн. собр. соч.: В 5 т. М.; Л., 1937. Т. V.
- Лит. насл.: *Тургенев И. С.* О современной русской литературе. — Пушкин. — Лермонтов. — Гоголь // Литературное наследство. М., 1964. Т. 73. Кн. 1.
- Маркович: *Маркович В. М. И. С.* Тургенев и русский реалистический роман XIX века. Л., 1982.
- Мостовская: *Мостовская Н. Н.* «Пушкинское» в творчестве Тургенева // Русская литература. 1997. № 1.
- Просекова: *Просекова Н. Д.* Пушкинские начала в «Записках охотника» И. С. Тургенева // А. С. Пушкин. Проблемы творчества, текстологии, восприятия. Калинин, 1989.
- Пумпянский: *Пумпянский Л. В.* Классическая традиция: Собрание трудов по истории русской литературы. М., 2000.
- Пушкин: *Пушкин А. С.* Поли. собр. соч.: В 16 т. М.; Л., 1937–1959.
- Тургенев: *Тургенев И. С.* Полн. собр. соч. и писем: В 28 т.: Сочинения: В 15 т. М.; Л., 1960–1968.
- Шмид: *Шмид В.* Проза Пушкина в поэтическом прочтении: «Повести Белкина». СПб., 1996.
- Фонвизин: *Фонвизин Д. И.* Собр. соч.: В 2 т. М.; Л., 1959. Т. I.
- Эйхенбаум: *Эйхенбаум Б. М.* Артистизм Тургенева // Эйхенбаум Б. М. Мой современник. Маршрут в бессмертие. М., 2001.

ПОЭЗИЯ ПУШКИНА В АВТОМЕТАОПИСАНИЯХ ФЕТА (1850-е гг.)*

ЛЕА ПИЛЬД

С традицией пушкинской поэзии Фет связывал свое творчество уже в 1840-е гг. Второй сборник стихотворений Фета, вышедший в 1850 г., начинался с раздела «Снега». Первое стихотворение раздела, насыщенного пушкинскими и лермонтовскими аллюзиями, открывалось снятой позже по инициативе Тургенева строкой «Я русский, я люблю молчанье дали мразной...» (то есть носило характер декларации, четко вписывающей поэта в традицию русской поэзии) (см. [Лотман 1982: 430]). Современники поэта продолжили размышления о соотношенности его стихов с пушкинскими текстами (см., напр., [Тургенев 1980]). Более многопланово тема «Фет и Пушкин» была поставлена в критических отзывах на сборник стихотворений 1856 г., который редактировал Тургенев [Боткин; Дружинин]. Очевидно, что она живо обсуждалась и в кругу «Современника», куда Фет вошел как полноправный член только в начале 1854 г. Этот год поэт как участник Крымской войны провел на берегу Финского залива в ожидании нападения на русскую армию английской эскадры.

Именно в 1854 г. опубликовано первое из стихотворений Фета о музе — «Не в сумрачный чертог наяды говорливой...», где он размышляет о своем месте в русской поэзии и осуществляет одну из первых декларативных попыток критически оценить мнение друзей-литераторов о соотношенности его поэзии с пушкинской. Показательно, что стихотворение публикуется не в «Современнике», а в конкурирующем с ним издании — «Отечественных записках».

* Статья написана в рамках проекта ЭНФ № 8471 «Формирование русского литературного канона».

В литературе отмечалось, что стихотворение «Не в сумрачной чертог наяды говорливой...» и некрасовское «Нет, Музы ласково поющей и прекрасной...» (1854) обладают целым рядом сходных признаков [Скатов: 159–161]. Действительно, общими у Фета и Некрасова являются риторика отрицания, характер и настроение музыки («плачущая», «печальная»), ее отдаленность от сфер высокой поэзии. На фоне сходства двух муз можно увидеть и их различие. Фетовская муза, в противоположность некрасовской, лишена воинственности, но не лишена красоты. Однако главные черты музыки Фета проявляются в характере ее песен: «Отрывистая речь была *полна печали*, / И женской прихоти, и серебристых грёз, / *Невысказанных мук и непонятных слёз*» [Фет: 249].

Портрет героини воспроизводит почти с дословной точностью наиболее часто повторявшиеся оценки поэзии Фета в критических рецензиях и эпистолярной его литературных сочувственников. Так, например, А. Григорьев в статье 1853 г. отмечал: «Из *болезненной* поэзии Фет развил собственно одну ее сторону, сторону *неопределенных, недосказанных, смутных чувств...*» [Григорьев: 97]; 5 июня 1853 г. И. С. Тургенев писал С. Т. Аксакову: «Собственные его стихотворения не стоят его первых вещей — его *неопределенный*, но душистый талант немного выдохся» [Тургенев 1987: 237]. Можно предположить, что и в устных обсуждениях стихов Фета приятели-литераторы из «Современника» на похожие эпитеты не скупились. Подобные характеристики сохраняются и в критических отзывах на стихотворения Фета второй половины 1850-х — первой половины 1860-х гг. Критики, принадлежащие к противоположным литературным партиям, вполне солидарны в некоторых оценках лирики Фета: «Это мир *неопределенных мечтаний и неясных ощущений*» [Салтыков-Щедрин: 383]; «К сожалению, надо сказать, что вообще, поэтический талант г. Фета более походит на талант импровизатора; как сказала, как вылилась у него пьеса в первую, зародившую ее минуту, — такой и остается она; строгое, художественное чувство формы, не допускающее ни одной *смутной* черты, ни одного неточного слова, ни одного шаткого сравнения, редко посеща-

ет его» [Боткин: 217–218]. Мысль о «прихоти», то есть капризности музы в стихотворении «Не в сумрачный чертог...» также представляет собой почти цитату.

Аполлон Григорьев подчеркивает, что автор статьи в «Современнике» сравнил стихи Фета с «нежно-эгоистическими» мазурками Шопена (имеется в виду Некрасов как автор «Русских второстепенных поэтов», который, вопреки утверждению Григорьева, сопоставил не созданные, а будущие фетовские сочинения с «ноктюрнами») ¹. Григорьев подразумевает аналогию между синкопированным (прихотливым, капризным) ритмическим рисунком мазурок Шопена и композиционной фрагментарностью, внезапными сменами метра или темы в фетовских стихотворениях, к которым современники еще не привыкли.

Автометаописательный пласт в стихотворении «Не в сумрачный чертог...» как бы призван подтвердить, что все сказанное критиками действительно характеризует фетовскую музыку, и что сам поэт от характерных черт своей поэзии не отказывается, а наоборот, не стыдится их, считая присущими своему творчеству. «Недосказанность», по Фету, отнюдь не недостаток, а один из основополагающих поэтических принципов. Его муза сдержанна и целомудренна (стыдлива), ее песни предназначены для посвященных («немногих»). Но это не только индивидуальная особенность стихов Фета, а черта, присущая всей поэзии, искусству и красоте в целом: «О нет, под дымякою *ревнивой* покрывала, мне музу молодость иную указала..» (ср. в статье Фета 1859 г. «О стихотворениях Ф. Тютчева»: «Искусство *ревниво*: оно в одном и том же произведении не допускает двух равновесных центров» [Фет 1859]). Подразумевается, что не все смысловые пласты в поэзии должны находиться на поверхности текста, глубинный замысел автора может расшифровать только чуткий читатель. Стихотворение «Не в сумрачный чертог...» построено именно так: часть важных для поэта смыслов находится на втором плане, и

¹ Ср.: «Мы обещаем нашей поэзии нечто вроде *ноктюрн* Шопена» [Некрасов: 15].

они должны быть поняты, угаданы внимательным читателем. По всей видимости, к этой группе адресатов своих сочинений Фет относил круг «Современника» (прежде всего, Тургенева).

В первой части стихотворения, где говорится о музе, воспевающей героев и их подвиги, автор обращается к Пушкину. Лексическое совпадение в первой строке с пушкинским стихотворением «Рифма» (1830) можно было бы счесть и случайным (у Фета: «Не в сумрачный чертог *наяды говорливой...*»; у Пушкина: «Меж *говорливых наяд*, мучась, она родила / Милую дочь» [Пушкин: 243]), если бы не обращение поэта к другому пушкинскому тексту, а именно созданному в эпически-строгой и спокойной тональности стихотворению «Полководец» (1835).

Фетовское «Не в сумрачный чертог...» написано, как и «Полководец», шестистопным ямбом, совпадают и композиционное построение (несколько отрицательных конструкций в начале обоих стихотворений сменяются положительным утверждением, антитезой), и отдельные образы (у Фета: «Не в сумрачный *чертог* наяды говорливой / Пришла она пленять мой слух самолюбивый / Рассказом о щитах, героях и конях, / О шлемах кованых и сломанных мечях» <...> По воле Пиерид с достоинством певца / Я не мечтал стяжать *широкого венца*» [Фет: 248]; у Пушкина: «У русского царя в *чертогах* есть палата: / Она не золотом, не бархатом богата; / Не в ней алмаз *венца* хранится за стеклом; / Но сверху донизу, во всю длину, кругом, / Своею кистию свободной и *широкой* / Ее разрисовал художник быстроокой» <...> «...а всё плащи, да шпаги, / Да лица, полные воинственной отваги» [Пушкин: 355]). Совпадает в общих чертах и движение мысли в двух стихотворениях. Пушкин перечисляет атрибуты великолепия и роскоши в царских интерьерах (Фет — столь же «пышные» атрибуты эпической музыки), которые оказываются для обоих поэтов несущественными. Оба стихотворца останавливают свое внимание на описании подлинного искусства (у Пушкина — это строгая, сдержанная в красках и контурах портретная живопись, у Фета — «камерная», интимная поэзия), противостоящего чуждым ему благам (у Пушкина — богатству, у Фета — эпичес-

кой поэзии, воспевающей героев). В центре внимания Пушкина оказывается фигура неочтенного при жизни и незаслуженно смещенного с поста полководца — главнокомандующего русской армией в 1812 г. Барклая де Толли.

По-видимому, этот скрытый, находящийся за «ревнивым покрывалом» фетовской музыки второй план стихотворения содержит горькую самоиронию. Тема драматической судьбы полководца в стихотворении Пушкина привлекает Фета по принципу *контраста*: десять лет службы в армии нимало не продвинули его к желаемой цели, он не получил необходимого повышения (ср.: «В июне 1845 г. царь Николай I подписал манифест, по которому потомственное дворянство стал давать только чин майора <...>» [Бухштаб: 27]). С другой же стороны, развиваемый Пушкиным сюжет о смещенном военачальнике нерусского происхождения, несомненно, привлекал Фета определенным *сходством* с событиями собственной биографии (Фет — иностранец, вытесненный из некоторых сфер русской жизни и тщетно пытающийся вернуть себе дворянское звание). Этот пушкинский подтекст в стихотворении «Не в сумрачный чертог...» может быть связан с еще одним горьким размышлением поэта. Пушкин видится автору интересующего нас стихотворения художником, для которого именно искусство становится мерилом истины: той сферой, где разрушается ложная историко-социальная иерархия («я» у Пушкина задумывается об исторической судьбе полководца, глядя на картину Доу в галерее 1812 г.: «Но в сей толпе суровой / Один меня влечет всех больше. С думой новой / Всегда остановлюсь пред ним — и не свожу / С него моих очей. Чем доле гляжу, / Тем более томим я грустию тяжелой» [Пушкин: 355]).

Известно, что отношения в кругу «Современника», в который (с большой, впрочем, и искренней радостью) только что вошел Фет, были строго иерархичны (и Некрасов, и Боткин, и Дружинин, не говоря уже о Тургеневе, выступали по отношению к «наивному», «ненадломленному» Фету в менторской роли — см. об этом: [Лотман 1977: 28–29]). Критические отзывы на сочинения Фета содержали обязательное сравнение поэзии с Пушкиным как недостижимым образцом. Безусловно,

Фету было известно, что сопоставления с Пушкиным (как и выстраивание общей иерархии современных поэтов) присутствовали в разговорах, письменных и печатных высказываниях близких ему литераторов о стихах Баратынского и Тютчева, чьи собрания стихотворений были изданы в том же 1854 г. под редакцией Тургенева (ср., напр.:

Мы сказали сейчас, что г. Тютчев один из самых замечательных русских поэтов; мы скажем более: в наших глазах, как оно ни обидно для самолюбия современников, г. Тютчев, принадлежащий к поколению предыдущему, стоит *решительно выше всех своих собратьев по Аполлону*. Легко указать на те отдельные качества, которыми превосходят его более даровитые из теперешних наших поэтов: на пленительную, хотя *несколько однообразную, грацию Фета*, на энергическую часто сухую и жесткую страстность Некрасова, на правильную, иногда холодную живопись Майкова; но на одном г. Тютчеве лежит печать той *великой эпохи, к которой он принадлежит и которая так ярко и сильно выразилась в Пушкине...* [Тургенев 1980: 524].

Возможно, что отношение Фета к создаемому современниками литературному пантеону и трактовке стихов Пушкина косвенно отразились в другом стихотворении (опубликовано впервые в № 1 «Современника за 1854 г.) — «Сосны»: «Средь кленов девственных и плачущих берез / Я видеть не могу надменных этих сосен; / Они смущают рой живых и сладких грез, / И трезвый вид мне их несносен. // В кругу воскреснувших соседей лишь онё / Не знают трепета, не шепчут, не вздыхают / И, неизменные, ликующей весне / Пору зимы напоминают. // Когда уронит лес последний лист сухой / И, смолкнув, станет ждать весны и возрожденья, — / Они останутся *холодную красой* / Пугать иные поколенья» [Фет: 241–242].

Как и в стихотворении «Не в сумрачный чертог...», здесь можно говорить об оппозиции «хрупкость, болезненность» и «выносливость, сила» (хрупкость подвластных смене времен года кленов и берез связывается с истинной жизнью и поэзией, а неизменная величавость сосен, сохраняющих свой бессменный облик, но также принадлежащих брэнному миру, лишена живой красоты). Ближайшими претекстами этого стихотворе-

ния, видимо, являются «Листья» (1830) Тютчева («Пусть сосны и ели / Всю зиму торчат, / В снега и метели / Закутавшись, спят, — / Их тощая зелень, / Как иглы ежа, / Хоть век не желтеет, / Но век не свежа» [Тютчев: 111]) и «Сосна» (1845) Л. Мея (ср.: «Тяжело сосной печальною расти, / Не меняться никогда и не цвести, / Равнодушным быть и к счастью и к беде, / Но судьбою быть прикованным к земле, / Быть бессильным — превратиться в бранный прах / Или вихрем разыграться в небесах» [Мей: 54]).

Но и пушкинский след в этом стихотворении Фета вполне отчетлив. Помимо того, что начало третьей строфы перекликается с зачином стихотворения Пушкина «19 октября 1825», а последняя строка — с началом последней строфы этого же текста (у Пушкина: «*Когда роняет лес багряный свой убор...*», «Несчастный друг! *среди новых поколений...*»; у Фета: «*Когда уронит лес последний лист сухой...*», «Пугать *иные поколенья*»), образ сосен, по всей видимости, отсылает и к некоторым другим пушкинским контекстам, а именно тем, где он сопряжен с рядом негативных ассоциаций (например, приведем строфу из «Евгения Онегина»: «Она взглянуть назад не смея, / Поспешный ускоряет шаг; / Но от косматого лакея / Не может убежать никак; / Кряхтя, валит медведь несносный; / Пред ними лес; недвижны сосны / В своей *нахмуренной красе*; / Отягчены их ветви все / Клоками снега; сквозь вершины / Осин, берез и лип нагих / Сияет луч светил ночных; / Дороги нет; кусты, стремнины / Метелью все занесены, / Глубоко в снег погружены») (сосны загораживают небо, ср. у Фета в стихотворении 1842 г.: «Сосна так темна, хоть и месяц / Глядит между длинных ветвей» [Фет: 369]). Здесь можно усмотреть и перекличку между пушкинскими словами «нахмуренной красе» и фетовскими «холодную красой», тоже, впрочем, отсылающими к известным к пушкинским строкам из «Евгения Онегина» (ср.: «Татьяна (русская душою, / Сама не зная почему) / С ее *холодною красою* / Любила русскую зиму...»). «Холодная краса» сосен в стихотворении Фета могла напомнить посвященным читателям (приятелям и друзьям-литераторам автора) об их же собственной мысли: сравнение с пуш-

кинской поэзией выдерживают, прежде всего, те стихи Фета, которые написаны в антологическом жанре (именно они соответствуют критерию совершенства поэтической формы, в отличие от многих других его стихотворений)². Фет же полагает, что истинная поэзия не обязательно должна отличаться строгим совершенством формы, а ценителей исключительно такой поэзии, как и сторонников жесткой литературной иерархии, в рамках которой Пушкину принадлежит место непревзойденного мастера поэтической формы, он и уподобляет, по-видимому, бездушным, безликим и надменным соснам.

После выхода в свет в 1856 г. сборника стихотворений Фета под редакцией Тургенева появляются рецензии Дружинина и Боткина, в которых Фет в очередной раз мог, с одной стороны, прочесть: «Со времени Пушкина и Лермонтова мы не знаем между русскими стихотворцами таланта более поэтического, как талант г. Фета» [Боткин: 212]. С другой же стороны, восторг критиков, как и прежде, умерялся мыслью о Пушкине: «Мировым, европейским, народным поэтом Фет никогда не будет; как двигатель и просветитель он не совершит пути, пройденного великим Пушкиным» [Дружинин: 90].

В 1859 г. в № 2 «Русского слова» Фет публикует статью «О стихотворениях Ф. Тютчева». Исследователи уже отмечали, что статья заслуживает внимания с точки зрения автометаописания: здесь Фет, анализируя стихотворение Тютчева «Как над горячею золой...», как бы предсказывает черты своей поздней поэтики (движение от Гейне к Тютчеву, от «субъективности» к «объективности» [Кленин: 50]). Однако не обращалось внимание на другое. Фет, вместе с тем, вписывает здесь свои произведения в поэтическую традицию, не только в русскую, но и в мировую. Он приводит примеры из произведений Горация, Пушкина и Тютчева, но все эти примеры схо-

² Ср.: «Перед лицом *вечно спокойной антологической древности* <...> г. Фет — поэт самого высшего разбора <...> мастерской, неслыханно прелестный антологический очерк “Диана” сделал бы честь перу самого Гете в блистательнейший период для самого олимпийца» [Дружинин: 91].

жи, однотипны (призваны иллюстрировать одну и ту же мысль: стихи автора статьи по своей глубинной структуре ничем не отличаются от творений других истинных поэтов, в первую очередь, Пушкина и Тютчева).

Сочинение Фета насквозь полемично, он спорит здесь с Тургеневым — автором статьи «Несколько слов о стихотворениях Тютчева», акцентирующим интеллектуализм его поэзии (у Тургенева: «...мысль г. Тютчева никогда не является читателю нагою и отвлеченною, но всегда *сливается* с образом, взятым из мира души или природы, проникается им, и сама его проникает нераздельно и неразрывно» [Тургенев: 526–527]; у Фета: «Хотя *мысль и чувство* постоянно *сливаются* в художественном произведении, но *властвовать раздельно и одновременно* всей пьесой они не могут» [Фет 1859]).

Как мы помним, все критики, независимо от конкретной литературной партии, к которой они принадлежали, видели в поэзии Фета отсутствие мысли и отражение «полудетского мирозерцания». Говоря в статье о поэзии Пушкина, Фет убеждает читателя, что мысль подлинного поэта зачастую трудно сразу уловить, понять, поскольку она находится на заднем плане, уступая место изображению предметного или природного мира: «В иных художественных произведениях мысль так тонка и до того сливается с чувством, что даже написавши много, трудно высказать ее ясно, что, однако, нисколько не вредит богатству содержания и достоинству целого. Вспомните «Тучу» (Пушкина) <...> «Кто не видит чудной замкнутости этого образа, не чувствует *свежести*, которую он веет, и не подозревает мысли о *просветлении*» <курсив А. А. Фета. — Л. П.>, тому я ничего не могу сказать» [Там же]. Охарактеризовав смысловую структуру другого стихотворения Пушкина — «Сожженное письмо» (немаловажно, что Фет выбирает для примеров тексты Пушкина, принадлежащие к разным периодам его творческой эволюции; по-видимому, он подразумевает и книгу Анненкова о Пушкине, в которой тот наиболее высоко оценивает последний период творчества своего героя, подчеркивая зрелость Пушкина-художника в 1830-е гг. — см.: [Анненков: 318]) Фет заключает:

...живая мысль стихотворения улетела в беспредельную глубину перспективы и веет там — общая, неуловимая, светло-примирительная. Она до того тонка и отдаленна, что о ней можно спорить, как о форме легкого, вечернего облака. Но такова она и должна быть по всему строю стихотворения; обозначенная ясней, она бы закричала и разрушила гармонию целого [Фет 1859].

Таким образом, статья «О стихотворениях Ф. Тютчева» продолжает мысль Фета о «недосказанности» как одной из основных черт поэзии и не-иерархичности подлинного искусства, заданную в стихотворениях «Не в сумрачный чертог...» и «Сосны». Она полемически ориентирована не только в адрес некрасовского лагеря, но направлена и против ближайших литературных соратников Фета (Тургенева, А. Григорьева, Боткина и Дружинина), хотя и объявивших его продолжателем традиции Пушкина, но отказавших поэту в способности ясно-го выражения поэтической мысли. Фет разбирает в статье такие стихотворения Пушкина, которые стилистически близки импрессионистическим стихам самого Фета: в «Туче» и особенно в «Сожженном письме» доминирует изображение «вещного» (природного) мира (визуальных и акустических импресий), на первом плане здесь, действительно, находятся не «мысль» или «эмоция», а ощущение и впечатление. Концептуальный замысел этой статьи основан на довольно понятной идее Фета: он предлагает отойти от внеэстетической реальности, от построения литературной иерархии и обратить внимание на строй самого поэтического текста.

Сказанное выше дает возможность снова вернуться к стихотворению «Не в сумрачный чертог...» и обозначить еще одну нить, связывающую этот текст и статью Фета «О стихотворениях Ф. Тютчева». Проекция «Не в сумрачный чертог...» на некрасовское «Нет, музы ласковой...», конечно же, подразумевала и подчеркнуто неиерархическую оценку поэзии Фета в статье Некрасова «Русские второстепенные поэты»:

Не обинуясь, называем мы г. Фета поэтом, хотя и не справлялись, в каком разряде состоит он по принятому адрес-календарю нашего поэтического Олимпа [Некрасов: 9];

Отдать вам отчет в том, что такое наш поэт, и какой именно элемент вносит он в нашу поэтическую литературу, мы не беремся, потому что не хотим предупреждать самого поэта <...> Пойдет ли он свободно своею дорогой, или остановится где на распутьи <...> все это вопросы, которые кто разрешит нам, как не он сам? [Некрасов: 16];

Иногда нужен нежный уход, целая система заботливого воспитания, чтобы растение дало цвет; иногда же, без всяких посторонних влияний, без ухода и тепличного воздуха, прямо из самородного источника поэзии, из дыхания самой жизни вдруг вырастают неведомые силы, которыми творится многое [Там же].

Таким образом, в 1854 г. Фет, только что принятый в круг «Современника», напоминает друзьям-литераторам, обратившимся к нему с наставлениями, об основных интенциях статьи Некрасова «Русские второстепенные поэты», где акцентировался пушкинский принцип творческой свободы поэта.

ЛИТЕРАТУРА

- Анненков: *Анненков П. В.* Материалы для биографии А. С. Пушкина. М., 1984.
- Боткин: *Боткин В.* Стихотворения А. А. Фета // Боткин В. Литературная критика. Публицистика. Письма. М., 1984.
- Бухштаб: *Бухштаб Б. Я.* А. А. Фет. Очерк жизни и творчества. Л., 1990.
- Дружинин: *Дружинин А. В.* Стихотворения А. А. Фета // Дружинин А. В. Литературная критика. М., 1983.
- Григорьев: *Григорьев А.* Русская изящная литература в 1852 г. // Григорьев А. Сочинения: В 2 т. СПб., 1876. Т. I.
- Кленин: *Кленин Э.* Композиция стихотворений Фета: мир внешний и внутренний // Известия Российской академии наук. Сер. лит. и языка. 1997. Т. 56. № 4.
- Лотман 1977: *Лотман Л. М.* Тургенев и Фет // Тургенев и его современники. Л., 1977.
- Лотман 1982: *Лотман Л. М.* А. А. Фет // История русской литературы: В 4 т. Л., 1982. Т. III.
- Мей: *Мей Л.* Стихотворения. Л., 1951.
- Некрасов: *Некрасов Н. А.* Русские второстепенные поэты // Современник. 1853. № 3.

- Пушкин: *Пушкин А. С.* Собр. соч.: В 10 т. М., 1974. Т. II.
- Салтыков-Щедрин: *Салтыков-Щедрин М. Е.* <Стихотворения А. А. Фета. Изд. К. Солдатенкова, 2 части. Москва, 1863> // Салтыков-Щедрин М. Е. Собр. соч.: В 20 т. М., 1966. Т. V.
- Скатов: *Скатов Н. Н.* Некрасов и Фет // Скатов Н. Н. Некрасов. Современники и продолжатели. М., 1986.
- Тургенев 1980: *Тургенев И. С.* Несколько слов о стихотворениях Ф. И. Тютчева // Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Сочинения: В 12 т. Л., 1980. Т. IV.
- Тургенев 1987: *Тургенев И. С.* Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Письма: В 18 т. М., 1987. Т. II.
- Тютчев: *Тютчев Ф. И.* Полн. собр. стихотворений. Л., 1987.
- Фет: *Фет А. А.* Стихотворения и поэмы. Л., 1986.
- Фет 1859: *Фет А. А.* О стихотворениях Ф. Тютчева // Русская критика эпохи Чернышевского и Добролюбова. М., 1989. Цит. по: http://az.lib.ru/f/fet_a_a/text_0270.shtml (27 дек. 2010).

ОБ ОДНОЙ ЦИТАТЕ ИЗ «НЕКАНОНИЧЕСКОГО» ПУШКИНА У «КАНОНИЧЕСКОГО» ХЛЕБНИКОВА

ОЛЕГ ЛЕКМАНОВ

В последний раз в орлиный клекот
Вливается трамвайный рокот...

Борис Пастернак. «Зверинец»

Эта короткая заметка, тем не менее, состоит из двух разделов. В первом будет предпринята попытка обоснования выбора именно «Зверинца» в качестве канонического текста Велимира Хлебникова. Во втором — речь пойдет о функции одного пушкинского подтекста в «Зверинце»¹.

1. Руководствуясь какими основаниями, исследователь имеет право включить тот или иной текст в свод канонических произведений анализируемого им автора, отобранный читателями и Временем? Сразу же признаемся, что в случае с Хлебниковым отвечать на этот вопрос гораздо легче (и труднее), чем, скажем, в случаях с Лермонтовым, Некрасовым, Есениным, Пастернаком... Хлебниковские стихи в советское время никогда *не* входили в школьную программу, они крайне редко превращались в слова на музыку (исключение — «Жилец вершин» Леонида Федорова), цитаты из Хлебникова *не* выбирались названиями для произведений других популярных писателей, почти никогда строки нашего поэта *не* обыгрывались в заголовках газетных статей (ср.: [Лекманов 2005: 481–498]).

Строго говоря, как канонические, т.е. как известные всем, корректно было бы рассматривать не целые произведения

¹ Приношу глубокую благодарность друзьям, в первую очередь, Роману Лейбову и Андрею Немзеру, за важные подсказки.

Хлебникова, а отдельные хлебниковские строки, цитировавшиеся (часто — с искажениями) в историях литературы, учебниках и критических статьях в качестве выразительных примеров «футуристической зауми». Пусть Хлебникову «повезло» немножко больше, чем его соратнику, автору одной «канонической» строки («Дыр, бул, шыл») Алексею Крученых, но и хлебниковское «Бобэоби пелись губы, // Вээоми пелись взоры...» или «О, рассмейтесь смехачи! // О, засмейтесь смехачи...» легко продолжить наизусть смогут не так уж и многие.

Но мы все же попробуем указать на один канонический хлебниковский текст, опираясь на может быть шаткое, но не произвольное основание: частотность цитирования современниками и потомками. Как уже говорилось, это будет длинное стихотворение «Зверинец» (1909, 1911)².

Наверное, самый известный пример цитирования «Зверинца» — выбор его почти полного текста для эпиграфа к повести Виктора Шкловского «Зоо. Письма не о любви, или Третья Элоиза» (1923)³. И уже не только как текст Хлебникова, но и как эпиграф из Шкловского «Зверинец» воспринимался самыми разными прозаиками и поэтами, бравшимися составлять свои собственные «путеводители» по зоопаркам: от Маяковского, Пастернака и Маршака до Льва Лосева и Солженицына с его известным описанием алма-атинского зоосада⁴.

Из тех текстов, которые были написаны до повести Шкловского и содержат отсылки к «Зверинцу» в этой заметке обратим внимание на два — стихотворных. Исследователями и комментаторами уже отмечалось, что отсылки к хлебниковскому произведению содержит поэма «Младенчество» (1913–1918) Вячеслава Иванова, которому «Зверинец» был посвя-

² Разумеется, современники и потомки в своих стихах и прозе цитировали не только «Зверинец», но и другие произведения Хлебникова. Некоторые примеры см. в статье: [Новиков: 264–281].

³ Этот пример подробно разобран в новейшей монографии [Ямпольский].

⁴ Некоторые (но, конечно, далеко не все) примеры см. в сборнике: Зоопарк — детям. Ереван, <1944>.

шен. Но никто до нас и М. С. Петровского не обратил внимания на ироническое перепевание зачина стихотворения Хлебникова в знакомых каждому ребенку строках «старой-престарой сказки» «Крокодил» (1916) Корнея Чуковского⁵:

Там наши *братья*, как в аду —
В *Зоологическом саду*.

О, этот *сад*, ужасный *сад*!

Сравним с зачином «Зверинца»: «*О, Сад, Сад!* // Где железо подобно отцу, напоминающему *братьям*, что они *братья*, и останавливающему кровопролитную схватку» [Лекманов 2004: 49; Петровский: 44].

Однако самые интересные, на наш взгляд, подтексты из «Зверинца» обнаруживаются не в стихах, а в прозе. Мы имеем в виду такие прозаические сочинения, в которых воспроизводится или варьируется яркий анафорический синтаксис хлебниковского стихотворения. При этом лексические реминисценции (упоминания о зверях, зоосаде или даже прямое использование хлебниковских неологизмов и название имени поэта) без особого труда отыскиваются или в самих отрывках или в непосредственной близости от них.

Первый наш пример — фрагмент из «Охранной грамоты» (1930) Бориса Пастернака:

Я не буду описывать в подробностях, <...> <к>ак в ощущение, напоминавшем «шестое чувство» Гумилева, десятилетку открылась природа. Как первой его страстью в ответ на пятилепестную пристальность растенья явилась ботаника. Как имена, отысканные по определителю, приносили успокоенье душистым зрачкам, безвопросно рвавшимся к Линнею, точно из глухоты к славе.

Как весной девятьсот первого года в *Зоологическом саду* показывали отряд дагомейских амазонок. Как первое ощущение женщины связалось у меня с ощущением обнаженного строя, сомкнутого страдания, тропического парада под барабан. Как раньше, чем надо, стал я невольником форм, потому что слишком рано увидел на них форму невольниц. Как летом девятьсот третьего года в Оболенском, где по соседству жили Скрябины,

⁵ Здесь и далее курсив в цитатах везде мой. — О. Л.

купаясь, тонула воспитанница знакомых, живших за Протвой. Как погиб студент, бросившийся к ней на помощь, и она затем сошла с ума, после нескольких покушений на самоубийство с того же обрыва. Как потом, когда я сломал себе ногу, в один вечер выбывши из двух будущих войн, и лежал без движенья в гипсе, горели за рекой эти знакомые, и юродствовал, трясясь в лихорадке, тоненький сельский набат. Как, натягиваясь, точно запущенный змей, колотилось косоугольное зарево и вдруг, свернув трубою лучинный переплет, кувырком ныряло в кулебячные слои серо-малинового дыма.

Как, скача в ту ночь с врачом из Малоярославца, поседел мой отец при виде клубившегося отблеска, облаком вставшего со второй версты над лесною дорогой и вселявшего убеждение, что это горит близкая ему женщина с тремя детьми и трехпудовой глыбой гипса, которой не поднять, не боясь навсегда ее искалечить.

Напомним, что в «Охранной грамоте» речь о Хлебникове заходит дважды.

Второй наш пример — фрагмент из мемуарной книги Бенедикта Лившица о русском футуризме «Полутораглазый стрелец» (1933):

Я не хочу останавливаться на подробном описании доморощенного отеля Рамбулье, где Сологуб неудачно острил и еще неудачнее сочинял экспромты, один из которых начинался буквально следующими строками:

Вот я вижу, там
Сидит Мандельштам...

Где автор тоненького зеленого «Камня», вскидывая кверху зародыши бакенбардов, дань свирепствовавшему тогда увлечению 1830 годом, который обернулся к нему Чаадаевым, предлагал «поговорить о Риме» и «послушать апостольское credo».

Где, перекликаясь с ним, Гумилев протяжно читал в нос свой «Ислам» и подзадоривал меня огласить «Пальму праведника», вызывая во мне законное подозрение, что за настойчивостью акмеиста скрывается желание вывести на чистую воду *будетлянина* <неологизм Хлебникова. — О. Л.>, затесавшегося в чуждую ему среду.

Где, говоря о постановке блоковских драм в Тенишевке, Чеботаревская находила исполнительницу роли Незнакомки, двоюродную сестру моей невесты, слишком *terre á terre*, но восхища-

лась музыкой Кузмина, послужившей поводом к пытке звуком, которой подверглись все гости Зельмановой, когда Мозжухин потряс стены квартиры раскатами чудовищного баса.

Где его огромный, похожий на детское колено кадык, прыгал в вырезе крахмального воротника, как ядро, готовое разлететься на части в самом жерле гаубицы, и где Гумилев, не переносивший никакой музыки, в особенности когда она принимала характер затяжного бедствия, застыл в страдальческом ожидании ужина.

Напомним, что Хлебников является одним из главных героев «Стрельца», хотя в начале книги Лившиц определяет «Зверинец» как «чистое эпигонство». Правдоподобно объяснить, почему автор «Полутораглазого стрельца» в итоге подражает тому самому «Зверинцу», о котором он раньше столь нелюбезно высказался, помогает фрагмент «Стрельца», располагающийся между хулой на «Зверинец» и его имитацией. Здесь рассказывается о том, как футурист Давид Бурлюк, впервые услышав от Лившица стихи Рембо, немедленно сочинил собственное подражание французскому поэту: «Как некий набожный жонглер перед готической мадонной, Давид жонглировал перед Рембо осколками его собственных стихов. И это не было кощунство. Наоборот, скорее тотемизм. Бурлюк на моих глазах пожирал своего бога, свой минутный кумир <...> Это заражало. Это было уже вдохновением». Вероятно, в отсылке Лившица к стихотворению Хлебникова нужно видеть профилактическое следование бурлюковскому рецепту освобождения от опасного влияния. «Путь Хлебникова был для меня запрещен», — констатировал Лившиц в воспоминаниях.

И, наконец, третий наш пример — это фрагмент из памфлетного мемуарного романа Валентина Катаева «Алмазный мой венец» (1978):

Вскоре, закончив водевиль, я покинул райскую страну, где рядом с крекинг-заводом сидели в болоте черные, как черти, *буйволы*, выставив круторогие головы, где местные наркомы в башлыках, навороченных на голову, ездили цугом в фэтонах с зажженными фонарями по сторонам козел, направляясь в загородные духаны пировать, и их сопровождал особый фэтон, в котором ехал шарманщик, крутивший ручку своей старинной шарманки, издавав-

шей шемящие звуки австрийских вальсов и чешских полек, где старуха-аджарка в чувяках продавала тыквенные семечки, сидя под лохматым, как бы порванным банановым листом, служившим навесом от солнца...

Напомним, что на одной из предыдущих страниц романа «*Зверино-зоркие глаза*» Хлебникова видят «с улицы на прилавке букинистического магазина “Шарманку” Елены Гуро⁶ и “Садок судей”», в первом выпуске которого, добавим мы, «Зверинец» и был напечатан.

2. Среди нанизываний «Зверинца» внимательно присмотримся сейчас только к одному, располагающемуся ближе к концу текста: «Где орлы падают с высоких насестов, как кумиры во время землетрясения с храмов и крыш зданий».

Мы предлагаем увидеть в этом фрагменте реминисценцию из следующего пушкинского стихотворного отрывка, впервые опубликованного в 1855 г. П. В. Анненковым в его «Материалах для биографии А. С. Пушкина»:

Везувий зев открыл — дым хлынул клубом — пламя
Широко развилось, как боевое знамя.
Земля волнуется — с шатнувшихся колонн
Кумиры падают! Народ, гонимый страхом,
Под каменным дождем, под воспаленным прахом,
Толпами, стар и млад, бежит из града вон.

Как цитата из Пушкина работает на общую концепцию «Зверинца»? Для начала обратим внимание на то удивительное обстоятельство, что триада «бунт стихий — статуя — человек», подробно проанализированная в известной работе Ю. М. Лотмана, посвященной разбору отрывка Пушкина [Лотман: 293–299], оказывается для стихотворения Хлебникова в высшей степени значимой.

Что касается бунта стихий, то кроме прямо названного в нашем фрагменте «*землетрясения*», в соседнем нанизывании «полдневный пушечный выстрел заставляет» все тех же

⁶ Не потому ли «старинная шарманка» упоминается и в процитированном фрагменте катаевского романа?

«орлов посмотреть на небо в ожидании грозы», а в одном из располагающихся выше нанизываний «Зверинца» грудь другой хищной птицы — сокола, сравнивается с «перистыми тучами перед грозой». О ж и в а ю щ а я с т а т у я, кроме «кумиров» из нашего отрывка, представлена в «Зверинце» нанизыванием, описывающим тюленя, который «скачет по полу», «подобный чугунному памятнику, вдруг нашедшему в себе приступы неудержимого веселья»⁷. В тесном соотношении с этими двумя членами триады в «Зверинце» изображается третий — человек. Не забудем, что в петербургском зоопарке «при саде» были устроены, собиравшие массу посетителей «увеселительная часть и буфет» [В управу: 2–3], против чего как раз в 1909 г. ополчились представители общественности города. Они гневно клеймили оккупировавших зоопарк (выступавших там на эстраде) «“знаменитых” дуэтистов, людей-рыб и людей-крокодилов», а также бесконечные проводившиеся в зоопарке «завтраки с музыкой, обеды с музыкой и без музыки, феерии и дивертисменты» [Вагнер: 18]⁸.

Триада «бунт стихий — статуя — человек» в творческом сознании позднего Пушкина, по Лотману, сформировалась как результат размышлений поэта над историческим процессом. Ровно то же самое, на наш взгляд, можно сказать и о стихотворении Хлебникова. В нем наблюдения за поведением животных перемежаются с горестными рассуждениями о «слишком ничтожном» настоящем России и с горделивыми — о ее прошлом. О настоящем: «Где нетопыри висят опрокинуто, подобно сердцу современного русского». О прошлом: «Где, вспоминая, что русские величали своих искусных полководцев именем сокола, и вспоминая, что глаз казака, глубоко запавший под заломленной бровью, и этой птицы — родича царственных птиц — один и тот же, мы начинаем знать, кто были учителя русских в военном деле».

⁷ Намек на монумент Александру III работы Паоло Трубецкого?

⁸ Ср. уже в зачине «Зверинца» о куда менее афишируемой составляющей жизнедеятельности людей в петербургском зверинце: «Где немцы ходят пить пиво. А красотки продавать тело».

Даже простое, безо всякого дополнительного комментария, цитирование фрагментов «Зверинца», в которых употреблены различные формы слова «русский» ясно показывает, что патриотическая тема былого величия родины чрезвычайно важна для стихотворения Хлебникова: «Где у австралийских птиц хочется взять хвост и, ударяя по струнам, воспеть подвиги русских»; «Где мы сжимаем руку, как если бы в ней был меч, и шепчем клятву: отстоять русскую породу ценой жизни, ценой смерти, ценой всего»; «Где красная, стоящая на лапчатых ногах утка заставляет вспомнить о черепах тех павших за родину русских, в костяках которых ее предки вили гнезда»⁹.

Первая из причин бедственного положения современной России — поражение в русско-японской войне — у Хлебникова прямо упоминается: «Где в малайском медведе я отказываюсь узнать сосеверянина и вывожу на воду спрятавшегося монгола, и мне хочется отомстить ему за Порт-Артур». Вторая причина — революция 1905 года — у Хлебникова подразумевается. Намек на 1905 г. содержится, например, в том хлебниковском нанизывании, в котором царь зверей — лев (представляющий в облике златогривого Вячеслава Иванова) возмущается панибратством пролетария-сторожа: «Где косматовласый “Иванов” вскакивает и бьет лапой в железо, когда сторож называет его “товарищ”». Но еще важнее с этой точки зрения как раз наш отрывок, в котором «орлы» (символ самодержавия) «падают с высоких насестов, как кумиры во время землетрясения с храмов и крыш зданий». Вместо реального комментария к этому фрагменту, отметим теперь, что эмблемы с двуглавым орлом в дни революции 1905 г. повсеместно сбивались восставшими с ворот, дверей и крыш домов. Кроме того, в революционной печати этого времени большое распространение получили карикатуры, изображавшие двуглавого орла в виде двухголовой курицы (сравним в нашем нанизывании, описывающем, как орлы «падают с <...> насестов»).

⁹ В последнем примере можно усмотреть переключку с финалом пушкинской «Песни о вещем Олеге».

Включая в текст легко опознаваемую цитату из Пушкина, автор «Зверинца», по-видимому, отсылал читателя к ситуации глобальной исторической катастрофы, воспроизведенной в пушкинском стихотворении. Тем самым Хлебников подготавливал финал своего произведения, в котором возникает мотив стихийного бедствия, символизирующего еще один героический катаклизм в истории России: «Где в зверях погибают какие-то прекрасные возможности, как вписанное в часослов Слово о полку Игореве *во время пожара Москвы*»¹⁰.

ЛИТЕРАТУРА

- Вагнер: <Вагнер В. А.> О желательной реорганизации Зоологического сада. Доклад правления Лиги Образования С-Петербургской городской Думе. СПб., 1909.
- В управу: В С.-Петербургскую городскую управу. СПб., <1909>.
- Лекманов 2004: Лекманов О. А. О двух пародиях на «Зверинец» В. Хлебникова // Русская речь. 2004. № 4.
- Лекманов 2005: Лекманов О. Русские модернисты — «соавторы» заголовков московских газет (1985–1995) // Новое литературное обозрение. 2005. № 71.
- Лотман: Лотман Ю. М. Замысел стихотворения о последнем дне Помпеи // Лотман Ю. М. Пушкин. СПб., 1995.
- Новиков: Новиков Вл. Хлебников и современная русская поэзия // Национальная премия «Поэт». Визитные карточки. М., 2010.
- Петровский: Петровский М. Книги нашего детства. СПб., 2008.
- Ямпольский: Ямпольский М. «Сквозь тусклое стекло»: 20 глав о неопределенности. М., 2010.

¹⁰ Разговор об использовании «чужого слова» в «Зверинце» можно было бы продолжить и показать, например, как с помощью внятной отсылки к канонической строке Некрасова («От ликующих, праздно болтающих...») Хлебниковым осуждалась российская либеральная интеллигенция: «Где, войдя в душную обитель, в которой трудно быть долго, я осыпаем единодушным “дюрьрак!” и кожурой семян *праздных* попугаев, *болтающих гладко*».

КАНОНИЧЕСКИЕ ТЕКСТЫ ПУШКИНА В ЛИРИКЕ И РОМАНЕ БОРИСА ПАСТЕРНАКА

КОНСТАНТИН ПОЛИВАНОВ

1. «Тема с вариациями»

У Пастернака пушкинские аллюзии и реминисценции встречаются, как у любого поэта XX в., на протяжении всего его литературного пути: и в одном из первых опубликованных стихотворных текстов «Февраль. Достать чернил и плакать!...», и в стихотворениях первой книги стихов «Венеция» и «Близнецы» (см. [Баевский: 171–188; Гаспаров, Поливанов: 79, 90]), и во многих позднейших текстах. Во второй книге стихотворений «Поверх барьеров» Пастернак печатает стихотворение «Фантазм» («Возможность»), в котором памятник Пушкина на Тверском бульваре в Москве оказывается воплощением посмертного бессмертия поэта:

Во-первых, он помнит, как началось бессмертье
Тотчас по возвращеньи с дуэли, дома... [Пастернак: I, 77].

В поэзии и прозе Бориса Пастернака чаще других отзываются «Евгений Онегин», поэмы «Цыганы» и «Медный всадник», стихотворения «Пророк» и «К морю», наверное, частота обращения к ним позднейших поэтов может считаться одним из признаков «каноничности» текстов поэта.

Больше всего пушкинских мотивов и образов возникает у Пастернака в цикле «Тема с вариациями», для которого используется название музыкального жанра. Цикл был включен в его четвертую книгу стихов, причем заглавие этого цикла фактически повторилось в названии книги «Темы и варьации». Цикл служит таким образом основой книги, строящейся во многом как «варьирование» не только Пушкина, но и других поэтов — предшественников и современников. Состоит он из семи стихотворений, первое из которых названо «Тема», и

шести вариаций, первые две озаглавлены — «Оригинальная» и «Подражательная», остальные отдельных заглавий не имеют.

Во всем цикле и прежде всего в первом его стихотворении «Тема» бросается в глаза присутствие достаточно явных зрительных образов, начинающихся фигурой на скале и продолжающихся изображением берега, штормового прибоя и лунного освещения всей картины [Пастернак: I, 170–171].

Изображением человека, стоящего на берегу ярко окрашенного беспокойного моря, «живописно» открывается и третье стихотворение цикла. Как и у Пушкина, стоящий у моря не назван по имени, но у Пастернака в нем соединяются, очевидно, и поэт, и его герой:

На берегу пустынных волн
 Стоял он, дум великих полн.
 Был бешен шквал. Песком сгущенный,
 Кровавился багровый вал.
 Такой же гнев обуревал
 Его, и, чем-то возмущенный,
 Он злобу на себе срывал.

В его устах звучало «завтра»,
 Как на устах иных «вчера».
 Еще не бывших дней жара
 Воображалась в мыслях кафру,
 Еще не выпавший туман
 Густые целовал ресницы.
 Он окунал в него страницы
 Своей мечты. *Его роман*
Вставал из мглы, которой климат
 Не в силах дать, которой зной
 Прогнать не может никакой ... [Там же: 172].

Комментаторы отмечали¹ связь цикла с работами художников, иллюстрировавших пушкинское «К морю», и прежде всего со

¹ «В стихотворении затронуты основные мотивы, подробно разрабатываемые в вариациях: Пушкин в Одессе и его “К морю”, многократно иллюстрировавшееся разными художниками, в том числе Л. О. Пастернаком. Среди реминисценций, нашедших отраже-

знаменитой картиной Репина и Айвазовского «Прощай, свободная стихия». Можно предположить, что цикл Пастернака, названный «Тема с вариациями», непосредственно связан с многочисленными живописными опытами Айвазовского, который на протяжении нескольких десятилетий варьировал тему Пушкина у Черного моря. Первым опытом в 1868 г. было изображение Пушкина, сидящего в плаще и со шляпой в руке на скале у моря. Картина называлась «Пушкин на берегу Черного моря». В 1887 г. к 50-летию гибели Пушкина Айвазовский пишет упомянутую выше картину в соавторстве с Репиным, и еще одну — «Пушкин на берегу Черного моря», где Пушкин полулежит, откинувшись на спину на скале, а рядом с ним лежат шляпа и трость, и наконец, в 1897 г. еще одну — с таким же названием, где Пушкин стоит лицом к волнам и в руке держит шляпу и трость (трость появляется у Пастернака при описании Пушкина во второй «Подражательной» вариации — «...Полюнь и дрок за набалдашник Цеплялись...» [Пастернак: I, 173]), в правом углу написано первое четверостишие стихотворения «К морю». Есть и еще несколько картин, где Айвазовский обращался к изображению Пушкина и моря, и, как кажется, по крайней мере, две из них могут быть одновременно связаны и с несколькими образами в цикле Пастернака. В 1880 г. он пишет картину «Пушкин в Крыму у Гурзуфских скал», где поэт изображен в профиль, полулежащим на скале, рядом лежит его шляпа. Поза Пушкина — одной рукой он подпирает подбородок, другую положил перед собой — напоминает позу, в которых изображали лежащих сфинксов, что позволяет здесь увидеть одну из причин появления сфинкса в «Теме» Пастернака. Еще две картины — «Пушкин и Раевская в Гурзуфе», очевидно, соотнесенные с воспоминаниями Раевской и строками из «Евгения Онегина»: «Я помню море пред грозою... Как я желал тогда с волнами Коснуться милых ног устами!» [Пушкин: V, 20]. Можно предположить, что таким образом не только с Пушкиным, но и с Айвазовским связыва-

ние в «Теме», — картина Репина и Айвазовского «Прощай, свободная стихия» [Комментарии: 556].

ются в цикле Пастернака строки, соединяющие мотивы поцелуя и прибора: «шторм взасос», «поцелуями медуз», «с их чашечек коленных ... пил отблеск...» в «Теме» и в «Оригинальной» вариации:

Где грохот разостланных гроз,
 Как пиво, как жеванный бетель,
 Песок осушают взасос [Пастернак: I, 171]².

Возможно, именно от живописных ассоциаций (и упомянутых «черноморских» строк из Первой главы «Евгения Онегина») в «Теме» Пастернак выделяет в качестве едва ли не главной черты Пушкина — черту портретную — губы. Именно губы Пушкина становятся «мостиком», кровно соединяющим его с загадочным сфинксом — «плоскогубым хамитом» («видит в сфинксе <...> предка: плоскогубого хамита»).

Можно предположить, что Пастернак не только в Пушкине видел фигуру, которая, подобно морю, объединяет Россию с «заморскими странами» — Египтом, Африкой (ср. «под небом Африки моей Вздохнуть о сумрачной России»), но сходное свойство чувствовал и в Айвазовском, который, согласно семейной легенде, был правнуком сына погибшего при осаде Азова турецкого генерала, который сам был спасен и крещен приемным отцом армянином³. Сам Пастернак, очевидно, в своем происхождении из семьи одесских евреев, восходивших к роду Исаака Абарбанелла, чувствовал эту же принадлеж-

² Айвазовский также был автором картин, изображавших на фоне моря и героев стихотворения Пушкина «К морю» — «Наполеона на острове Святой Елены» и «Посещение Байроном мхитаристов на острове св. Лазаря в Венеции» (1899). Композиционно напоминает Пушкина у моря и полотно Айвазовского 1846 г. «Петр I при Красной горке, зажигающий костер для сигнала гибнущим судам своим». Петр был персонажем «Приезда Петра I на Неву» (напомним, что вторая вариация Пастернака — «Оригинальная» начинается строками «Медного всадника»: «На берегу пустынных волн, Стоял он дум великих полн ...»).

³ Тут возможно и объяснение пристрастия самого Айвазовского к этому сюжету.

ность одновременно к русской и восточной средиземноморской культуре.

Цикл Пастернака, разумеется, строился не только как вариации на темы картин Айвазовского, но и как вариации пушкинских сюжетов и образов, связанных, в первую очередь, с темой Пушкина у моря и Пушкина на юге, то есть времени, которое Пушкин описывает как время выбора между «ссылкой» и «побегом». Кроме «К морю» и «Евгения Онегина» («его роман Вставал из мглы»⁴ —) Пастернак «варьирует» и «Медного всадника». В начале «Подражательной» вариации возникает фигура не только Пушкина, но и Петра «на берегу пустынных волн», который во вступлении к пушкинской поэме изображен как строитель «окна в Европу», то есть здесь продолжается значимый для цикла мотив связи России с заморскими странами.

В финале 4-й вариации «Облако. Звезды. И сбоку...», начинающейся с картины степи, в которую помещены Пастернаком герои «Цыган» (поэмы, где героя «преследует закон» [Пушкин: IV, 152] и где он фактически сбегает к цыга-

⁴ См. об этом [Сененко]. Исследователи уже отмечали, что фрагменты «Подражательной» повторяют рисунок рифм онегинской строфы:

Был дик открывшийся с обрыва
Бескрайный вид. Где огибал
Купальню гребень белогривый,
Где смерч на воле погибал,
В последний миг еще качаясь,
Трубя и в отклике отчаясь,
Борясь, чтоб захлебнуться вмиг
И сгинуть вовсе с глаз. Был дик
Открывшийся с обрыва сектор
Земного шара, и дика
Необоримая рука,
Пролившая соленый нектар
В пространство слепнущих снастей,
На протяженья дней и дней [Пастернак: I, 172].

нам, но не становится свободным), возможно, отзывается и бегство Евгения от Всадника:

Грянул, и пыхнули ноздри.
 Не уходился еще?
 Тише, скакун, — заподозрят.
 Бегство? Но бегство не в счет! [Пастернак: I, 175]

Причем мотив бегства может возвращать к пушкинскому «К морю»:

Не удалось навек оставить
 Мне скучный неподвижный брег,
 Тебя восторгами поздравить
 И по хребтам твоим направить
 Мой поэтический побег! [Пушкин: II, 180]

за которым читатели, и в частности Пастернак, могли прочитывать и мотив безуспешного противостояния Евгения и статуи, воплощающей бездушие и силу государства.

Тема свободы и несвободы от судьбы может связывать поэму «Медный всадник» и с поэмой «Цыганы», образы которой отчетливо присутствуют в начале этой вариации:

Облако. Звезды. И сбоку —
 Шлях и — Алеко. — Глубок
 Месяц Земфирина ока: —
 Жаркий бездонный белок.
 Задраны к небу оглобли.
 Лбы голубее олив.
 Табор глядит исподлобья,
 В звезды мониста вперив [Пастернак: I, 174].

и с «Бахчисарайским фонтаном»: «Тень, как навязчивый евнух...» — и с еще одним текстом, где мотивы свободы/несвободы соединяются, как и в «Бахчисарайском фонтане», с темой востока — «Сказкой о золотом петушке»: «Сух, как скопец звездочет» [Там же].

Собственно берег моря, картиной которого открывается цикл, вероятно, оказывается причиной появления образов и почти что цитат из таких «водных» текстов Пушкина, как

сказки и «Утопленник» («И в распухнувшее тело Раки черные впились» [Пушкин: III, 70]):

И выбросам волн. И разбухшим
Утопленникам... («Оригинальная») [Пастернак: I, 171].

Тема свободы и попыток ее ограничения, соприкасающаяся по своему с этими темами в «К морю» и «Евгении Онегине», отчетливо присутствует в «Сказке о рыбаке и рыбке». Одна из ее начальных строк «пришел невод с одною водою» [Пушкин: IV, 338] может отзываться в строках «Подражательной» вариации:

А рябь! Как будто рыболова
Свинцовый грузик заскользил <...>
Вода, мол, вот и вся пойма [Пастернак: I, 173]

С меняющимся же при возвращениях рыбака морем («Затуманилось синее море»; «Не спокойно синее море»; «Почернело синее море» [Пушкин: IV, 339–341]⁵) можно связать строки о прощающихся поэте и море:

Два бога прошались до завтра,
Два моря менялись в лице...
(«Оригинальная») [Пастернак: I, 171]

Концовка «Сказки о Царе Салтане...» («пиво пил, Да усы лишь обмочил» [Пушкин: IV, 337]) угадывается в картине шторма: «... Льющееся пиво, / С усов обрывов...».

Помимо более или менее очевидно варьируемых Пастернаком текстов Пушкина, одно стихотворение называется прямо:

Море тронул ветерок с Марокко.
Шел самум. Храпел в снегах Архангельск.
Плыли свечи. Черновик «Пророка»⁶
Просьхал, и брезжил день на Ганге
(3-я вариация) [Пастернак: I, 174].

⁵ Ср. также в связи с блоковским пластом этого цикла (см. ниже) «Как океан меняет цвет...» в начале первого стихотворения «цыганского» цикла «Кармен» [Блок 1997: III, 149].

⁶ Впрочем, нельзя исключить, что имеется в виду, действительно, черновой набросок «Пророка»: «Восстань, восстань, пророк России» [Пушкин: II, 318].

Возможно, что за выделением «Пророка», кроме того, что и это по-своему «морской текст» Пушкина («гад *морских подводный* ход ... обходя *моря* и земли» [Пушкин: И, 304]), стоит мотив всеохватности дара художника, который способен объединять страны, народы и культуры. То есть мотив, который возможно связывался у Пастернака с происхождением и Пушкина, и Айвазовского, и его собственным.

Последняя из вариаций Пастернака кончается строками

Мгновенье длился этот миг,
Но он и вечность бы затмил... [Пастернак: I, 176],

в которых нетрудно угадать одну из ключевых тем «Фауста» Гете, что в свою очередь позволяет вспомнить еще один «морской» текст Пушкина: «Сцена из Фауста» с подзаголовком «Берег моря. Фауст и Мефистофель», завершающаяся распоряжением Мефистофелю потопить «корабль испанский двухмачтовый» [Пушкин: II, 256] (отголосками мотивов «Фауста» могут быть и строка в «Теме» «в осатаненьи льющееся пиво» и «над шабашем скал» [Пастернак: I, 171] в начале «Оригинальной» вариации).

В цикле можно выделить и слой, связанный с текстами и биографией самого Пастернака. Так, Борис Пастернак, согласно семейной легенде, позировал для картины «Пушкин на берегу черного моря», написанной в 1897 г. отцом поэта — Леонидом Пастернаком [Барнс: 169]. Описывая ловлю рыбы в Черном море, Пастернак также, видимо, вспоминает собственное одесское детство. Картины степи в последних вариациях напоминают «степные» стихотворения книги «Сестра моя — жизнь».

Наконец, как раз фаустовский мотив в последней вариации позволяет вспомнить о двух стихотворениях, которые в книге «Темы и вариации» располагаются перед разбираемым циклом — «вариациях» на гетевские темы: «Маргарита» и «Мефистофель», а в одном из следующих стихотворений книги, где идет речь о «происхождении» («рождении») поэтического творчества «Так начинают. Года в два...», Пастернак соединяет образ Фауста с обозначением «начала» поэтического пути Пушкина:

Когда он — Фауст, когда — фантаст?
Так начинаются цыгане.

Так открываются, паря
Поверх плетней, где быть домам бы,
Внезапные, как вздох, моря.
Так будут начинаться ямбы [Пастернак: I, 189].

Прочитав последнюю строку, можно предположить, что «ямбы» здесь обозначают не только самый распространенный размер русской поэзии, которым написаны и «К морю», и «Евгений Онегин», и «Цыгане», и «Медный всадник», но и цикл стихотворений Александра Блока.

Связь Пушкина и Блока можно разглядеть и в самом цикле «Тема с вариациями», то есть в фигуре поэта у «свободной стихии» (моря ли, творчества ли) — увидеть не только Пушкина, но и Блока, или обнаружить черты их сходства. Так в своем цикле Пастернак легко переходит от темы судьбы поэта и свободы, связанной со «свободной стихией», к «варьированию» поэмы «Цыганы», где темы судьбы и свободы (и ее ограничений) были центральными. «Цыганская» тема была для Блока не менее значимой (в цикле «Кармен» и ряде других стихотворений), чем для Пушкина, а на сближение в представлении Пастернака обоих поэтов может указывать, взятый в 1946 г. ко всему циклу эпиграф из любимого Блоком автора «Цыганской венгерки» Аполлона Григорьева:

... Вы не видали их,
Египта древнего живущих изваяний,
С очами тихими, недвижимых и немых,
С челом, сияющим от царственных венчаний.

.....
Но вы не зрели их, не видели меж нами
И теми сфинксами таинственную связь [Там же].

Собственно взгляд на сфинкса в стихотворении «Тема» может напомнить тоже не только Пушкина, но и Блока, его «Россия — сфинкс» [Блок 1997: V, 77]. В подтекстах Пастернака, похоже, отзывается и блоковское «Пушкинскому Дому», в котором строки «тайную свободу Пели мы вослед тебе» продол-

жают пушкинское противопоставление внутренней свободы (из «Н. Я. Плюсковой» и «Из Пиндемонти») той иллюзии свободы, которую мог бы принести «поэтический побег». Блок прощается с Пушкинским домом, почти как Пушкин с морем, и в его тексте тоже появляются, как и у Пастернака, и сфинкс, и «Медный всадник»:

Это — древний сфинкс, глядящий
 Вслед медлительной волне,
 Всадник бронзовый, летящий
 На недвижимом скакуне [Блок: V, 96].

Пятая вариация, продолжающая цыганскую тему, начинается строками:

Цыганских красок достигал,
 Болел цингой и тайн не делал... [Пастернак: I, 175].

Упоминание цинги хотя и легко вписывается в излюбленный Пастернаком прием паронимических сближений (цыганских — цинга), едва ли может быть связано с Пушкиным, но естественно напоминает о болевшем цингой Блоке.

Наконец, в 4-й вариации («Облако. Звезды. И сбоку — Шлях и — Алеко. — Глубок⁷...» [Там же: 174]) Пастернак как будто цитирует Блока «Я — Гамлет. Холодеет кровь...» [Блок: III, 61] в строке «Лунно; а кровь холодеет...» [Пастернак: I, 174]. Наличие блоковского-шекспировского слоя подтверждают и идущие друг за другом ключевые для драмы Шекспира мотивы и образы ревности, мщенья, тени, яда и самоубийства:

Лунно; а кровь холодеет.
Ревность? Но ревность не в счет!
 Стой! Ты похож на сирийца.
 Сух, как скопец-звездочет.
 Мысль озарилась убийством.
Мщенье? Но мщенье не в счет!
 Тень как навязчивый евнух.
 Табор покрыло плечо.

⁷ Здесь возможна еще и частичная анаграмма имени Блока.

*Яд? Но по кодексу гневных
Самоубийство не в счет!*

[Пастернак: I, 174; курсив мой. — К. П.]

Если кратко сформулировать содержательный итог цикла «Темы с вариациями», то можно предположить, что за варьированием тем Айвазовского, Пушкина, Блока и самого Пастернака стоит прежде всего тема назначения поэта, тема выбора, отказа от внешней свободы («побега» или «преступления») ради внутренней свободы поэта — «тайной свободы», о которой «вослед» Пушкину вспоминал Блок. Судьба поэта определяется способностью соединения разных начал, как это делает море:

Стихия свободной стихии

С свободной стихией стиха [Там же: 171].

Морю уподобляются степь и юг как благоприятные источники творчества.

Для Пастернака этот цикл мог связываться и с собственным выбором между Россией и эмиграцией, который в начале 1920-х встал перед поэтом, когда Россию покинули его родители и сестры. Вспомним, что синтаксической и «изоритмической» вариацией пушкинского «Прощай, свободная стихия...» было и «Прощай, невытая Россия...» Лермонтова [Лермонтов: II, 65]).

2. Тексты Пушкина и роман «Доктор Живаго»

В главе «Елка у Свентицких» дается характеристика написанных в Лозанне книг Николая Николаевича Веденяпина — дяди Юрия Живаго:

В книгах, выпущенных им там по-русски и в переводах, он развивал свою давнишнюю мысль об истории как о второй вселенной, воздвигаемой человечеством в ответ на явление смерти с помощью явлений времени и памяти. Душою этих книг было по-новому понятое христианство, их прямым следствием — новая идея искусства [Пастернак: IV, 67].

Вспоминая определение самого Пастернака, что «Самое ясное, запоминающееся и важное в искусстве есть его возникнове-

ные, и лучшие произведения мира, повествуя о наиразличнейшем, на самом деле рассказывают о своем рождении» [Пастернак: III, 85], — можно сказать, что в этом определении содержится «автометаописание» самого романа, посвященного теме бессмертия, преодоления смерти, которым, согласно «новой идее искусства», оно постоянно и занято («неотступно размышляет о смерти и неотступно творит этим жизнь» [Там же: IV, 91]).

Странно было бы себе представить, что, показывая связь искусства, и в первую очередь поэзии, с этим главным, согласно роману, назначением искусства — *неотступно творить жизнь, размышляя о смерти*, Пастернак не обратился бы к Пушкину.

И действительно, с биографией и текстами Пушкина связаны самые разные стороны романа, от принципов композиции и характерных черт и судеб героев до осмысления места Пушкина в русской жизни, истории и литературе.

Представляется, что уже первая глава первой части «Доктора Живаго» (романа в прозе и стихах), где соединяются мотивы смерти, похорон и «дяди» главного героя, напоминает о начале первой главы первого русского романа в стихах.

В одном из значимых эпизодов «Доктора Живаго», когда Юрий Андреевич разговаривает о бессмертии с Анной Ивановной Громеко, поводом к разговору становится отказ Живаго от отцовского наследства — ср. отказ от наследства в I строфе первой главы «Онегина».

Путешествие героя романа на Урал также отчасти уподобляется обстоятельствам пушкинской биографии и его текстам. Когда поезд останавливается на занесенных снегом путях, говорится, что «В местности было что-то замкнутое, недосказанное. От нее веяло пугачевщиной в преломлении Пушкина, азиатчиной Аксаковских описаний» [Там же: 228], а в библио-

теке в Юрятине Живаго заказывает материалы по истории Пугачевского бунта⁸.

Непосредственно о Пушкине больше всего говорится в 9-й части романа «Варыкино». Последовательно в нескольких главах там приводятся записи Живаго, среди которых едва ли не главное место отводится Пушкину. Во 2-й главе описано семейное чтение вслух: «Без конца перечитываем “Войну и мир”, “Евгения Онегина” и все поэмы, читаем в русском переводе “Красное и черное” Стендаля, “Повесть о двух городах” Диккенса и коротенькие рассказы Клейста» [Пастернак: IV, 279], и через одну главу почти что теми же словами: «без конца перечитываем “Евгения Онегина” и поэмы. ... бесконечные разговоры об искусстве» [Там же: 280]. Собственно вся четвертая глава за этими начальными словами оказывается своеобразной декларацией, объясняющей, что такое с точки зрения Живаго искусство (именно здесь говорится: «Присутствие искусства на страницах “Преступления и наказания” потрясает больше, чем преступление Раскольникова» [Там же: 281]).

В шестой главе Живаго в своих записях вновь возвращаются к Пушкину:

Продолжающиеся по вечерам разговоры о Пушкине. Разбирали лицейские стихотворения первого тома. Как много зависело от выбора стихотворного размера!

В стихах с длинными строчками пределом юношеского честолюбия был Арзамас, желание не отстать от старших, пустить дядюшке пыль в глаза мифологизмами, напыщенностью, выдуманной испорченностью и эпикурейством, преждевременным, приторным здравомыслием.

Но едва с подражаний Оссиану или Парни или с «Воспоминаний в Царском Селе» молодой человек напал на короткие строки «Городка», или «Послания к сестре», или позднейшего кишиневского «К моей чернильнице», или на ритмы «Послания к Юдину» в подростке пробуждался весь будущий Пушкин.

В стихотворение, точно через окно в комнату, врываются с улицы свет и воздух, шум жизни, вещи, сущности. Предметы

⁸ «Он попробовал затребовать еще два труда по истории Пугачева» [Пастернак: IV, 289].

внешнего мира, предметы обихода, имена существительные, теснясь и наседая завладевали строчками, вытесняя вон менее определенные части речи. Предметы, предметы, предметы рифмованной колонною выстраивались по краям стихотворения.

Точно этот, знаменитый впоследствии, пушкинский четырехстопник явился какой-то измерительной единицей русской жизни, ее линейной мерой, точно он был меркой, снятой со всего русского существования, подобно тому, как обрисовывают форму ноги для сапожной выкройки⁹ <тут, очевидно, Пастернак играет на многозначности слов 'стопа' и 'размер'. — К. П.> или называют номер перчатки для приискания ее по руке, впору [Пастернак: IV, 282–283].

В предварительных набросках второй части романа эти рассуждения об эволюции Пушкина, о Пугачеве и о связи русской жизни и четырехстопного ямба приводились при описании дороги на Урал:

<...> в часы досуга напишет он две работы. Одну он напишет о здешних местах, о Пугачеве Пушкина и вообще о Пушкине. О том, что Пушкин более чем верное соответствие русской жизни, это она сама, горячая ее проба, зачерпнутая наугад, как берут пробу шей из общего котла. Что это сама русская действительность, ее размер и номер, ее мерка, ее рост.

Пятистопник и шестистопный стих уже тогда были не впору истинной жизни, велики ей. Если это чувствовалось везде, в Германии и Англии, то в России в особенности, всегда такой чувствительной ко всему деланному, ненастоящему. Когда в Лицейских стихах Пушкин нападает на эти мешковатые, маскарадные размеры (кажется, что они с плеча дядюшки Василия), реальное содержание покидает их. Оссиан, славянизмы, Жуковщина наполняют эти формы, болтающиеся, как платье на вешалке. Но стоит размеру сократиться до четырехстопного или в три стопы, картина меняется. Предметы, предметы, предметы вламываются в короткие строки, глаголы и прилагательные вламываются в короткие строки, глаголы и прилагательные уступают место рифмующимся существительным, как в стихотворениях порядка «Городка» и «К моей чернильнице». Перед нами бог наблюдательно-

⁹ Известно свидетельство А. Синявского о словах Пастернака, что «надо писать ногами» [Синявский: 135].

сти и меткости Пушкин, Пушкин будущий и Пушкин вечный в лицейско-подростке Пушкине, перед нами это чудо стремительности, налетавшей на суть и вещественность, как на добычу.

А «Домик в Коломне»? А «четырёхстопный ямб мне надоел»? Юрий Андреевич отмахнулся от этой мысли и продолжал думать в прежнем направлении [Пастернак: IV, 611].

Здесь Пастернак вкладывает в записки своего героя определенное представление о литературной эволюции Пушкина, связанное с изменением языка поэта. Эти наблюдения были близки к работам о стиле Пушкина В. В. Виноградова, который в своей работе цитировал строчку из рецензии в «Современнике» 1836 г., близкую пушкинскому принципу, описанному здесь Пастернаком¹⁰.

Кроме того, здесь дается ключ к одной из важнейших смысловых точек романа — оценке героем революции, описание которой согласуется с утверждением, что «пушкинский четырёхстопник» был «меркой ... русского существования».

С восхищением отзываясь об октябрьском перевороте, Живаго видит в нем не только «великолепную хирургию», но и явление творческое, связанное в первую очередь с Пушкиным: «В том, что это так без страха доведено до конца, есть что-то национально-близкое, издавна знакомое. Что-то от безоговорочной светоносности Пушкина, от невиляющей верности фактам Толстого» [Там же: 193]. Спустя несколько лет после произнесения этих восторженных слов, сбежав от партизан и вернувшись в Юртин, Живаго читает наклеенные на стене декреты и вспоминает свое давнее восхищение:

¹⁰ Пушкинские идеи о «нагой простоте», тяготение Пушкина к строгим и точным предметным обозначениям достаточно известны. В «Современнике» (1836 г., № 2), в рецензии на поэму Эдгара Кинэ “Napoléon”, развивались стилистические принципы, родственные пушкинским: «Роскошь красок, фигур, сравнений, прилагательных — все это легче дается, нежели положительная мысль, простое чувство, голые существительные, которые должно одеть и украсить верностью и свежестью выражения» [Виноградов: 279].

Эта печать состояла из газетных статей, протоколов речей на заседаниях и декретов <...> у Юрия Андреевича закружилась голова от нескончаемости этих однообразных повторов <...> Один раз в жизни он восхищался безоговорочностью этого языка и прямою этой мысли. Неужели за это неосторожное восхищение он должен расплачиваться тем, чтобы в жизни больше уже никогда ничего не видеть, кроме этих на протяжении долгих лет не меняющихся шальных выкриков и требований, чем дальше, тем более нежизненных, неудобопонятных и неисполнимых? Неужели минутою слишком широкой отзывчивости он навеки закобалит себя? [Пастернак: IV, 378]

Этот язык «шалых выкриков» и «однообразных повторов» — есть тот самый язык «трескучих фраз»¹¹, о которых также Живаго пишет в своих записках, объясняя, почему он не может одновременно писать и заниматься медицинской практикой:

Что же мешает мне служить, лечить и писать? Я думаю не лишения и скитания <...> а господствующий в наши дни дух трескучей фразы, получившей такое распространение, — вот это самое: заря грядущего, построение нового мира, светочи человечества. Послушать это, и поначалу кажется, — какая широта фантазии, какое богатство! А на деле оно именно и высокопарно по недостатку дарования.

Сказочно только рядовое, когда его коснется рука гения. Лучший урок в этом отношении Пушкин [Там же: 284].

На этом рассуждения Живаго не кончаются. Их продолжение, очевидно, описывало литературную позицию самого Живаго в сопоставлении с авторами предыдущего века:

Какое славословие честному труду, долгу, обычаям повседневности. Теперь у нас стало звучать укорительно: мешанин, обыватель. Этот упрек предупрежден строками из «Родословной»:

«Я мешанин, я мешанин».

И из «Путешествия Онегина»:

Мой идеал теперь — хозяйка,

¹¹ Говоря об «измерительных» свойствах пушкинских стихов, Пастернак затем продолжает о «ритмах Некрасова», который писал о «литературе с трескучими фразами» [Некрасов: II, 104].

Мои желания — покой,
Да щей горшок, да сам большой.

Изо всего русского я теперь больше всего люблю русскую детскость Пушкина и Чехова, их застенчивую неозабоченность насчет таких громких вещей, как конечные цели человечества и их собственное спасение. Во всем этом хорошо разбирались и они, но куда им было до таких нескромностей, — не до того и не по чину! Гоголь, Толстой, Достоевский готовились к смерти, беспokoились, искали смысла, подводили итоги, а эти до конца были отвлечены текущими частностями артистического призвания, а за их чередованием незаметно прожили жизнь, как такую же личную, никого не касающуюся частность, и теперь эта частность оказывается общим делом и, подобно снятым с дерева созревающим яблокам, сама доходит в преемственности, наливаясь все большим сладостью и смыслом [Пастернак: IV, 284].

То, что Живаго называет здесь артистическим призванием Пушкина и Чехова, проживанием жизни как личной, никого не касающейся частности, то, что позволяло им сохранить неприкосновенность своей «частной жизни», вероятно, в судьбе героя романа Пастернака воплощено в способности прожить «частную жизнь» в первой трети XX в., сознательно устранившись от участия в «общих делах» эпохи — войне, революции, гражданской войне, сохраняя при этом пушкинскую «тайную свободу».

Последний фрагмент записей Живаго, касающийся Пушкина, представляет описание одного из важнейших принципов поэзии самого Пастернака — принципа построения текста не только по смысловым, но и по звуковым аналогиям:

В седьмой главе «Евгения Онегина» — весна, пустующий за выездом Онегина господский дом, могила Ленского внизу, у воды, под горою.

И соловей весны любовник,
Поет всю ночь. Цветет шиповник.

Почему — любовник? Вообще говоря, эпитет естественный, уместный. Действительно — любовник. Кроме того — рифма к слову «шиповник». Но звуковым образом не сказался ли также былинный «соловей-разбойник»? [Там же: 285]

Многие писавшие о Пастернаке приписывали ему самому этот принцип разворачивания текста на звуковых аналогиях, таким образом, здесь присутствует своеобразная автохарактеристика через Пушкина (или достраивание логики пушкинского текста по собственному опыту).

В выписках из «Онегина» тот же принцип звуковых аналогий ложится у Пастернака в основу преемственной связи Пушкина и Толстого:

Из Евг Он VII стр. 172

Там соловей весны любовник

Всю ночь поет цветет шиповник

Из VIII гл Евг Он стр 6

Написать стихотворение об этом Найти в звуке выражение

Как окна распахнувшихся пространств

Тождество деревянного дома и леса. Соловей все время напоминает, открылось, началось, совершается. Не спит человек, не спят звезды. Поет, чтобы через весь лес его было слышно в доме. Во всеуслышанье. Раскатный. Заросль. Зорька.

Из Евг Он VIII стр 212. О тоне принятом у замужней Татьяны на приемах

Хозяйкой светской и свободной

Был принят тон простонародный

Здесь всего ближе Евг Он подходит к Толстому: Нина Воронская. Это уже Вронский. Здесь Татьяна незаметно переходит в Наташу Ростову [Пастернак: IV, 692].

И, наконец, быть может важнейшая из точек романа, позволяющая вспомнить о Пушкине — это смерть главного героя. Живаго умирает — начав задышаться в трамвае. Пастернак не мог не помнить знаменитую предсмертную речь Блока «О значении поэта», произнесенную на торжественном собрании в годовщину смерти Пушкина 1921 года:

И Пушкина тоже убила вовсе не пуля Дантеса. Его убило отсутствие воздуха. С ним умирала его Культура.

Пора, мой друг, пора! Покоя сердце просит.

Это — предсмертные вздохи Пушкина, и также — вздохи культуры пушкинских пор.

На свете счастья нет, а есть покой и воля.

Покой и воля. Они необходимы поэту для освобождения гармонии. Но покой и волю тоже отнимают. Не внешний покой, а творческий. Не ребяческую волю, не свободу либеральничать, а творческую волю — тайную свободу. И **поэт умирает, потому что дышать ему уже нечем**; жизнь потеряла смысл [Блок 1936: VIII, 144].

Собственно эти же слова потом многократно вспоминали уже по отношению к самому Блоку после его смерти. Таким образом, смерть Живаго оказывается символической параллелью к смертям обоих поэтов. Для Пастернака, очевидно, было существенно, что Блок говорил о завершении вместе с Пушкиным его культурной эпохи, так же и смерть самого Блока для современников Пастернака отчетливо обозначила границу еще одной эпохи. Смерть Живаго для Пастернака была связана с еще одним рубежом литературной эпохи — концом какой бы то ни было автономии литературы от государственной власти. Начиная писать роман, он многократно подчеркивал, что его герой умрет в 1929 году. Именно этот год Пастернак называет в телефонном разговоре со Сталиным по поводу Мандельштама в 1934 г., ответив, что хлопотами об арестованных литературные организации не занимаются с 1929 года.

По-своему с центральными положениями о бессмертии искусства и «тайной свободой» речи Блока «О назначении поэта» связаны и финал прозаической части романа, и стихотворная часть, собственно роман завершающая. В последней главе эпилога Гордону и Дудорову, друзьям Живаго, читающим в послевоенной Москве тетрадку его стихов, кажется,

что эта свобода души пришла, что именно в этот вечер будущее расположилось ошутимо внизу на улицах, что сами они вступили в это будущее и отныне в нем находятся... И книжка в их руках как бы знала все это и давала их чувствам поддержку и подтверждение [Пастернак: IV, 514].

Здесь идет речь именно о внутренней свободе, которой обладает поэт и которую сохраняет его творчество. «Будущее, в которое вступили» читатели, как будто воплощает строки Блока из «Пушкинскому дому»:

Что за пламенные дали
 Открывала нам река!
 Но не эти дни мы звали,
 А грядущие века.
 Пропускали дней гнетущих
 Кратковременный обман,
 Прозревали дней грядущих
 Сине-розовый туман.
 Пушкин! Тайную свободу
 Пели мы вослед тебе... [Блок: V, 96]

Это место отзывается в других строках из того же описания встречи Гордона и Дудорова:

Хотя просветление и освобождение, которых ждали после войны, не наступили вместе с победою, как думали, но все равно, предвестие свободы носилось в воздухе все послевоенные годы, составляя их единственное историческое содержание [Пастернак: IV, 514]¹².

Тетрадь же стихов, которая «знала все это», помещенная в качестве последней части романа «Доктор Живаго» после смерти героя, становится одним из главных символов бессмертия в романе, оказываясь иллюстрацией к словам Блока о Пушкине из той же речи: «Мы умираем, а искусство остается» [Блок 1936: VIII, 145].

Таким образом, в романе Пастернака, как в цикле «Тема с вариациями», Пушкин и Блок оказываются в какой-то степени

¹² Стоит подчеркнуть, что Гордон и Дудоров именно о Блоке говорят в предыдущей главе Эпилога: «Возьми ты это Блоковское “Мы, дети страшных лет России”, и сразу увидишь различие эпох. Когда Блок говорил это, это надо было понимать в переносном смысле, фигурально. И дети были не дети, а сыны, детища, интеллигенция, и страхи были не страшны, а провиденциальны, апокалиптически, а это разные вещи. А теперь все переносное стало буквальным, и дети — дети, и страхи страшны, вот в чем разница» [Пастернак: IV, 513].

дополняющими и дублирующими друг друга фигурами, воплощающими представление о свободе и назначении поэта¹³.

Собственно же в романе «Доктор Живаго» биография и тексты Пушкина оказываются одновременно средством описания и эпохи, и судьбы героя, и собственных поэтических особенностей, но в итоге связываются с главной темой романа — темой свободы и победы над смертью.

ЛИТЕРАТУРА

- Баевский: *Баевский В. С.* Б. Пастернак-лирик: Основы поэтической системы. Смоленск, 1993.
- Барнс: *Барнс К.* Пушкин и Пастернак // *Континент.* 1999. № 102.
- Блок 1936: *Блок А. А.* Собр. соч.: В 12 т. Л., 1936. Т. 8.
- Блок 1997: *Блок А. А.* Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. М., 1997–.
- Виноградов: *Виноградов В. В.* Стиль «Пиковой дамы» // *Временник Пушкинской комиссии.* Вып. 2. М.; Л., 1936.
- Гаспаров, Поливанов: *Гаспаров М. Л., Поливанов К. М.* «Близнец в тучах» Бориса Пастернака: Опыт комментария. М., 2005.
- Комментарии: *Пастернак Е. Б., Пастернак Е. В.* <Комментарии> // Пастернак Б. Избр.: В 2 т. М., 1985. Т. 1.
- Лермонтов: *Лермонтов М. Ю.* Полн. собр. стихотворений: В 2 т. Л., 1989.
- Некрасов: *Некрасов Н. А.* Полн. собр. стихотворений: В 3 т. Л., 1967.
- Пастернак: *Пастернак Б. Л.* Полн. собр. соч.: В 11 т. М., 2003–2005.
- Пушкин: *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч.: В 10 т. Л., 1977–1979.
- Сененко: *Сененко О. В.* Пушкинская традиция в цикле Б. Пастернака «Тема с вариациями» // *Русская словесность.* 2007. № 3.
- Синявский: *Синявский А. Д.* Один день с Пастернаком // *Синтаксис.* Париж. 1980. № 6. (Перепечатано — Юность. 1990. № 2).

¹³ С темой свободы, смерти и назначения поэта сопрягается и судьба еще одного персонажа романа. Мадемуазель Флери идет рядом с трамваем, в котором едет умирающий Живаго, то обгоняя его, то отставая, получать разрешение на выезд во Францию. Мадемуазель «обогнала Живаго и пережила его». Кажется, здесь можно увидеть отзвук безуспешных попыток добиться для Блока разрешения на выезд лечиться за границу летом 1921 г. Ср. известный факт биографии Пушкина, ни разу не покидавшего пределов Российской империи.