

НАУЧНАЯ БИБЛИОТЕКА

Евгений Тоддес



ИЗБРАННЫЕ  
ТРУДЫ

Избранные труды по русской литературе и филологии

# Евгений Тоддес

## Избранные труды по русской литературе и филологии

*[http://www.litres.ru/pages/biblio\\_book/?art=40111700](http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=40111700)*

*Избранные труды по русской литературе и филологии: Новое  
литературное обозрение; Москва; 2019  
ISBN 978-5-4448-1062-0*

### Аннотация

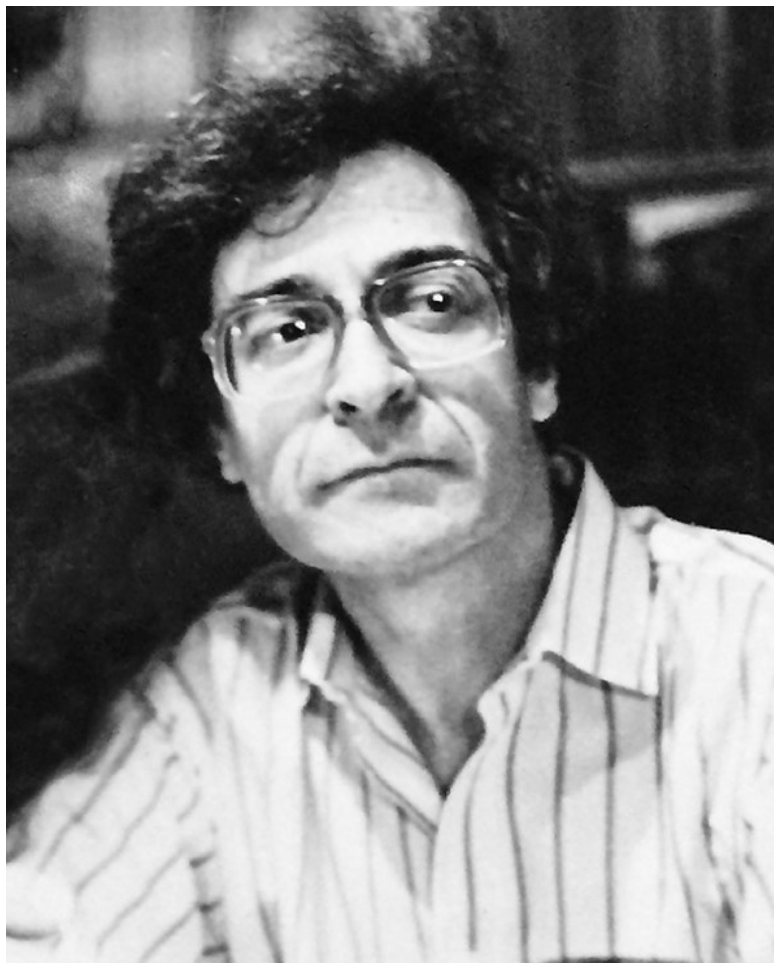
В книге впервые собрано научное наследие Евгения Абрамовича Тоддеса (1941–2014). Избегавший любой публичности и не служивший в официальных учреждениях советской и постсоветской эпохи, он был образцом кабинетного ученого в уходящем, самом высоком смысле слова. Работы Е. А. Тоддеса, рассеянные по разным изданиям (ныне преимущественно малодоступным), внятно очерчивают круг его постоянных исследовательских интересов. Это – поэтика и историко-философские воззрения Пушкина и его современников (Батюшкова, Вяземского, Кюхельбекера), это – творчество и драматические судьбы вождей филологической революции 1920-х гг. (Тынянова и Эйхенбаума), но прежде всего – это Мандельштам, подвергнутый фронтальному (к сожалению, незаконченному) изучению, соединившему реконструкцию его

идеологической биографии, анализ лирического корпуса и семантики окружавшей его поэтической среды.

# Содержание

От составителей	7
Принятые сокращения 4	10
Часть 1	12
Становление жанра поэмы в творчестве Пушкина	12
К изучению «Медного всадника»	35
О незаконченной поэме Пушкина «Тазит»	70
К вопросу о каменноостровском цикле	99
Отрывки из мыслей, наблюдения и замечания	128
Пушкинистские маргиналии	143
Перечитывая Батюшкова	178
Конец ознакомительного фрагмента.	193

**Евгений Тоддес**  
**Избранные труды**  
**по русской литературе**  
**и филологии**



# От составителей

Посмертный сборник трудов Евгения Абрамовича Тоддеса (1941–2014) впервые дает возможность представить масштаб его филологического наследия<sup>1</sup>. Потребность в этом диктуется, кроме прочего, обстоятельствами научной биографии и уединенным, особенно в последние годы, образом жизни автора – то, что делалось им на протяжении более сорока лет, никогда не отзывалось гулом в широком профессиональном сообществе (исключение составляют лишь написанные совместно с М. О. и А. П. Чудаковыми комментарии к изданию трудов Тынянова, которое после долгих проволочек увидело свет в 1977 г.).

Предваряя знакомство читателя со сборником, выделим две приоритетные для автора области гуманитарного знания.

Во-первых, это поэтика. Образец анализа целого лирического корпуса на всех уровнях – фонетическом, синтаксическом, подтекстуальном, «семантики поэтической среды» (по его выражению), смысловом / идейном – две главы из незаконченной книги о Мандельштаме («Смыслы Мандельштама» и «Поэтическая идеология»). Ориентиром же для интер-

---

<sup>1</sup> Список работ Е. А. Тоддеса (в том числе статей о политической и культурной ситуации недавнего прошлого), а также некоторые биографические сведения об авторе см. в посвященном его памяти блоке материалов: Новое литературное обозрение. № 130. 6'2014. С. 174–215.

претации верхнего (идейного) уровня текста до сих пор служит ранняя статья о «Медном всаднике», в которой сформулирован важнейший тезис о «сознательном снижении концептуальной стройности и определенности».

Во-вторых, исследовательский интерес Тоддеса неизменно привлекали драматические, даже трагические изломы судеб писателей и филологов – Кюхельбекера, Вяземского, Тынянова, Эйхенбаума. Совокупность работ, объединенных таким подходом, отличает свободное владение разнородным историко-литературным материалом, безупречный вкус при соприкосновении с самыми запрытанными сторонами внутренней биографии персонажей и корректная неуступчивость выводов.

Перфекционист собственноручной выделки, Евгений Абрамович писал очень плотно, как будто выращивал кристаллы в насыщенном растворе. Чтение предлагаемой книги требует ответных усилий, но мы убеждены, что тот, кто на них не поскупится, подпадет, пусть и запоздало, под мощное интеллектуальное обаяние, исходящее от собранных здесь трудов.

При подготовке книги мы пользовались поддержкой и советами П. М. Нерлера, Б. Н. Равдина и Р. Д. Тименчика, которым приносим глубокую благодарность. Непременным своим долгом почитаем назвать здесь имя М. О. Чудаковой – ближайшего друга, многолетнего соавтора и незыблемой опоры Евгения Абрамовича в его нелегкой жизни.



Работы, включенные в этот том, печатаются по текстам первых публикаций и по архиву Мандельштамовского общества (см. источниковедческую справку – С. 602–604). Библиографический аппарат унифицирован в соответствии с современными требованиями.

Статьям и заметкам из третьей части книги предстояла обработка для включения в давно обдуманную монографию о Мандельштаме<sup>2</sup>. Если бы Евгению Абрамовичу довелось завершить свой труд, то при подготовке к изданию он несомненно устранил бы некоторые тематические пересечения и вербальные повторы, которые встречаются в текстах, написанных в разное время и имевших разные задачи.

В подавляющем большинстве работ цитаты из Пушкина и Мандельштама приводятся без ссылок на то или иное издание<sup>3</sup>. Мы сохраняем эту авторскую особенность.

---

<sup>2</sup> Следы этой работы – ряд поправок и дополнений к «Поэтической идеологии», переданных в архив Мандельштамовского общества М. О. Чудаковой.

<sup>3</sup> В ряде работ при цитатах из произведений Пушкина в скобках даны указания на том (римской цифрой) и страницу (арабской), отсылающие к изданию: *Пушкин* А. С. Полн. собр. соч.: В 16 т. М.; Л., 1937–1949.

# Принятые сокращения <sup>4</sup>

**ВТЧ** – Тыняновский сборник: Вторые Тыняновские чтения. Рига, 1986.

**М-95–96** – Седьмые Тыняновские чтения: Материалы для обсуждения. Рига; М., 1995–1996.

**ПИЛК** – *Тынянов Ю. Н.* Поэтика. История литературы. Кино / Изд. подготовили Е. А. Тоддес, А. П. Чудаков, М. О. Чудакова. М., 1977.

**ПСЯ** – *Тынянов Ю. Н.* Проблема стихотворного языка. Л., 1924; М., 1965.

**ПТЧ** – Тыняновский сборник: Первые Тыняновские чтения. Рига, 1984.

**ПяТЧ** – Тыняновский сборник: Пятые Тыняновские чтения. Рига, 1994.

**ТМ-88** – Четвертые Тыняновские чтения. Тезисы докладов и материалы для обсуждения. Рига, 1988.

**ТМ-90** – Пятые Тыняновские чтения: Тезисы докладов и материалы для обсуждения. Рига, 1990.

**ТМ-92** – Шестые Тыняновские чтения: Тезисы докладов и материалы для обсуждения. Рига; М., 1992.

**ТСб 10** – Тыняновский сборник: Шестые – Седьмые – Восьмые Тыняновские чтения. М., 1998.

---

<sup>4</sup> В текстах ряда работ сохранены дополнительные сокращения, используемые автором. Они раскрываются в начале примечаний к этим работам.

**ТТЧ** – Тыняновский сборник: Третьи Тыняновские чтения. Рига, 1988.

**ЧТЧ** – Тыняновский сборник: Четвертые Тыняновские чтения. Рига, 1990.

**ЭОЛ** – *Эйхенбаум Б.* О литературе: Работы разных лет / Сост.: О. Б. Эйхенбаум, Е. А. Тоддес; вступ. ст.: М. О. Чудакова, Е. А. Тоддес; коммент.: Е. А. Тоддес, М. О. Чудакова, А. П. Чудаков. М., 1987.

# Часть 1

## Становление жанра поэмы в творчестве Пушкина

Первая поэма Пушкина «Руслан и Людмила», как известно, явилась событием в русской литературной жизни начала XIX века, вызвала оживленную журнальную полемику. И хотя для Пушкина «Руслан» вскоре же оказался пройденным этапом, поэма и литературные обстоятельства ее появления остались значительным фактом творческого пути поэта.

Б. В. Томашевский, анализируя лицейское творчество Пушкина, отметил свойственное поэту «явное тяготение к крупным монументальным формам. Пушкина привлекают поэмы, а не лирические сборники»<sup>5</sup>. «...Не в создании мелких стихотворений видел Пушкин основную задачу поэтического творчества. С первых шагов он пытается создать крупное произведение»<sup>6</sup>.

Это стремление и было осуществлено в «Руслане». В то же время первая пушкинская поэма решила поставленную арзамасцами задачу, над которой работали Жуковский и Батюш-

---

<sup>5</sup> Томашевский Б. В. Пушкин. М.; Л., 1961. Кн. 2. С. 350.

<sup>6</sup> Там же. С. 485.

ков, – создание большого эпического произведения на историко-фольклорном материале. Все это определяет важность вопроса о формировании жанра поэмы у Пушкина, о развитии его раннего стихотворного эпического творчества.

В рамках поставленного вопроса следует выяснить, во-первых, соотношение «Руслана и Людмилы» с лицейскими эпическими опытами и, во-вторых, связь ранней эпической поэзии с лирикой соответствующего периода.

Простое сравнение показывает, что написанные в Лицее произведения повествовательного рода прямо не ведут к «Руслану». Надо учитывать и то, что «Монах» и «Бова» – опыты незавершенные. Единственное законченное лицейское произведение, которое можно считать поэмой, – «Тень Фонвизина» – по своей тематической и жанровой специфике занимает особое место. Поэтому, чтобы составить сколько-нибудь полную картину развития жанра и появления «Руслана и Людмилы», необходимо привлечь и материал лирики.

Как мне кажется, можно говорить об определенном объединяющем начале в раннем эпическом творчестве Пушкина, которое обеспечивает некоторую ведущую линию становления жанра поэмы. Прежде всего, заметно единство настроения, основанное на гедонистическом, жизнелюбивом мировосприятии молодого Пушкина. То же мы видим и в лицейской лирике, но там в 1816–1817 гг. происходит поворот к элегическому направлению. В эпических же произведениях

ях, как в «Монахе» и «Бове», написанных в 1813 и 1815 гг., так и в «Руслане», над которым Пушкин работал в 1817–1820 гг., ощущается единое, устойчивое настроение. При этом важно, что положение не меняется и в «Руслане», где широко применен опыт элегической поэзии. Конкретизировать отмеченную общность помогает, например, стихотворение 1814 г. «Mon portrait» (написано по-французски). Такая поэма, как «Монах», а затем и «Руслан» естественно выйдут из-под пера поэта, заявлявшего о себе:

Я молодой повеса,  
Еще на школьной скамье;  
Не глуп, говорю не стеснясь  
И без жеманного кривлянья. <...>

Спектакли, балы мне очень нравятся,  
И если быть откровенным,  
Я сказал бы, что я еще люблю...  
Если бы не был в Лицее. <...>

Суший бес в проказах,  
Сушая обезьяна лицом,  
Много, слишком много ветрености —  
Да, таков Пушкин.

(I, 499)

Надо отметить повышенный интерес поэта к любовной теме:

Одушеви перо мое, любовь!

(«Монах», I, 12)

Так ты прав, оракул Франции,  
Говоря, что жены слабые  
Против стрел Эрота юного,  
Все имеют душу добрую,  
Сердце нежно-непритворное.

(«Бова», I, 70)

Я не Омер: в стихах высоких  
Он может воспевать один  
Обеды греческих дружин  
И звон и пену чаш глубоких,  
Милее, по следам Парни,  
Мне славить лирою небрежной  
И наготу в ночной тени  
И поцелуй любви нежной!

(«Руслан и Людмила», IV, 54)

Напомню, что некоторые критики ставили в вину Пушкину ряд эпизодов «Руслана и Людмилы», показавшихся им нескромными (с этой стороной «Руслана» и «Монаха» соприкасается позднейшая «Гавриилиада»).

Рассматриваемое объединяющее начало раннего эпиче-

ского творчества Пушкина включает в себя и «вольтерьянский дух», свойственный «Руслану» и лицейским опытам. Важен именно общий дух насмешки, иронии, выдвижение и обыгрывание эротики, а не только прямые обращения автора к Вольтеру в «Монахе» и «Бове»<sup>7</sup>.

В связи со всем сказанным находится то, что эпический замысел Пушкина и в «Монахе», и в «Бове», и в «Руслане» был замыслом шутиwego, комического, развлекательного повествования. Правда, известно, что Пушкин в Лицее намеревался написать также героическую и описательную поэмы. Но это вряд ли противоречит выделенной здесь основной линии развития раннего повествовательного творчества поэта. Во-первых, замыслы героической и описательной поэм, вероятно, так и остались замыслами, а известные нам произведения сходны по настроению, «вольтерьянству», присутствию комического и эротического моментов. Во-вторых, – и это главное – «Руслан и Людмила» полностью реализует и завершает именно указанное направление эпической поэзии, и все отмеченные черты имеются также и в поэме.

Характерна сама запись в дневнике Пушкина от 10 декабря 1815 г., из которой мы узнаем о его намерении написать героическую поэму:

«Третьего дни хотел я начать героическую поэму: *Игорь и Ольга*, а написал эпиграмму на Шаховского, Шихматова

---

<sup>7</sup> См.: Слонимский А. Л. Первая поэма Пушкина // Пушкин. Временник Пушкинской комиссии. М.; Л., 1957. [Вып.] 5. С. 200.



и Шишкова, – вот она:

Угрюмых тройка есть певцов:  
Шихматов, Шаховской, Шишков.  
Уму есть тройка супостатов:  
Шишков наш, Шаховской, Шихматов.  
Но кто глупей из тройки злой?  
Шишков, Шихматов, Шаховской! – »

(XII, 298)

С этой эпиграммой сопоставима другая – «Пожарский, Минин, Гермоген...» (1815), высмеивающая эпопею Ширинского-Шихматова. Вообще, литературная позиция Пушкина исключала подражание классической эпопее (ср., в частности, в послании «К Жуковскому» – «Те слогом Никона печатают поэмы»), к опыту которой он обратится лишь спустя много лет в «Полтаве». В период формирования жанра поэмы героическое содержание включается в шутливое сказочное повествование (песнь VI «Руслана и Людмилы»). Именно такое решение отвечало основной тенденции раннего эпического творчества Пушкина.

Относительно же замысла поэмы «Игорь и Ольга» можно предположить, что это явление того же порядка, что и работа Жуковского и Батюшкова над созданием произведения на основе национальной истории и фольклора. Эта линия, нашедшая свое воплощение в «Руслане и Людмиле», в 1822 г. продолжается в замысле поэмы о Мстиславе, известной нам

по плану, который, однако, Пушкин не реализовал.

Перейдем теперь к конкретным жанрово-стилевым чертам, изменение которых прослеживается от лицейских опытов до «Руслана и Людмилы». Эти наблюдения касаются сюжета, характера комического, роли автора-рассказчика в повествовании.

В «Монахе» комизм создается в основном за счет построения соответствующих ситуаций; шутка везде прямолинейна и единообразна – суть ее в столкновении эротики и благочестия. Сюжет исчерпывается развитием комического действия. Этот факт, а также то, что, кроме монаха, в поэме еще лишь один персонаж (фантастический), показывает, что Пушкин прежде всего преследовал цель создания комического повествования, отказываясь на первых порах от развитого авантюрного действия. Во всяком случае это вытекает из написанных трех частей, обладавших определенной завершенностью, несмотря на то что работа над поэмой была прервана. «Монах» наметил обращение к фантастическому комическому сюжету. В «Бове» комический сюжет становится также и авантурным – написанная часть является завязкой авантюрного действия. «Руслан» при всем его своеобразии соприкасается с традицией сказочно-богатырских поэм. «Бова» представляет собой обработку сказочного сюжета и в этом смысле самостоятельно связан с «Русланом и Людмилой». В 1820 г. Пушкин возвращается к замыслу поэмы о «Бове» и разрабатывает подробный план ее. Таким обра-

зом, два неосуществленных замысла Пушкина южного периода – поэмы о Мстиславе и Бове – восходят к его раннему эпическому творчеству<sup>8</sup>.

В лицейских повествовательных опытах заметны следы грубоватого комического стиля, характерного для низких жанров классицизма, в частности для травестированных поэм. Однако, по сравнению с «Бовой» Радищева, в пушкинской «Бове» этот «ирои-комический» стиль смягчен. С другой стороны, в «Монахе», а затем – и более широко – в «Бове» появляются элементы иронии (например, сцена совета в «Бове» снабжена ироническими репликами автора).

Шутливая поэма получает как черты снижения, так и элементы иронии в качестве более тонкого стиливого средства. Именно оно и оказалось продуктивным: ироническая насмешливость, с какой автор относится к происходящему, к героям, а в отступлениях и к читателю, является одной из существенных особенностей стиля «Руслана и Людмилы». Есть в «Руслане» и комические ситуации (таковы сцены бегства Фарлафа, признания Наины, эпизод Людмилы и Черномора в песни II), но юмор «ирои-комического» типа почти не находит применения. Следовательно, при развитии жанра происходит «утончение» комического от простого комизма положений к иронии, окрашивающей повествование в це-

---

<sup>8</sup> Об интересе Пушкина к сюжету сказки о Бове см. статью М. А. Цявловского «„Бова“ (Отрывок из поэмы)» в его книге «Статьи о Пушкине» (М., 1962. С. 90–105).

лом. В этом отношении лицейские опыты показывают, от чего шел поэт, и в зачаточном виде – элементы будущего стиля «Руслана и Людмилы».

Поэма о поэтах-современниках «Тень Фонвизина», как уже сказано, стоит несколько особняком. Здесь насмешка Пушкина вызвана злободневными литературными обстоятельствами. В этом смысле поэма отходит от основной линии становления жанра – как шутливого фантастически-сказочного повествования – в сторону сатиры на материале современной литературной жизни. Можно отметить, что литературная современность, являющаяся темой «Тени Фонвизина», присутствует и в «Руслане» – в отступлениях и в знаменитом пародировании «Двенадцати спящих дев». Более того, мы встречаем это уже в «Монахе»:

И снова бес Монаха соблазнять,  
Чтоб усыпить, Боброва стал читать.

(I, 12)

Важнейшая жанрово-стилевая черта «Руслана и Людмилы» – это активная, организующая позиция автора-повествователя. Здесь также надо отметить известный опыт, накопленный в лицейских поэмах. В «Монахе» и «Бове» после традиционных зачинов рассказчик продолжает оставаться на первом плане. В небольшом по объему «Монахе» три авторских отступления. Одно из них прямо направлено против церкви. Второе можно считать собственно лирическим: оно

содержит интимный любовный мотив и краткую автохарактеристику («...я молод, не пострижен / И счастием нимало не обижен»; I, 13). Третье отступление развивает риторический вопрос: «Ах, отчего мне дивная природа / Корреджио искусства не дала?» (I, 17). Это обращение к другому искусству встречаем затем в «Сне» (1816) – «Подайте мне Альбана кисти нежны» (I, 189); в «Руслане» – «Бери свой быстрый карандаш, / Рисуй, Орловский, ночь и сечу!» (IV, 35).

В «Бове» роль автора поддерживается включениями реплик рассказчика, его обращений к читателю непосредственно в повествование. Благодаря этому автор все время ощущается, хотя развитых отступлений в «Бове», в отличие от «Монаха», нет. В «Руслане и Людмиле» во множестве присутствуют и цельные отступления, и отдельные замечания, вопросы, восклицания автора. Качественно новый момент, которого еще не было в лицейских опытах, это, по словам Б. В. Томашевского, то, что в «Руслане» «не столько самые события, сколько общение с автором поэмы через его рассказ составляют сущность новой формы поэмы»<sup>9</sup>.

Сравнение «Руслана и Людмилы» с предшествующими эпическими опытами показывает, что ряд жанрово-стилевых черт, определяющих поэму, в неразвитом виде употреблен уже в этих опытах. Однако нет такого произведения, которое являлось бы промежуточным звеном между формирующимися чертами жанра и стиля в лицейских произведениях.

---

<sup>9</sup> Томашевский Б. В. Указ. соч. М.; Л., 1956. Кн. 1. С. 311.

ях и соответствующими особенностями «Руслана и Людмилы». Сами эти черты лицейских поэм становятся заметными лишь благодаря ретроспективному свету «Руслана и Людмилы». «Разрыв» восполняется материалом другого рода – лирического.

Первый эпический опыт выделяет две точки соприкосновения с лирикой: пасторально-анакреонтические мотивы, во-первых, и интимные, во-вторых. «Монах» тесно связан с циклом пасторально-анакреонтических стихотворений.

Казалось ему, что средь долины,  
Между цветов, стоит под миртом он,  
Вокруг него Сатиров, Фавнов сонм.  
Иной смеясь льет в кубок пенны вины;  
Зеленый плющ на черных волосах,  
И виноград на голове висящий,  
И легкий фирз, у ног его лежащий,  
Все говорит, что вечно юный Вакх,  
Веселья бог, сатира покровитель.

*(I, 14–15)*

Как видим, воспроизводится общее место пасторально-го стиля. Дважды в «Монахе» дается излюбленный мотив преследования пастушки, причем в одном случае он помещен в авторском отступлении, где связывается с интимным любовным воспоминанием. Таким образом, рядом с анакреонтикой намечается и использование тем интимной любов-

ной лирики, вокруг которых построены два из трех отступлений. Они связаны со стихотворением 1815 г. «К Наталье». Две лирические темы в поэме соседствуют и взаимодействуют, не отделяясь отчетливо одна от другой: личные мотивы оформлены с помощью анакреонтики. Отмечу также перекличку зачина-отступления песни третьей в «Монахе» со стихотворением 1815 г. «К живописцу».

Пасторальный стиль, как условно-литературный, быстро изживается Пушкиным. В «Руслане и Людмиле» находим лишь единичные отголоски этого стиля. Таково лирическое отступление в песни V:

Пастушки, сон княжны прелестной  
Не походил на ваши сны,  
Порой томительной весны,  
На мураве, в тени древесной.  
Я помню маленький лужок  
Среди березовой дубравы,  
Я помню темный вечерок,  
Я помню Лиды сон лукавый...

(IV, 66)

Интересно, что и в этом случае пасторальный стиль привлекается для оформления личной темы, как это было в «Монахе». О своих первых увлечениях поэт говорит, как бы возвращаясь к языку первых поэтических опытов. Как и там, в «Руслане и Людмиле» в избытке присутствуют ге-

донизм, эротика, но условная анакреонтическая форма для данного поэтического содержания почти полностью отпадает.

В эпос проникает одна из излюбленных тем ранней лирики Пушкина, широко представленная, в частности, в его посланиях, – эпикурейское уединение поэта. Как указывает Б. В. Томашевский, возможно, что отрывок «Сон» был попыткой дидактической поэмы на эту тему<sup>10</sup>. Сюда ведут нити от таких стихотворений, как «Послание к Юдину», «Послание к Галичу», «Городок». Та же линия приводит к «Руслану», где эта сугубо лирическая тема оказывает активное воздействие на повествование: она привлекается в качестве мотивировки сюжетного решения. Само по себе решение это традиционно. Воин, прельщенный красавицей и забывший ради нее бранные дела, есть и у Тассо в «Освобожденном Иерусалиме», и в «Бахариане» Хераскова<sup>11</sup>. Но для Пушкина характерно лирическое осмысление традиционного образа. Ср., например, такие стихи в «Мечтателе» (1815): «Прелестна сердцу тишина; / Нейду, нейду за Славой». И далее: «Нашел в глуши я мирный кров / И дни веду смиренно» (I, 124). Древний витязь Ратмир оказывается прельщенным тем, чем увлекался – в стихах – молодой Пушкин:

---

<sup>10</sup> Там же. С. 47.

<sup>11</sup> См. статью В. Закруткина «Незавершенные замыслы Пушкина в Кишиневе» в его книге «Пушкин и Лермонтов. Исследования и статьи» (Ростов-на-Дону, 1941. С. 130–131).



Все тихо здесь – докучный шум укрылся  
За мой порог...

(«Сон», I, 184)

Вот почему можно говорить о столкновении повествования с лирическим мотивом. Традиционный эпический сюжетный ход, получивший лирическое обоснование, дает анахронизм в характеристике героя. Хазарский хан времен князя Владимира объясняется как эпикурец:

Душе наскучил бранной славы  
Пустой и гибельный призрак.  
Поверь: невинные забавы,  
Любовь и мирные дубравы  
Милее сердцу во сто крат.

(IV, 70)

Рассмотренный анахронизм имеет лирическую основу. Еще более очевидна связь «Руслана и Людмилы» с элегической лирикой. Если анакреонтика дает в поэме отдельные отзвуки, мотивы эпикурейского уединения связываются с образом Ратмира и вызывают причудливый сюжетный поворот, то элегический стиль пронизывает всю поэму. Это, соответственно, уже вопрос поэтического языка, но в данном случае неразрывно связанный с проблемой жанра, т. к. лексика и фразеология, типичные для элегии, для любовной лирики,

впервые были применены в поэме. В связи с этим надо отметить, что «Монах» и «Руслан» различным образом связаны с лирикой.

Подражательная пасторально-анакреонтическая лирика соотносится с повествованием в «Монахе» через отдельные эпизоды, отличные от повествования в целом, в которых разворачиваются лирические темы. Элегический стиль – более высокая ступень поэтической культуры, и Пушкин в «Руслане и Людмиле» использует его более сложно и многообразно. Эта сложность, в частности, состоит в том, что фразеология, ставшая традиционной в лирике, часто свободно включается в повествование, получая повествовательную же нагрузку, которая накладывается на первоначальное лирическое значение. Характерный пример – в песни VI. В одном месте читаем:

#### Упоенный

Восторгом пылким и немым,  
Руслан, для жизни пробужденный,  
Подъемлет руки вслед за ним...

(IV, 81)

В той же песни вскоре:

Народ, восторгом упоенный,  
Толпится с криками кругом...

(IV, 84)

В первом случае употребление лирического «упоенный восторгом», как это и было бы в лирике, выполняет эмоционально-экспрессивную задачу в применении, однако, к чисто фольклорной ситуации – воскрешение мертвого. Второй случай еще более показателен: то же выражение относится теперь к эпическому «народу» древнего Киева и ставится привычно ввиду тяготения автора к определенному слогу. Нечто подобное позднее встречается в черновике «Цыган»:

И вот покинув ложа неги, —  
высыпал народ.

(IV, 412)

Здесь снова в сочетании с «народом» выступает лирическое «ложе неги». Но в 1824 г. такое сочетание уже было невозможно для Пушкина. В окончательном тексте выражение «ложе неги» мотивировано отнесением его к влюбленным – Алеко и Земфире. «Народ» же – цыганы – определяется совершенно иначе:

«...Оставьте, дети, ложе неги!»  
И с шумом высыпал народ.

(IV, 182)

Возвращаясь к 1820 г., к «Руслану и Людмиле», легко

продолжить нужные примеры.

В мечтах надежды молодой,  
В восторге пылкого желанья,  
Творю поспешно заклинанья, —

(IV, 18)

та же лирическая фразеология в «чистом» повествовании – рассказе Финна (песнь I).

Особо надо сказать о роли элегической фразеологии в построении образа Руслана. Здесь снова встречаем анахронизм, подобный отмеченному выше, но в данном случае он вызван не конкретной лирической темой, а исключительно использованием элегического языка. Современная Пушкину критика отметила странные в устах древнерусского витязя слова о «вечной темноте времен» и «траве забвенья». Ср. в типичной пушкинской элегии лицейского времени «К ней» («Эльвина, милый друг, приди, подай мне руку...», 1815):

Ужели никогда на друга друг не взглянет,  
Иль вечной темнотой покрыты дни мои?

(I, 129)

Ряд подобных соответствий приводит В. В. Виноградов<sup>12</sup>. В другом монологе Руслана (песнь II) – несколько вопро-

---

<sup>12</sup> Виноградов В. В. Стиль Пушкина. М., 1941. С. 45–46.

сов, где лирическая риторика привлекается для передачи размышлений героя:

...Найду ли друга?  
Где ты, души моей супруга?  
Увижу ль я твой светлый взор?  
Услышу ль нежный разговор?

Заключительные стихи этого монолога дают отчетливое стилистическое сплетение:

...Нет, нет, мой друг бесценный:  
Еще при мне мой верный меч,  
Еще глава не спала с плеч.

(IV, 25–26)

Все эти примеры, свидетельствуя об использовании в повествовании лирического стиля, говорят и вообще о широком проникновении лирической стихии в эпический жанр. Б. П. Городецкий, комментируя стихотворение «К ней» (1817), которое в известной степени предваряет «Я помню чудное мгновенье...», отмечает «новый мотив возрождения, зазвучавший с большой силой в послелицейской лирике Пушкина уже в 1817 г.»<sup>13</sup>. Мотив этот попадает в поэму. Ратмир так говорит Руслану о «пастушке»:

---

<sup>13</sup> Городецкий Б. П. Лирика Пушкина. М.; Л., 1962. С. 175.

Она мне жизнь, она мне радость!  
Она мне возвратила вновь  
Мою утраченную младость,  
И мир, и чистую любовь.

(IV, 70)

Образ Ратмира становится средоточием лирических мотивов: здесь, как мы видели, и эпикурейское уединение, и отказ от славы для «невинных забав», и возврат «утраченной младости» под влиянием любви. Герой эпического повествования, таким образом, приближается к лирическому герою пушкинских стихотворений.

В некоторых местах «Руслана» рассказчик говорит о своем поэтическом творчестве. Это позволяет сравнить отношение автора к своей литературной деятельности, как оно было выражено в первом эпическом опыте и в «Руслане и Людмиле». В «Монахе» автор декларирует уничижительное отношение к себе как к поэту:

А я – я вновь взмогнул на Парнас.  
Исполнившись иройскою отвагой,  
Опять беру чернильницу с бумагой  
И стану вновь я песни продолжать.

(I, 18)

Это совпадает с тем, что мы находим в посланиях «Князю А. М. Горчакову» («Пускай, не знаясь с Аполлоном...»),

1814), «Моему Аристарху» (1815), «Батюшкову» (1815), где творчество трактуется как «плод веселого досуга», как результат «скудного дара» писать» кой-как стихи на «именины». Это не совсем, конечно, искреннее отношение к своим литературным занятиям в лицейский период вполне уживается у Пушкина с осознанным пониманием трудностей пути подлинного художника и высокой ответственности поэта – «К другу стихотворцу» (1816), «К Жуковскому» (1816), с мечтой о будущем бессмертии своих произведений – «Городок» (1815). В дальнейшем, когда в 1816–1817 гг. на первый план выдвигается элегия, эта тема получает в соответствии с элегическим унынием иное раскрытие в таких стихотворениях, как «Любовь одна – веселье жизни хладной» (1816), «Дельвигу» (1817), «Элегия» («Опять я ваш, о юные друзья...», 1817):

Как дым исчез мой легкий дар.

(II, 28)

В «Руслане и Людмиле» отношение автора к себе как к поэту является одним из аспектов того своеобразного персонажа-рассказчика, который во многом определил жанровую новизну поэмы. С одной стороны, поэт предстает как «влюбленный болтун» с «легкой и небрежной» лирой (зачин песни VI); в то же время в эпилоге появляется элегический мотив угасания творческого дара:

Но огонь поэзии погас.  
Ищу напрасно впечатлений:  
Она прошла, пора стихов,  
Пора любви, веселых снов,  
Пора сердечных вдохновений!

(IV, 87)

Таким образом, налицо параллелизм как с произведениями 1813–1815 гг., в том числе с «Монахом», так и с элегической лирикой 1816–1817 гг. Изменение по сравнению с «Монахом» в рассматриваемом отношении происходит на основе развития лирического творчества.

Наконец, отмечу отголоски «балладного» стиля в «Руслане и Людмиле». Это касается нескольких эпизодов с атрибутами обычного классицистического пейзажа. После одного из таких пейзажей (песнь V) и следующего за ним описания зловещего сна Руслана, перед появлением Фарлафа, дается балладный «сигнал»:

Луна чуть светит над горою;  
Объяты рощи темнотою,  
Долина в мертвой тишине...  
Изменник едет на коне.

(IV, 73)

В этой связи можно добавить указанное Б. П. Городецким воспроизведение в поэме мотивов стихотворения 1815 г.



«Сраженный рыцарь» в песнях III и IV<sup>14</sup>.

Итак, в поэму «Руслан и Людмила» привнесены многообразные лирические темы и мотивы; они вызывают явления анахронизма в образах героев и далее влияют на сюжет; в эпическом жанре применен лирический стиль, выработавшийся в поэзии Жуковского, Батюшкова и самого Пушкина 10-х гг. Дело идет гораздо дальше простого отражения лирики в эпическом произведении. В процессе становления жанра поэмы, начиная с «Монаха», лирика играет активную конструктивную роль, чем в значительной степени обусловлен стиль «Руслана» и его жанровое своеобразие.

Развитие ранней эпической поэзии Пушкина рассмотрено здесь в двух аспектах. С одной стороны, мы видели, что, хотя прямой связи между «Русланом» и лицейскими поэмами нет, эпические произведения Пушкина 1813–1820 гг. обладают известной жанрово-стилевой общностью. В этот период поэма мыслилась Пушкиным главным образом как шутовское, комическое, несколько фривольного характера повествование с фантастическим авантурным сюжетом. Такое повествование в «Бове» и «Руслане» строится на сказочном материале, причем в «Руслане» использованы также и исторические данные, взятые Пушкиным из «Истории» Карамзина. Эти жанровые черты перестают определять эпическую поэзию Пушкина уже после 1820 г. (за исключением «Гавриилиады»). Замыслы южного периода – поэмы о Мстисла-

---

<sup>14</sup> Там же. С. 102–103.

ве, Бове, Актеоне, – которые, судя по планам, отчасти перекликаются с ранними поэмами, остались неосуществленными. Значительно более устойчивым оказался тот тип рассказа и рассказчика, который был намечен уже в «Монахе» и полностью развит в «Руслане», подготовив собой повествовательную манеру «Евгения Онегина».

С другой стороны, эпос впитывает в себя все разнообразие лирического творчества поэта. Если в «Монахе» лирические мотивы проникают в отдельные эпизоды или авторские отступления, то в «Руслане» лирическая стихия пронизывает все повествование и, что особенно важно, оказывает влияние на сюжет и образы героев. При этой лирической лексика и фразеология составляют основу поэтического языка «Руслана и Людмилы». Все это в какой-то мере предвосхищает некоторые черты романтической поэмы – следующего этапа эпического творчества Пушкина.

## К изучению «Медного всадника»

В литературе о «загадочном» «Медном всаднике» остается неясным еще целый ряд вопросов. Во многом это объясняется своеобразием художественной структуры произведения, к которой с большим или меньшим основанием оказывались приложимы самые различные, иногда прямо противоположные истолкования философского, исторического, социологического, политического порядка. Предпринятые в последнее время попытки пересмотреть диалектическую в своей основе интерпретацию Белинского<sup>15</sup> показали скорее методологическую уязвимость и неприемлемость построений, предлагающих «расшифровать» пушкинский текст или же стремящихся приписать поэту «тенденциозный» подход к поднятой проблематике и обнаружить у него твердое, однозначное и непротиворечивое решение изображенного конфликта. Соответствующие выводы, с одной стороны, плохо согласуются с мировоззрением Пушкина 30-х гг., а с другой – не подтверждаются анализом самого текста. Поэтому,

---

<sup>15</sup> См.: *Мезенцев П.* Поэма Пушкина «Медный всадник» // Русская литература. 1958. № 2. С. 57–68; *Макогоненко Г.* Исследование о реализме Пушкина // Вопросы литературы. 1958. № 8. С. 231–241; *Харлап М.* О «Медном всаднике» Пушкина // Вопросы литературы. 1961. № 7. С. 87–101; *Герbstман А.* О сюжете и образах «Медного всадника» // Русская литература. 1963. № 4. С. 77–88. С выводами М. Харлапа убедительно полемизирует А. М. Гуревич в статье «К спорам о „Медном всаднике“» (Филологические науки. 1963. № 1. С. 135–139).

чтобы избежать обеднения и упрощения пушкинского замысла, следует принять те толкования, которые исходят из нерешенности вскрытого в поэме противоречия, из отсутствия прямого ответа<sup>16</sup>. В этом направлении (т. е. в сторону усложнения, а не простого опровержения) в интерпретацию Белинского действительно должны быть внесены существенные коррективы.

Среди вопросов, требующих дальнейшей разработки, – на них и сосредоточено внимание в предлагаемой статье – художественная организация «Медного всадника», специфическим образом выраженные в ней тенденции позднего историзма Пушкина, соотношение «петербургской повести» с «Езерским», в особенности с точки зрения отражения в этих двух произведениях пушкинских взглядов на исторические судьбы и политическую роль русского дворянства.

В качестве исходного тезиса надо подчеркнуть, что «загадочность» мы понимаем как некоторое объективное свойство данной художественной структуры, как результат осуществления определенного авторского задания и, следовательно, как средство эстетического воздействия на читателя. Отсюда вытекает, что мы не собираемся «расшифровывать» поэму и считаем «загадочность» полноправным стилевым компонентом. Это не только компонент формы, но важная часть общего историко-философского содержания;

---

<sup>16</sup> См., в частности, комментарии С. М. Бонди к поэме в кн.: *Пушкин А. С. Собрание сочинений*: В 10 т. М., 1960. Т. 3. С 517–521.

не эффект какого-либо одного «приема», а результат взаимодействия нескольких факторов.

Вопрос о подлинном смысле «Медного всадника» упирается в соотношение Вступления и повествования, основанное на контрасте одического апофеоза Петра и Петербурга и трагического рассказа о несчастном чиновнике. Часть поэмы, названная всего лишь Вступлением, играет самостоятельную идейную и композиционную роль. Это равноправная, автономная, внесюжетная, лирическая часть произведения, развивающая первостепенный по важности аспект общего идейного замысла. Идейная композиция развернута следующим образом. Наперед задается отношение поэта к Петру и «его творенью», выраженное в панегирической и лично-лирической форме. Вся одическая концепция Вступления последовательна, ясна и лишена какой бы то ни было внутренней сложности.

Раскрытие противоречий начинается далее. Итоговый взгляд, данный в одической части, поверяется событиями 7 ноября 1824 г., и «печальный рассказ» о бедном Евгении предстает в качестве своего рода антитезиса Вступления. Безоговорочно высокой, восторженной оценке Петра и Петербурга противопоставлена картина стихийного бедствия и трагическая судьба героя. Возникает вопрос: может ли повесть даже трагического содержания противостоять Вступлению, если в ней нет столь же четко сформулированной авторской оценки? Для ответа остановимся в нескольких сло-

вах на развитии сюжета в повести.

Герой отличается пассивностью своей роли в сюжетном развитии. Он ничего не предпринимает и не может в данных ситуациях предпринять. В то же время не действует и его будущий антагонист, поскольку таким антагонистом выступает не живой человек, а статуарное изображение, памятник. Оба персонажа, таким образом, не двигают сюжета, столкновения их интересов не может произойти. До самого момента бунта развитие действия идет, по сути дела, независимо и от Евгения, и от «кумира». Но в сцене бунта, во-первых, герой неожиданно преодолевает свое пассивное положение жертвы и совершает некое активное действие; во-вторых, статуя «оживает» и также «действует». Столкновение противников, которые здесь только и выявляются как таковые, произошло. Теперь сюжетно прояснено и доказано то, что было намечено с самого начала: подлинный двигатель событий в повести, а значит, виновник несчастья (а затем и гибели) героя – Петр. Благодаря этому весь сюжет переводится в план историко-философский. А в силу того, что повесть приобрела историко-философский аспект, она по открывшемуся глубокому смыслу происшедшего уравнивается со Вступлением. То, что во Вступлении было бесспорным и лишенным противоречий, в повествовании оказывается спорным и противоречивым. Неизменным остается величие Петра. Но если в лирической части оно было воспето, то в повествовательной – вызывает эпохальные вопросы («Куда ты скачешь, гор-

дый конь?..») о конечном историческом смысле петровских преобразований. Место безусловного восхищения занимает дилемма: добрая или злая воля исходила от великого царя? Надо ли восхищаться стремительным движением «гордого коня» или страшиться за судьбу России, вздернутой на дыбы «железной уздой» реформатора? При этом имеется возможность искать ответ и в одическом Вступлении, и в трагической повести о петербургском потопе.

Противостояние Вступления и повествования – это оппозиция действительного факта деятельности Петра, с одной стороны, и действительного же факта наводнения 1824 г. плюс вымышленный художественный факт трагедии и восстания героя, с другой; при этом второй ряд оппозиции рассматривается как опосредствованное следствие первого. Прямое раскрытие соотношения этих фактов было бы равносильно разрешению противоречия, но такого раскрытия в тексте «Медного всадника» нет. Философская идея Пушкина о глубокой противоречивости исторического процесса композиционно выражена именно противопоставлением внесюжетной лирической и повествовательной частей поэмы. Вопрос о судьбах незаметных, рядовых людей в ходе прогресса, о правах отдельной личности поставлен и оставлен открытым. Однако имеется более частный, более относительный, но очевидный итог, вытекающий из позиции повествователя и поднятый на высоту объективно-исторического суждения. Это суждение предпослано рассказу: де-

ло Петра для поэта не подлежащая сомнению историческая ценность, его «революция» есть для России добро, а не зло. Образуется круг: от апофеоза к вскрытию противоречий и опять – за ответом – к Вступлению. Но теперь оно не равно самому себе, не равнозначно тому, что было прочитано перед повестью. Ода обогащена трагическими ассоциациями, идущими от повествования. Безусловность панегирического содержания расшатана, поколеблена, но основная мысль не снята и не зачеркнута. Вступление становится и идейным заключением, обретая в поэме двойное бытие, двойную идейную функцию. Это и посылка, и вывод, но охватывающий лишь часть поднятой проблематики.

Таким образом, в «Медном всаднике» наличествуют два идейных итога: общий, философский – констатация глубокого противоречия между поступательным движением истории и участием единичной личности; более частный, конкретно-исторический – утверждение преемственной исторической ценности и незыблемости дела Петра. В свою очередь первый итог вступает в противоречие со вторым, поскольку констатированное общее противоречие распространяется и на частное утверждение, что делает невозможным вычитать в поэме какое-то компромиссное решение.

Рассмотренная композиция определенным образом использует особые свойства материала, петербургской темы о наводнении, о борьбе русской столицы с враждебной стихией. Подзаголовок поэмы – не только обозначение, ориен-



тирующее на свободный жанр, независимый от сложившихся видов стихотворного повествования. Определение повести – «петербургская» – указывает на специфику проблематики. Название и подзаголовок, уже ведущие к специальному кругу исторических представлений, появились в рукописи еще до окончания I части<sup>17</sup>. Понятие «петербургское» в данном случае охватывает все, что связано с Петром, с Россией при императорах, с расцветом русской государственности в XVIII в., наконец, и с современностью; это и судьба города. В рождении новой столицы отразились все противоречия деятельности царя-преобразователя: оплот России на Балтийском море, завоеванное в борьбе со Швецией «окно в Европу», доказательство, демонстрация, символ могущества Петра и успехов его реформаторских усилий – и самовластное перенесение столицы из древней Москвы в «чухонские болота», гибель тысяч людей при постройке города, постоянная опасность наводнений. Карамзин, авторитетнейший для Пушкина историк, писал в «Записке о древней и новой России»:

Утаим ли от себя еще одну блестящую ошибку великого Петра? Разумею основание новой столицы на северном крае государства, среди зыбей болотных, в местах, осужденных природою на бесплодие и недостаток. Еще не имел ни Риги, ни Ревеля, он

---

<sup>17</sup> Соловьева О. С. «Езерский» и «Медный всадник». История текста // Пушкин. Исследования и материалы. М.; Л., 1960. Т. 3. С. 351.

мог бы заложить на берегах Невы купеческий город для ввоза и вывоза товаров, но мысль утвердить там пребывание наших государей была, есть и будет вредною. Сколько людей погибло, сколько миллионов и трудов употреблено для приведения в действие сего намерения! Можно сказать, что Петербург основан на слезах и трупах. Человек не одолеет натуры<sup>18</sup>.

---

<sup>18</sup> Карамзин Н. М. Записка о древней и новой России. СПб., 1914. С. 30–31.

Отрицательного мнения об основании новой столицы придерживался не только Карамзин. Кн. Е. Р. Дашкова в своих запрещенных записках, хорошо известных Пушкину (выписка из них о Радищеве опубликована в кн.: Рукою Пушкина. [Л.], 1935. С. 589–593), резко осуждала жестокость и тщеславие Петра, стоившие жизни «тысячам работников» (Записки княгини Е. Дашковой. СПб., 1907. С. 162). Кн. М. М. Щербатов, сильно критиковавший Петра в произведениях «О повреждении нравов в России» и «Рассуждение о пороках и самовластии Петра Великого», в утопическом сочинении «Путешествие в землю Офирскую» коснулся и вопроса о новой столице. Дурные стороны перенесения столицы из Москвы в Петербург он видит в том же, в чем и Карамзин, но сверх того отмечает, что цари «знание внутренних обстоятельств <империи> потеряли»; вельможи, отдаленные от своих деревень, «потеряли познание, что может тягостно быть народу и оный налогами стали угнетать»; «воплъ народный не доходил до сей столицы» (цит. по: Вальденберг В. Э. Щербатов о Петре Великом. СПб., 1903. С. 14–15). В «Прошении Москвы о забвении ее» Щербатов выступает за перенесение столицы в Москву. И. Фейнберг считает, что Пушкин мог знать о сочинениях Щербатова от Чаадаева, внука Щербатова по материнской линии (Фейнберг И. Незавершенные работы Пушкина: Изд. 4-е. М., 1964. С. 80). Ср. шуточное послание Вяземского московскому главнокомандующему А. П. Тормасову «Из того света» (Вяземский П. А. Полное собрание сочинений. СПб., 1884. Т. 9. С. 3–5). Интересно следующее место в статье о Пушкине французского литератора Леве-Веймара, помещенной 3 марта 1837 г. в «Journal des Débats»: «Взгляды Пушкина на основание Петербурга были совершенно новы и обнаруживали в нем скорее великого и глубокого историка, нежели поэта» (см.:

Что касается последнего афоризма, то Пушкин как будто прямо опровергает его во Вступлении. Но в повести (и это одно из проявлений противопоставления Вступления и повествования) «натура» губит многих жителей столицы, а Александр I говорит о бессилии земных царей перед божьей стихией<sup>19</sup>.

На современников трагедия петербургского потопа произвела огромное впечатление и оживила устное предание о роковой судьбе города и о таинствах, связанных с Медным всадником. Что такое предание существовало, доказывает ходивший в разных вариантах анекдот о кн. А. Н. Голицыне, майоре Батурине и статуе Петра (в другой версии вместо Батурина фигурирует почт-директор К. Я. Булгаков), рассказанный Пушкину М. Ю. Виельгорским<sup>20</sup>. Этот анекдот традиционно считался зерном пушкинской поэмы.

После наводнения, по свидетельству Д. И. Завалишина,

---

*Щеголев П.* Дуэль и смерть Пушкина: Изд. 3-е. М.; Л., 1928. С. 413–416).

<sup>19</sup> Этому месту «Медного всадника», как известно, соответствуют подлинные слова царя из его письма Карамзину от 10 ноября 1824 г.: «Воля Божия; нам остается преклонить главу пред нею» (Неизданные сочинения и переписка Н. М. Карамзина. СПб., 1862. Ч. 1. С. 32). См. также: Письма Н. М. Карамзина к И. И. Дмитриеву. СПб., 1866. С. 386.

<sup>20</sup> Русский архив. 1877. № 8. С. 424–425. Здесь же П. И. Бартенев сообщает, что он сам слышал анекдот от современников, в том числе от С. А. Соболевского. Ср. сообщение Н. Лернера (Русская старина. 1908. Кн. 1. С. 117). Ср. также в «Старой записной книжке» Вяземского о предполагавшейся в 1812 г. эвакуации памятника из Петербурга (*Вяземский П. А.* Полное собрание сочинений. СПб., 1883. Т. 8. С. 120).

«общее тревожное состояние духа и само порождало и легко воспринимало» различные слухи, которым верил не только простой народ<sup>21</sup>.

Приведем несколько откликов современников на катастрофу 1824 г.<sup>22</sup>

М. П. Погодин записал в дневнике: «Какое ужаснейшее несчастье в Петербурге и какие великие следствия»<sup>23</sup>. Грибоедов приготовил для описания наводнения, которое собирались издавать Булгарин и Греч, статью «Частные случаи петербургского наводнения». «Река возвратилась в предписанные ей пределы, – писал он, – душевные силы не так скоро смогут притти в спокойное равновесие»<sup>24</sup>. Карамзин писал из Царского Села императрице Елизавете Алексеевне 9 ноября 1824 г.: «Судьба удалила меня от зрелища ужасного; но не знаю, что большее: видеть или воображать! Сколько жертв, сколько отчаяния! <...> видно, что Петербургу назначено бедствовать два раза в век от наводнений»<sup>25</sup>. П. Я. Чаадаев в письме к брату от 30 декабря 1824 г. («Я здесь узнал про ужасное бедствие, постигшее Петербург; – волосы у меня стали дыбом <...>. Я плакал, как ребенок, читая га-

---

<sup>21</sup> Древняя и новая Россия. 1872. Ноябрь. С. 403.

<sup>22</sup> Сводка современных и мемуарных откликов на наводнение 1824 г. содержится в статье Г. Ленобля «К истории создания „Медного всадника“» (*Ленобль Г. История и литература*. М., 1960. С. 351–387).

<sup>23</sup> Барсуков Н. Жизнь и труды М. П. Погодина. СПб., 1888. Кн. 1. С. 289–290.

<sup>24</sup> Грибоедов А. С. Сочинения. М.; Л., 1959. С. 386.

<sup>25</sup> Неизданные сочинения и переписка Н. М. Карамзина. С. 62.

зеты») вспоминает знаменитое лиссабонское землетрясение и осмысляет петербургскую катастрофу в духе своих религиозных исканий<sup>26</sup>.

Любопытный анекдот о гр. А. П. Толстой (урожд. Протасова) приводит П. А. Вяземский. «Наводнение 1824 года произвело на нее такое сильное впечатление и так раздражило ее против Петра I, что она еще задолго до славянофильства дала себе удовольствие проехать мимо памятника Петра и высунуть пред ним язык»<sup>27</sup>. Об этой «мести» Толстой-Протасовой Вяземский вспоминает и в письме к А. И. Тургеневу от 18 апреля 1828 г.<sup>28</sup> (Анекдот о ее муже сенаторе гр. В. В. Толстом послужил основой комического эпизода, исключенного Пушкиным из окончательного текста «Медного всадника».)

С петербургскими наводнениями молва связывала и судьбу Александра I. Считалось, что рождение и смерть царя отмечены двумя крупнейшими наводнениями – 1777 и 1824 гг.<sup>29</sup> (в черновиках Пушкин довольно подробно говорит о бедствии 1777 г.). Так, Н. М. Языков, сообщая П. М. Языкову о смерти Александра I в письме от 2 декабря 1825 г.: «Государь скончался 19 ноября в 10 часов

---

<sup>26</sup> Сочинения и переписка П. Я. Чаадаева. М., 1913. Т. 1. С. 38.

<sup>27</sup> Вяземский П. А. Полное собрание сочинений. СПб., 1883. Т. 8. С. 331.

<sup>28</sup> Архив братьев Тургеневых. Вып. 6 (Переписка А. И. Тургенева с кн. П. А. Вяземским. Т. 1). Пг., 1921. С. 70–71.

<sup>29</sup> См.: Ленобль Г. Указ. соч. С. 378–379.

утра», – тут же замечает: «занемог 7 ноября, в день наводнения Петербурга»<sup>30</sup>.

Из сказанного видно, что молва, окружавшая катастрофу 1824 г., анекдотика, выросшая на этом специфически петербургском материале, впечатление, оставшееся в памяти современников, придавали теме наводнения совершенно особый характер местного, городского предания, в котором таинственная судьба города связывалась с именем его основателя, создавшего свою столицу на враждебной земле, вдали от исконной России. Естественным олицетворением враждебных сил выступала бурная стихия, и часто именно наводнения. Литературное закрепление этот мотив получил у поэтов XVIII в. от Ломоносова до Рубана; в XIX в. оды Петру и Петербургу писал Д. И. Хвостов, который был «гипнотически поработан образом наводнения»<sup>31</sup>. Ему принадлежит и послание «К Н. Н. О наводнении Петрополя, бывшем 7-го ноября 1824 года», о котором у Пушкина есть два насмешливых отзыва: в письме к Вяземскому от 28 января 1825 г. и в тексте «Медного всадника».

В поэтической традиции в соответствии с общепринятой и официальной оценкой основатель Петербурга изображался могучим победителем природы. Таким предстает Петр

---

<sup>30</sup> Языковский архив. СПб., 1913. Вып. 1. С. 224.

<sup>31</sup> *Пумпянский Л. В.* «Медный всадник» и поэтическая традиция XVIII века // Пушкин. Временник Пушкинской комиссии. М.; Л., 1939. [Вып.] 4–5. С. 104–106, 108.

и в «Прогулке в Академию художеств» Батюшкова, одном из источников «Медного всадника», причем автор опирался на более чем полувековую одическую традицию<sup>32</sup>. Наиболее близким по времени произведением с этой трактовкой Петра было стихотворение Шевырева «Петроград» (1829), напечатанное в 1830 г. в «Московском вестнике»<sup>33</sup>.

Иная трактовка легендарного и литературного мотива, при которой победа оказывалась на стороне природы, а дело Петра дискредитировалось и терпело поражение, по цензурным причинам не могла попасть в печать. Но она существовала и в предании, и в бесцензурной литературе. Наиболее значительным явлением этой подспудной традиции была поэма В. С. Печерина «Торжество смерти». В ней описывалась гибель тирана Поликрата Самосского и его столицы под ударами разъяренной стихии. Аллегорическое тираноборческое произведение Печерина интересовало Герцена и Огарева и было напечатано в «Полярной звезде» на 1861 г. и в «Русской потаенной литературе»<sup>34</sup>. В сборнике «Лютня.

---

<sup>32</sup> Там же. С. 94.

<sup>33</sup> На это стихотворение как на источник «Медного всадника» указал М. Аронсон. См.: *Аронсон М. И.* К истории «Медного всадника» // Пушкин. Временник Пушкинской комиссии. М.; Л., 1936. [Вып.] 1. С. 221–226.

<sup>34</sup> Огарев в предисловии к «Русской потаенной литературе» дает краткую характеристику поэмы и ее автора. Сам Огарев использовал радикальный вариант темы потопа в стихотворении «Памяти Рылеева» (1859). О В. С. Печерине см.: *Гершензон М.* Жизнь Печерина. М., 1910; *Бобров Е.* Литература и просвещение в России в XIX в. Материалы, исследования и заметки. Казань, 1902. Т. 4. С. 3–74; *Он же.* Мелочи из истории русской литературы. XV. Тема о наводнении //

Потаенная литература XIX столетия» было помещено стихотворение, приписанное Хомякову, в котором нарисована мрачная картина моря и дикого берега на месте Петербурга. Город погиб под волнами по воле Бога: «...себе ковал он золото, / Да железо для других».

В. А. Соллогуб писал в своих «Воспоминаниях»: «Существует предсказание, что он когда-нибудь погибнет от воды, и море его зальет». Лермонтов, рассказывает В. А. Соллогуб, любил рисовать разъяренное море, из которого виден только верх Александровской колонны<sup>35</sup>. Лермонтову приписывали и стихотворение на эту тему («И день настал – и истощилось / Долготерпение судьбы...»). Н. О. Лернер, признавая, что «тему свержения тирании двумя соединившимися силами возмущенной стихии и возмущенного человеческого духа» «Лермонтов <...> застал уже кристаллизовавшейся в „Медном всаднике“ Пушкина и вероятно знакомой ему, ходившей по рукам поэме В. С. Печерина „Торжество смерти“», предположил, однако, авторство А. Одоевского<sup>36</sup> на основании следующего места из статьи Д. И. Завалишина

---

Русский филологический вестник. 1908, № 1–2. С. 282–286. М. Гершензон датировал поэму 1833 г., Е. Бобров вслед за Огаревым – 1837–1838 гг.

<sup>35</sup> Соллогуб В. А. Воспоминания. [Л.,] 1931. С. 183.

<sup>36</sup> Лернер Н. О. Мелочи прошлого. Из прошлого русской революционной поэзии. IV. Стихи о наводнении // Каторга и ссылка. М., 1925. Кн. 21. С. 243–247. Авторство А. Одоевского окончательно не установлено. См.: Азадовский М. К. Затерянные и утраченные произведения декабристов // Литературное наследство. М., 1954. Т. 59. С. 702–704.



в «Русском вестнике». А. Одоевский и другие «лжелибералы», вспоминает Д. И. Завалишин, писали «дифирамбы на наводнение в 1824 году в Петербурге, изъявляя сожаление, зачем оно не потопило все царское семейство, наделяя его при этом самыми язвительными эпитетами»<sup>37</sup>.

Итак, наряду с закреплением в одической литературе петербургская тема, и особенно тема наводнения, осмыслялась в плане радикальной политической аллегории. О каком-либо воздействии на Пушкина этой скрытой традиции следует говорить с большой осторожностью и по идеологическим, и по хронологическим соображениям; бесспорно значение для него лишь одного (нерусского) образца – «Олешкевича» Мицкевича, воспринятого в связи с остальными стихотворениями «Отрывка» из третьей части «Дзядов», прежде всего с «Памятником Петру Великому». Все, что мы знаем о мировоззрении Пушкина 30-х гг., не допускает предположения об использовании поэтом антимонархической аллегории. Тем не менее изучение вопроса об отношении «Медного всадника» к двум названным традициям приводит к выводу о том, что решение Пушкина не было прямолинейным. Если во Вступлении он близок к одической поэзии, то в по-

---

<sup>37</sup> Русский вестник. 1884. № 2. С. 856–857. Ср. с официальным письмом кн. Д. В. Голицына царю (от 18 ноября 1824 г.), в котором речь идет о реакции на действия властей в связи с наводнением: «Мне кажется, я могу твердо удостоверить Ваше Величество, что не только в обществе, но в частности не отзывались невыгодно о правительстве». См.: *Дубровин Н. Ф.* Письма главнейших деятелей в царствование императора Александра I. СПб., 1883. С. 394.

вести нашла применение и более сложная трактовка темы. Более сложная и по отношению к апофеозу Вступления, и по сравнению с тираноборческими произведениями.

Сопоставление окончательного текста поэмы с черновыми рукописями показывает, что Пушкин отказывался от вариантов, которые могли быть осмыслены иносказательно. В заключительной части Вступления вместо призыва к примирению («Да умирится же с тобой / И побежденная стихия») первоначально был подчеркнут мотив вековой борьбы города со стихией («Но побежденная стихия / Врагов доселе видит в нас» и т. д. — V, 440); волны «потрясали», «колебали», «окружали» «гранит подножия Петра». Особенно многозначительной вырисовывалась сцена «бунта» Невы у памятника Петру: намечалось прямое столкновение «кумира» над уже «потопленной скалою» с «Невой мятежной» (V, 466—467). Хорошо понимая богатые ассоциативные связи темы, поэт отсекал те из них, которые тяготели к иносказанию.

Значит ли это, что наводнение в «Медном всаднике» начисто лишено какого бы то ни было скрытого смысла, лежащего за строго документированным (по книге В. Н. Берха и «тогдашним журналам») описанием? Представляется, что Пушкин не отказался полностью от использования таинственного колорита темы. Поэт избегал только того, что могло направить восприятие по слишком простому пути. Но в его намерения входила, наоборот, возможность неоднозначного, «растяжимого» понимания. С. П. Шевырев в ре-

цензии на посмертное издание сочинений Пушкина уловил эту особенность. Он, с одной стороны, видит во внутренней связи наводнения и безумия героя «главную мысль, зерно и единство произведения», с другой – отмечает «какую-то неопределенность»<sup>38</sup>. Это впечатление соответствует действительным свойствам художественной структуры «Медного всадника». Особенно ощутимым становится пушкинский замысел потому, что возмущение стихии соотносится в поэме с мятежом Евгения. Подобно тому, как Вступление приобретает новое содержание на фоне повести (которая требует «возврата» к Вступлению и переосмысления его), описание потопа получает некоторый дополнительный смысл в соотношении с бунтом Евгения. Если в первой части наводнение изображено как имевший место в действительности факт стихийного бедствия, а мотив вековой вражды города и природы приглушен и выступает в качестве полулитературного, полумифического фона, то после эпизода бунта появляется возможность осмыслить и наводнение как бунт, сблизить два возмущения против Петра – стихии и героя. В этом, на наш взгляд, суть пушкинской художественной игры на особых тематических свойствах материала: поэт убирает из текста слова «бунт», «бунтовать», настойчиво повторяющиеся в черновиках, уходит от аллегоризма, но оставляет возможность непрямого понимания.

Тема наводнения вела по пути переплетения прямого

---

<sup>38</sup> Москвитянин. 1841. Ч. 5. № 9. С. 245.

и символического планов, и Пушкин извлек отсюда определенный художественный эффект.

Но в еще большей степени его занимало переплетение другого рода, опять-таки тесно связанное с особенностями самой темы, которая заключала в себе потенции расширения, обогащения и, главное, постановки более общих проблем. Катастрофа 1824 г. воспринималась в ряду наводнений, неоднократно посещавших Петербург в течение XVIII в. По воле Петра, создавшего столицу «под морем», наперекор природе, жители города были подвержены постоянной опасности. И поскольку эпизод основания Петербурга был чрезвычайно характерен для деятельности царя-реформатора вообще, постольку повествование о конкретном «несчастье невских берегов», ограниченное современными рамками, могло расширяться до масштабов исторической концепции, охватывавшей весь петербургский период русской истории. Это отвечало главным тенденциям пушкинского историзма 30-х гг., когда «историческая тема <...> берется в непосредственном, генетическом отношении к настоящему, а не в той аналогии с современными событиями, как это было в 20-х гг.»<sup>39</sup>. Пушкин неоднократно применял в лирике исторические обзоры<sup>40</sup>, связывая образ современника, в том числе автора, с важнейшими событиями эпохи.

---

<sup>39</sup> *Томашевский Б. В.* Историзм Пушкина // *Томашевский Б. В. Пушкин.* М.: Л., 1961. Кн. 2. С. 183.

<sup>40</sup> Там же. С. 183–184.

В послании «К вельможе», в «лицейской годовщине» 1836 г. такой обзор не выходит за пределы истории новейшей. Но поэт стремился вскрыть и отдаленные связи, ведущие к истокам русской государственности. Направление и характер этого рода исканий были обусловлены пушкинским пониманием судеб русского дворянства. Не углубляясь сейчас в существо хорошо известных (хотя и далеко не достаточно изученных и объясненных) взглядов Пушкина, важно отметить, что они обеспечивали поэту целостное воззрение на всю русскую историю от князей до Николая I и, прежде всего, давали критерий оценки политических и социальных процессов применительно к России императоров.

В «Моей родословной» обзор начинается с XIII в., со времени Александра Невского, и доведен до падения Петра III. Но самое главное даже не в расширении хронологической перспективы, а в осмыслении в свете этой перспективы сегодняшнего социального положения автора. «Моя родословная» подготовила родословную «Езерского» и выделенную затем из неоконченной поэмы «Родословную моего героя». Определился тип своеобразного генеалогического повествования, которое выполняет двоякую функцию: выстраивает родословную и тем самым характеризует героя (или автора) и в нескольких словах дает представление о важнейших этапах русской истории. Образуется стремительно развивающийся сюжет. Отправной точкой его служит древнейший генеалогический факт («Мой Езерский происходил от тех

вождей <...> »). Развитие сюжета воспроизводит ход истории, активными деятелями которой выступают представители сменяющихся поколений старинной фамилии. Повествование движется к современности; идейно именно современность, момент рассказывания родословной является отправным пунктом, сюжетно это конечный пункт, своего рода развязка: могущество рода подорвано, и его современный отпрыск, безвестный маленький человек, ничем не напоминает своих славных предков. Или в автобиографическом варианте: Пушкины сыграли видную роль в русской истории, а я – «мещанин».

Объединение исторической и современной проблематики – одна из важнейших тенденций творчества Пушкина 30-х гг. Обзоры и родословные были формами связывания, синтеза исторической и современной тем в пределах одного произведения<sup>41</sup>. Но все случаи реализации этой тенденции в лирике не могли еще в полной мере утвердить новый этап пушкинского историзма.

Попыткой построить большую повествовательную поэму (в онегинских строфах) на противопоставлении теперешнего низкого социального положения героя и прошлого могущества его рода был «Езерский». Каким образом это противопоставление было бы реализовано в сюжете, нам неизвест-

---

<sup>41</sup> Ср. у Ю. Н. Тынянова об «осовременивании исторического материала» в «Родословной моего героя»: *Тынянов Ю. Н.* Архаисты и новаторы. Л., 1929. С. 274.

но. Текст «Езерского» (а также «Родословной моего героя», напечатанной в III томе «Современника»), в настоящее время хорошо изученный<sup>42</sup>, не дает оснований для каких-либо предположений на этот счет. Можно только с уверенностью сказать, что Пушкин намеревался развернуть любовный сюжет, и вся «генеалогическая» проблематика поэтому должна была быть как-то вдвинута в него. На той стадии работы, где Пушкин бросил поэму, история рода Езерских представляет собой внесюжетную идейную декларацию с большим авторским отступлением. По-видимому, поэт неясно представлял себе, как надо развивать задуманную историко-социальную тему, как должен вести себя герой в жизни, в обществе. Показательно, что всякий раз, когда у Пушкина – в художественном произведении – заходит речь о старом и новом дворянстве, обнаруживается тяготение к выделению соответствующего эпизода из повествования в отдельный пассаж. Таков, например, разговор испанца и русского о русской аристократии в отрывке «Гости съезжались на дачу...».

Выработанный поэтом способ совмещения исторической и современной тематики в родословных имеет прямое от-

---

<sup>42</sup> О тексте «Медного всадника» и «Езерского» см.: *Измайлов Н. В.* Из истории замысла и создания «Медного всадника» // Пушкин и его современники. Л., 1930. Вып. 38–39. С. 169–190; *Бонди С. М.* «Езерский» и «Медный всадник» // Рукописи А. С. Пушкина: Фототипическое издание. Альбом 1833–1835 гг. М., 1939. <Кн. 3>. Комментарии. С. 35–51; *Он же.* Новый автограф Пушкина // Записки Отдела рукописей Государственной библиотеки СССР им. В. И. Ленина. М., 1950. Вып. 11. С. 134–146; *Соловьева О. С.* Указ. соч. С. 268–344.

ношение к «Медному всаднику». Черновые рукописи показывают, что Пушкин и сюда хотел ввести родословную героя и связанное с ней полемическое отступление. Более того, некоторые моменты даже усилены. Так, в «Езерском» и «Родословной моего героя» говорится о «нашем тереме забытом», в котором «растет пустынная трава». Пушкин имеет в виду некую примету времени – пренебрежение к предкам, забвение старинной славы дворянских родов. В черновике «Медного всадника» та же мысль и в сходной форме характеризует не современные нравы вообще, а социальное положение героя:

<Не знает он>

О том, что в тереме забытом

<В пыли гниют его права>.

(V, 463)

Над этими стихами шла настойчивая работа, поэт перепробовал до десяти вариантов, и в каждом из них есть попранные «права», что представляется очень важным для понимания генезиса образа Езерского – Евгения. Так прямо поставленный вопрос о правах обедневшего дворянства нигде больше у Пушкина не встречается.

Какое место занимали замыслы родословной в общем замысле «петербургской повести», какую роль они сыграли в работе над поэмой?

При изучении «загадочного» «Медного всадника» надо



особенно четко различать, анализируем ли мы художественную организацию данного конкретного произведения или говорим о социальных взглядах Пушкина 30-х гг., которые составляют идейный контекст поэмы и комментарий к художественному тексту. Во втором случае можно без большой ошибки отождествить Евгения с Езерским, даже приписать ему хорошо известную нам родословную. Лаконичное упоминание о прошлом рода Евгения легко может быть развернуто, т. к. точно известно, какое значение придавал Пушкин историческим изменениям в среде старого дворянства. Отсюда, с учетом знаменательного варианта о «правах», выводится и объяснение бунта. Ход рассуждения в этом случае вполне логичен: Петр – «революционер на троне» – подорвал могущество старинного дворянства; Евгений – представитель обедневшей фамилии; Евгений восстает против Петра.

Однако подобные построения (неоднократно встречавшиеся в литературе), будучи обоснованными с точки зрения пушкинских социальных воззрений и в целом верно передающие логику исторических размышлений поэта, не получают достаточного подтверждения в тексте поэмы. Дело в том, что в процессе работы над «Медным всадником» Пушкин отказался от постановки социально-исторической проблематики в духе своей концепции русского дворянства. Он пошел по пути трансформации конфликта социально-сословного в обобщенный историко-философский конфликт. Генеало-

гия обедневшей фамилии в «Езерском» занимала центральное место, а в «Медном всаднике» оказалась низведенной до уровня второстепенной детали. «Ничтожество» Езерского контрастирует с величием его предков – заурядность Евгения важна сама по себе, безотносительно к «забытой старине». Введение генеалогии героя в «Езерском», что очень важно, мотивировано и истолковано повествователем в его специальном открыто полемическом отступлении. Евгений «не тужит / Ни о почившей родне, / Ни о забытой старине», и автор только констатирует это. Тем самым идея поэтической родословной оказывается нейтрализованной. Отпадает возможность интерпретировать героя с точки зрения исторической социологии Пушкина. Поэтому в художественной системе «Медного всадника» в принципе допустимо вовсе не принимать в расчет упоминания о предках Евгения; это упоминание не более чем след первоначального замысла, ясно указывающий на генезис образа, но не объясняющий его. Социальное бытие героя фактически исключено из истории.

Не противоречит ли данный вывод только что высказанному положению о трансформации сословной проблематики в историко-философскую? Противоречие здесь только кажущееся. Лишив характеристику героя исторического объяснения, Пушкин упразднил – в пределах «Медного всадника» – только свою историческую социологию. Взамен выдвинуты более общие исторические же, но уже и философские вопросы. Это различие необходимо иметь в виду, опреде-

для соотношения «Езерского» и «Медного всадника». В первом случае тема берется в изводе пушкинской исторической социологии, во втором – в обобщенном аспекте, в значительном отвлечении от конкретных сословных и социально-политических проблем. Если в родословных прошлое было подчинено современному социальному бытию героя, то в «петербургской повести» это бытие, наоборот, подчинено историко-философскому содержанию.

Выше говорилось, что в случае выхода за пределы «Медного всадника», в частности в вопросе о генезисе образа Евгения, в принципе возможно отождествить последнего с Езерским. Исходя из этой тождественности, можно представить себе и возникновение нового пушкинского героя – страдательного лица истории. Поэта интересует своего рода исторический феномен: падение родовитой дворянской фамилии, в результате которого потомок занимает на общественной иерархической лестнице место, противоположное своим предкам. Они – активные государственные деятели (за что и удостоиваются упоминания в труде Карамзина), он – предельно пассивен и испытывает на себе действие неведомых ему сил. Открытие маленького человека в историческом процессе, т. е. того, что в писаной истории не являлось предметом изучения и фигурировало в качестве нерасчлененной массы, механической суммы единиц, было подготовлено «Езерским» и совершилось в «Медном всаднике». Столкновение Евгения с «кумиром» раскрывается не

как социальный конфликт царя и подданного, власть имущего и бесправного, богатого и бедного, а, главным образом, в плане философии истории, ее этики: великий преобразователь, выразитель объективных интересов нации и государства с его «железной уздой» и безвестный, массовидный человек, который своими жертвами оплачивает общий прогресс.

Отвлекаясь несколько в сторону, отметим, что достижения историзма определенным образом соотносились с реалистическими в более узком смысле слова («натуралистическими») исканиями Пушкина в разработке собственно современной темы. Одним из важных аспектов освоения «низкой» действительности в «Домике в Коломне», «Повестях Белкина» было введение литературных персонажей, отличных от героев южных поэм и романа в стихах. Допустить прозаическое лицо в историко-философскую поэму значило окончательно утвердить его в качестве эстетически равноправного объекта изображения. Но Евгений пришел с другой стороны, нежели Самсон Вырин. Образ Езерского – Евгения, как мы видели, возник в результате художественного типизирования, связанного с исторической социологией Пушкина. Это были две не сливающиеся, но сближающиеся линии: «низкие» герои «Домика в Коломне», «Гробовщика», «Станционного смотрителя» и потомки старых дворянских родов в «Езерском» и «Медном всаднике». Очень характерно стремление к слиянию двух типов маленьких лю-

дей отразилось в черновиках «Езерского». Езерский – представитель старинной фамилии —

Влюблен

Он был в Мещанской <?> по соседству  
В одну лифляночку – Она  
С своею матерью одна  
Жила в домишке – по наследству  
Доставшемся недавно ей  
От дяди Франца.

(V, 413)

Это почти автореминисценция из «Домика в Коломне». В одном из вариантов указана и профессия дяди – слесарь. Играя на сословных различиях, автор заявляет:

Но от мещанской родословной  
Я вас избавлю – и займусь  
Моею повестью любовной  
Покаместь вновь не занесусь —

(V, 414)

С точки зрения традиционной литературной характеристики социальные градации, еще разделявшие новых героев, казались не существенными, и «непоэтическое» содержание «Домика в Коломне» так же нуждалось в защите, как и «гражданин столичный» «Езерского».

В начале 30-х гг. Пушкин с разных сторон приходит к от-

крытию маленького человека в истории и в современности, что снова указывает на тенденцию к объединению и комплексному осмыслению исторической и современной проблематики. В «Медном всаднике» – в отличие от «Бориса Годунова», «Полтавы», «Капитанской дочки» – диалектика прошлого и настоящего пронизывает всю структуру произведения. И «смешанная» тема, и поэтический язык в столкновении двух своих элементов – одической струи и прозаической – отражают основной конструктивный и стилеобразующий принцип поэмы – синтезирование современной и исторической тем.

Не меньшее значение для художественной организации «петербургской повести» имеет и другой принцип. Речь идет о высокой степени обобщенности конфликта, о сжатом, схематическом изображении противоборствующих сил. Хроники Шекспира, подсказавшие Пушкину композицию его трагедии, Вальтер Скотт, которому многим обязана «Капитанская дочка», французские историки, чьи труды включали художественный повествовательный элемент, решали вопросы философии истории в обширном сюжете, посредством подробного воспроизведения событий с участием большого количества действительно существовавших и вымышленных лиц. Реставрацию прошлого так или иначе осуществляли продуктивные жанры эпохи – историческая поэма и драма и особенно роман с его установкой, по примеру «шотландского чародея», на «домашний» показ истории. «Рама

обширнейшая происшествия исторического» (говоря словами Пушкина) – таков масштаб изображаемого. На фоне этих современных норм весьма знаменательным представляется отказ Пушкина от развернутых исторических картин в произведении, составившем этап его историзма.

Принцип обобщенности объясняет одногеройное построение поэмы и приемы изображения антагонистов.

Обычно указывают на то, что Евгений есть олицетворение массы незаметных, заурядных людей из городских низов. Однако этим несомненно правильным утверждением нельзя ограничиться. На тексте повести можно наблюдать последовательно проведенный композиционный прием разграничения героя и окружающего мира. Вокруг Евгения создана особая атмосфера одиночества, пустоты. В описании наводнения фигурируют толпы любопытных на берегу Невы, «народ»; далее намечен, правда в очень немногих чертах, небогатый петербургский люд, те социальные слои, к которым принадлежит Евгений. С этой столь близкой ему средой герой нигде не соприкасается, он отделен, замкнут в собственной сфере. Повествование строится так, чтобы он не сталкивался с другими людьми, не вступал в активные отношения с окружающими. Автор попеременно обращается то к Евгению, то к происходящему вне его. С одной стороны, такое построение поддерживает идею персонификации, в то же время, с другой – возникает контраст между неслиянностью героя со средой и полной его типичностью для этой среды.

Такая «несогласованность» легко объяснима. Пушкин преследовал двоякую цель. Во-первых, максимально обобщить (и в этом смысле схематизировать) в герое одну из сторон конфликта: «кумир» – воплощение идеи государственного прогресса, Евгений – олицетворяет массу «граждан столичных», настолько он лишен индивидуальных отличительных черт, обычен, зауряден. Но, во-вторых, поэту важно показать действие исторической закономерности не только на многих людей, подобных Евгению, но и на отдельно взятую личность каждого из них. Поэтому собирательный герой подчеркнут одинок, затем вообще «чужд миру», потому что безумен, и, наконец, в своем возмущении встает над обществом и над историей. Кроме того, и очевидное сочувствие автора, т. е. конкретное отношение повествователя к конкретной личности, указывает на то, что понимание образа в качестве только персонификации некоего множества людей будет неполным. Страдательный персонаж истории мыслится Пушкиным как живая и обладающая определенными правами индивидуальность. Именно этим обеспечены ее позиции в конфликте с Петром и оправдано безумное восстание против «кумира». Вина не может быть вменена Евгению и потому, что он безумен (реально-ситуационная, сюжетная причина), и потому, что автор сочувствует, сопереживает ему (причина эмоциональная и психологическая), и потому, что бунт представляет собой выражение неразрешенного исторического противоречия (причина рациональная – историко-философская).



Равенство антагонистов в системе «Медного всадника» свидетельствует об эволюции отношения Пушкина к Петру. Четко зафиксированная в «Истории Петра» двойственность («разность между государственными учреждениями Петра Великого и временными его указами» – X, 256) распространялась только на личность императора и его действия; все же политические противники реформ не могли быть исторически оправданы и потому оценивались отрицательно. Пушкин мог осуждать жестокость и деспотизм царя, но врагов его и в «Полтаве», и в «Истории Петра» считает объективными врагами общенационального дела. Восстание Евгения носит совершенно иной характер. Дело не в том, что оно происходит столетие спустя после смерти Петра и что угроза адресована статуе, а в том, что это не есть в отличие от попыток Мазепы или «боярства» политическая или сословная акция. Поэтому герой поэмы обретает право на протест: тем самым в истории выявляется такой противник великого царя, чье выступление расценивается уже как закономерное именно потому, что обосновано не конкретно-историческими антипетровскими интересами, а «вечными» категориями гуманности, добра, справедливости. Сложное отношение к Петру получает дальнейшее логическое развитие. Если Пушкин видел и гениального преобразователя, и деспота, различал огромного значения реформы и «тиранские указы», «писанные кнутом», то в «Медном всаднике» он пришел к сложности и в оценке результатов деятельности «ре-

волюционера на троне» (притом отдаленных во времени результатов), и в подходе к антагонистам Петра. В этом пункте воззрение на конкретную проблему русской истории (проблему Петра), для которого характерна двойственность суждений, смыкается с более общей двойственностью, распространявшейся для Пушкина, по-видимому, на всю философию истории, – с универсальным противоречием между интересами государственного прогресса и судьбой личности.

Чрезвычайно важно не только при рассмотрении образа героя, но и при анализе структуры поэмы в целом учитывать значение мотива безумия. «Прояснение», которое часто понимают как «выздоровление», на самом деле всего лишь ментальное прозрение, припоминание, узнавание, но не выход из состояния помешательства. Неосознанная и потому невыразимая «точка зрения» страдательного лица истории осознана и выражена сумасшедшим. Безумие – мотивация бунта. Здравая, нормальная реакция обрисована так:

В порядок прежний все вошло.  
Уже по улицам свободным  
С своим бесчувствием холодным  
Ходил народ.

(V, 145)

Евгений на какой-то момент перестает быть жертвой, потому что он помешан. Здесь в значительной мере и сосредоточено наиболее сильнодействующее художественное ка-

чество «Медного всадника» (которое чисто условно можно обозначить как «таинственность» или «загадочность»), призванное выразить нераскрытые законы хода истории. В этом смысле мотив безумия является составной частью философского содержания поэмы. Для сравнения укажем на тождественный мотив в «Полтаве», где помешательство также возникает в результате душевного потрясения, но остается чисто сюжетным моментом, не имеющим прямого отношения к исторической проблематике произведения. В «петербургской повести», будучи естественным следствием происшедшего, безумие в сцене бунта предстает и как функция неразрешенного противоречия. В следующем затем эпизоде оживления статуи эта функция передана фантастике (на государственно-историческую семантику последней указывают и ее источники, исследованные Л. В. Пумпянским<sup>43</sup>).

Мотив безумия и фантастический элемент до известной степени вызывают иррационализацию – не поднятой проблемы, но ее трактовки. Рационально обоснованная, понятная и доказанная правота Петра, невозможность сойти с определенного им пути дополняются вскрытым, но неразрешенным и в силу этого пока иррациональным противоречием. Так снова возникает вопрос об общем «загадочном» смысле поэмы. Причинно-следственные идейные и сюжетные связи, обычно у Пушкина четко объясненные, на этот раз оказываются значительно осложненными и, как мы сказали, ирра-

---

<sup>43</sup> Пумпянский Л. В. Указ. соч. С. 109–116.

ционализированными, не в мистическом смысле, а в смысле отсутствия ответа на вопросы о законах поступательного исторического движения. На этой основе построено подвижное равновесие Вступления и рассказа, на этой основе возникает и возможность символического понимания наводнения. Сюда же надо отнести богатую изустную и литературную подпочву поэмы, петербургскую мифологию и анекдотику – источник внетекстовых ассоциаций и обертонов.

В статье о втором томе «Истории русского народа» Полевого Пушкин писал о необходимости для России «другой мысли, другой формулы, как мысли и формулы, выведенной Гизотом из истории христианского Запада» (XI, 127). Если работы Гизо были проникнуты единой философской идеей необходимой эволюции европейской цивилизации «сквозь темные, кровавые, мятежные и, наконец, рассветающие века» к лучшему обществу, то Пушкин располагал только историко-социологической, но не историко-философской формулой. Гизо в одном из писем заявлял, что законы, управляющие судьбами человечества, для него столь же ясны и несомненны, как законы, регулирующие восход и заход солнца<sup>44</sup>. Для Пушкина такой ясности не существовало. Его социологическая схема была уже историко-философского задания поэмы. Добровольный отказ от построения идейной системы «Медного всадника» в соответствии с авторскими воззрениями на русское дворян-

---

<sup>44</sup> Реизов Б. Г. Французская романтическая историография. Л., 1956. С. 183.

ство имел следствием совершенно сознательное снижение концептуальной стройности и определенности, что в свою очередь повлекло увеличение удельного веса «таинственности», «загадочности», недосказанности, т. е. тех свойств художественной структуры, которые отвечали конечной неразрешенности изображенного конфликта.

# О незаконченной поэме Пушкина «Тазит»

Поэма под редакторским названием «Тазит» (1829–1830) наиболее подробно изучалась в текстологическом отношении, в аспекте реального и исторического комментария<sup>45</sup>. Указана тематическая и текстуальная перекличка с «Кавказским пленником», «Цыганами» и «Путешествием в Арзрум» (с последним «Тазит» связан этнографическим материалом, который попал в поле зрения Пушкина во время поездки на Кавказ летом 1829 г.); предложены некоторые сравнительно-исторические параллели (Шатобриан<sup>46</sup>, Мицкевич<sup>47</sup>). Из старой литературы сохраняют значение толкования поэмы, данные Белинским, Анненковым, Мережковским. Выводы о незаконченном тексте<sup>48</sup> во многом неизбеж-

---

<sup>45</sup> Пушкин А. С. Полн. собр. соч. [М.; Л.], 1948. Т. 5. С. 71–79, 336–370 (далее ссылки на это издание даются в тексте). Текст «Тазита» готовил С. М. Бонди. См. также статью «„Гасуб“, а не „Галуб“» в его кн.: Черновики Пушкина. М., 1971. С. 54–62 (впервые в его кн.: Новые страницы Пушкина. М., 1931. С. 59–73); Комарович В. Л. Вторая кавказская поэма Пушкина // Пушкин. Временник Пушкинской комиссии. М., 1941. [Вып.] 6. С. 211–234; Турчанинов Г. К изучению поэмы Пушкина «Тазит» // Русская литература. 1962. № 1. С. 38–54.

<sup>46</sup> Комарович В. Л. Указ. соч. С. 225–228.

<sup>47</sup> Lednicki W. Pushkin's Tazit and Mickiewicz's Konrad Wallenrod // Lednicki W. Bits of Table Talks on Pushkin, Mickiewicz, Goethe, Turgenev and Sienkiewicz. The Hague, 1956. P. 180–197.

<sup>48</sup> Мнение М. Л. Гофмана: «...есть все основания думать, что „Галуб“ был впол-

но предположительны, но гипотетичность не превышает допустимых пределов: из 14 пунктов плана II (V, 336) восемь отражено в белой рукописи, а в черновиках разработан девятый пункт.

Здесь не преследуется цель реконструировать замысел Пушкина. Будет сделана попытка 1) показать возможные пути содержательной интерпретации наличного текста (включая планы и черновики); 2) определить его жанровые тенденции. Обе задачи понимаются в качестве историко-литературных, т. е. их решение предполагает выбор из идеологического и художественного «словаря» эпохи. В первом случае предлагается считать основную оппозицию соответствующего идеологического комплекса доминантой плана содержания данного художественного текста, во втором случае речь идет о нахождении некоторых принципов его внутренней организации. При выполнении задачи интерпретации выбор дает лишь некоторое приближение к культурному коду эпохи, а выбранная антитеза является лишь средством и предметом дальнейших рассуждений. Сами рассуждения о приложении этой антитезы к тексту не могут считаться принадлежащими языку эпохи, а представляют собой компромисс между культурными кодами – исследователя и эпохи создания текста. Таким образом, выбор имеет «позитивное»

---

не закончен вчерне» (см. его кн.: Пушкин. Психология творчества. Париж, 1928. С. 83), – не подтвердилось. В случае «Тазита» вопрос о конструктивном значении «незавершенности» отпадает.

и «негативное» значение: а) данная антитеза действительно была предметом рассуждений в изучаемую эпоху (в художественных и нехудожественных текстах, а также для читателя), б) рассуждения исследователя до известной степени защищены от аберрации, поскольку строятся вокруг заведомо функционировавшего противопоставления.

Примем за исходное утверждение: рассматриваемый текст отражает в плане содержания идеологический комплекс, определяемый полярными понятиями «естественное состояние» и «цивилизация» (гражданское общество). Этот же комплекс будет основанием сравнения «Тазита» с «Кавказским пленником» и «Цыганами», объектами, которые мы будем полагать известными и относительно которых, в частности, установлена возможность интерпретации на основе данной антитезы.

Для проблематики цивилизации и естественного состояния, центральной в философии Просвещения и акцентированной Руссо (с именем которого она впоследствии связывалась в понятии «руссоизм»)<sup>49</sup>, основополагающим явля-

---

<sup>49</sup> Судьба и значение этой проблематики в истории русской литературы и рецепция идей Руссо в России исследованы в ряде работ Ю. М. Лотмана: Пути развития русской просветительской прозы XVIII в. // Проблемы русского Просвещения в литературе XVIII в. М.; Л., 1961. С. 79–106; Истоки «толстовского направления» в русской литературе 1830-х годов // Ученые записки Тартуского гос. университета. Тарту, 1962. Вып. 119. С. 3–76; Руссо и русская культура XVIII в. // Эпоха Просвещения. М.; Л., 1965. С. 208–281; Руссо и русская культура XVIII – начала XIX века // Руссо Ж.-Ж. Трактаты. М., 1969. С. 555–604 (далее – Трактаты). Типологические обобщения по культуре Просвещения даны



лось именно противопоставление, тогда как само понимание естественности, представление о ее носителях не были жесткими и едиными<sup>50</sup>. Семантику ключевого термина А. П. Куницын описывал так:

Слово *естественный*, присоединяемое к праву, состоянию, закону и разуму, вводит некоторых в заблуждение по своей двозначительности: иногда значит оно то же, что первоначальный, первобытный, иногда – природный, врожденный. В правоведении употребляется оно в сем последнем значении. <...>. Но, принимая название *естественный* в первом значении, многие думают, что <...> состояние естественное есть состояние людей без общественного соединения, в котором царствовало самоуправство, что закон естественный есть выражение правил, коими люди руководствовались в первобытном состоянии <...><sup>51</sup>.

Отсюда видно, что противопоставление велось в двух планах – «реальном» (действительное существование естествен-

---

в статье «Проблема знака и знаковой системы и типология русской культуры XI–XIX веков» в кн.: Лотман Ю. Статьи по типологии культуры. Тарту, 1970. С. 26–32.

<sup>50</sup> Руссо писал об этих разногласиях в «Рассуждении о происхождении и основаниях неравенства между людьми» – см.: Трактаты. С. 41–43. Ср. в «Праве естественном» (1818–1820) А. П. Куницына: «Философы, изображавшие состояние человека вне общества, держатся различных мнений и больше или меньше удаляются от истинных об оном понятий» [цит. по кн.: Русские просветители (от Радищева до декабристов). М., 1966. Т. 2. С. 293].

<sup>51</sup> Там же. С. 208.

ных людей) и умозрительном (условное выделение в человеке того, что возводится к природе, – и соответствующее должностное поведение).

Постоянным членом оппозиции было «гражданское общество». Первое из указанных Куницыным значений отождествляло «первобытный» (древний) и «естественный», на «синхронном срезе» вместо «первобытный» была возможна подстановка «нецивилизованный». При европоцентризме культурного сознания и в контексте критицизма философии Просвещения под «гражданским обществом» подразумевалось прежде всего (не исключительно) европейское, а «нецивилизованный» легко сводилось к «неевропейский».

Философские и художественные памятники соединяют умозрительный и «реальный» планы, логический и исторический аспекты. Отсюда множественность различных во времени (история) и пространстве (этнос) антропологических объектов, которые могли идентифицироваться в качестве естественных. Различно – в границах генерального противопоставления – мыслилось и отношение естественности к цивилизации. Безусловное отсутствие законов или воспитания не являлось обязательным признаком – такого рода институты со знаком «суровой простоты» могли противопоставляться европейским нормам. Для понимания соответствующих сюжетов следует учитывать различие между «Цыганами» Пушкина и, например, повестью, переведенной Карамзиным из де Сталь («Мелина»), где убийство из ревности со-

вершает именно представительница нецивилизованного народа.

Подход Руссо был в принципе рационалистическим, а не историческим. Его дикарь – допущение<sup>52</sup>, носителем естественного начала мог быть: воображаемый первобытный человек, представитель современного нецивилизованного народа, патриархальный крестьянин, ребенок. Тем не менее Руссо выделял сменяющиеся во времени эпохи развития природы человека, связывая одну из них с «той ступенью развития, которой достигло большинство диких народов нам известных»<sup>53</sup>. Однако первичным остается нормативное понятие естественности. Опираясь с ним, Руссо определяет Эмиля как дикаря в обществе, а высшую точку неравенства – деспотизм – как «новое естественное состояние» («здесь отдельные лица вновь становятся равными, ибо они суть ничто»)<sup>54</sup>.

В процессе колонизации просветительская культурная схема обуславливала картину экзотического мира, давала точку зрения, с которой «дикие» наделялись атрибутом естественности. С другой стороны, контакты европейцев с «детьми природы» питали «реальную» трактовку есте-

---

<sup>52</sup> «Этот человек не существует, говорите вы, пусть так, но мы можем допустить его существование» («Письмо к Кристофу де Бомону» – Трактаты. С. 618).

<sup>53</sup> Там же. С. 77 («Рассуждение о происхождении и основаниях неравенства между людьми»).

<sup>54</sup> Там же. С. 95.

ственности и в то же время давали материал для построения нормативных философских моделей в пользу или против цивилизации<sup>55</sup>.

Взаимопроникновение «реального» и отвлеченного значений ключевого термина, отсутствие жесткой соотнесенности атрибута естественности с определенным носителем и отсюда возможность аналогий и отождествлений важны для понимания художественных соответствий руссоистского комплекса и могут быть использованы при их истолковании.

У Пушкина<sup>56</sup> естественность приписывается обитателям национальных окраин государства (но не ребенку и не крестьянину). В «Кавказском пленнике» и «Цыганах» нецивилизованный коллектив – это такой социум, который противопоставляется цивилизованному (европейскому) обществу как гармоничный («простота») дисгармоничному («страсти»). Известно, что, предохраняя условную антитезу от осложняющих моментов, Пушкин игнорировал факт крепостной зависимости молдавских цыган, о котором он писал в предисловии к поэме, не вошедшем в окончательный текст. С тем же связан и способ подачи местного материала: он был в произведении предметом оценки – любования героя-евро-

---

<sup>55</sup> См.: Дюше М. Мир цивилизации и мир дикарей в эпоху Просвещения. Основы антропологии у философов // Век Просвещения. М.; Париж, 1970. С. 251–278.

<sup>56</sup> О недошедших ранних романах Пушкина «Цыган» и «Фатам, или Разум человеческий», создававшихся под влиянием философской прозы XVIII в. (Вольтер), см.: Томашевский Б. Пушкин. М.; Л., 1956. Кн. 1. С. 33–38.

пейца или повествователя.

Основное отличие «Тазита» легко сформулировать в негативной форме: отказ от понимания нецивилизованного социума как внутренне непротиворечивого.

Таким образом, мы имеем два общих утверждения: первое (исходное) постулирует связь между изучаемым текстом и существовавшим вне его идеологическим комплексом; второе выражает (негативно) специфику этой связи относительно избранных для сравнения объектов. Следующие утверждения собственно интерпретируют текст, имея в виду такой его признак, как сюжетность. Предлагаются два варианта интерпретации.

**А.** Герой совершает движение от естественного состояния к состоянию цивилизации. Коллизия «перевернута» по отношению к «Цыганам».

**В.** Неевропейский уклад представляет собой определенную цивилизацию. Тогда конфликт «Тазита» аналогичен конфликту «Цыган».

Вариант А кажется очевидным и наиболее экономно отражающим оба общих утверждения. Нецивилизованному коллективу присуще внутреннее противоречие. Его соотношение с цивилизацией, которая должна была быть персонифицирована в лице Тазита (или миссионера), иное, чем в «Цыганах»: не европеец бежит к дикому народу, а дикарь выступает проводником цивилизованных жизненных норм или

внутренне готов к выполнению этой миссии<sup>57</sup>. В частности, «обращенный» вид по отношению к «Цыганам» принимает тема мести.

Однако ряд соображений говорит в пользу варианта В. Как отмечалось в литературе, местный материал в «Тазите» перестает быть чисто описательным или декоративным и получает функцию определителя среды, в которой возникает конфликт. Эта среда культурна, имеет традицию, предписывающую нормы поведения. Гасуб – «нормальный» герой, объясненный традицией и объясняющий ее<sup>58</sup>. Речь Гасуба

---

<sup>57</sup> Один из «реальных» доводов, посредством которого Руссо доказывал противоестественность цивилизованного общества, был тот, что европейцы не могут приучить дикарей к своему образу жизни. «<...> Миссионерам нашим иногда удастся сделать дикарей христианами, но не цивилизованными людьми. <...> Между тем как тысячу раз случается читать, что французы и другие европейцы добровольно удаляются к диким племенам и проводят среди них всю свою жизнь <...>» (цит. по: *Руссо Ж. Ж.* О причинах неравенства. СПб., 1907. С. 151).

<sup>58</sup> По мнению кавказоведа, черкесские обряды переданы в поэме очень точно (*Турчанинов Г.* Указ. соч. С. 44, 52). Черновики и первоначальная редакция некоторых стихов в беловой рукописи дают основание предполагать, что Пушкин отбрасывал варианты, противоречащие этнографической трактовке Гасуба. В третьем диалоге было (слова Гасуба): Приди... Где ж голова его [Послушай] (?) мозг ее мне нужен Дай мне прогрыз(ть) (?). Набросок: «Мне череп нужен» (V, 353, ср. с. 369). Это, по-видимому, реминисценция из Данте (33-я песнь «Ада»). Эпизод об Уголино и Руджери был в числе первых отрывков из «Божественной комедии», переведенных на русский язык (1800) – см.: *Алексеев М. П.* Первое знакомство с Данте в России // От классицизма к романтизму. Л., 1970. С. 57–60. В 1817 г. появился перевод Катенина «Уголин» (Сын отечества. 1817. № 9). Данте упоминается в одном из стихотворений кавказского цикла («Зорю бьют. Из рук моих...»). С другим вариантом того же места в «Тазите»: «Мне кубок нужен» ср. летописный и переданный Карамзиным рассказ о гибели Святослава

строится как имитация его собственной точки зрения – взамен устранившейся точки зрения героя-европейца или повествователя: «Где ж, – мыслит он, – в нем плод наук» (V, 74; ср. «плоды наук» в спорах Онегина и Ленского). Показательно употребление слова «дикость», весьма важного в контексте противопоставления гражданского общества и естественно-го состояния. В «Цыганах» «дикость», «дикий» – обозначения вольной жизни на лоне природы в противовес «неволе душных городов». С точки зрения так обозначающего, Гасуб – дикий. Но эта дикость им самим именуется – «плоды наук», «труды», диким же названо (в авторской речи) поведение Тазита. «Но Тазит / Все дикость прежнюю хранит» (V, 73). Здесь игра на полисемии: «дикий» – антоним к «цивилизованный» и «чуждающийся людей»<sup>59</sup> (ср. «Дика, печальна, молчалива» – о Татьяне).

Таким образом, вместо условного непротиворечивого социума – особая, этнографически определенная цивилизация, и здесь же – новая условность: «дикарь», стоящий вне этой цивилизации<sup>60</sup>. Поведение Тазита аналогично поведению Алеко – это отказ от основных культурных правил.

---

(История Государства Российского. СПб., 1818. Т. 1. С. 193), а также пушкинское «Послание Дельвигу» («Прими сей череп, Дельвиг, он...»).

<sup>59</sup> Словарь языка Пушкина. М., 1956. Т. 1. С. 643–645.

<sup>60</sup> Действительный факт – горцы, вступившие в мирные сношения с русскими, мирные черкесы, упоминаемые в произведениях на кавказскую тему, в том числе в «Путешествии в Арзрум». Ср. хотя бы Галуб в «Валерике» Лермонтова – имя, как известно, заимствовано из «Тазита» в редакции Жуковского.

Вариант В удобно рассматривать в свете философских споров об изначально доброй или злой природе человека. Руссо, считая сострадание одним из двух «первых и простейших действий человеческой души» (наряду с самосохранением), утверждал, что естественные люди «даже не помышляли о мести»<sup>61</sup> (ср. старый цыган у Пушкина), но месть присуща всем известным диким народам, которые «уже далеки от первоначального естественного состояния»<sup>62</sup>. Тазит осуществляет естественную доброту и нарушает традицию «хищного» Кавказа.

Итак, в А полярные понятия исходной антитезы остаются в силе, меняется на противоположное (в сравнении с «Цыганами») направление сюжетного движения героя. Вариант В интерпретирует текст как нетривиальное приложение традиционной антитезы – к новому объекту: социум, который мог быть представлен естественным, «расслаивается» на цивилизацию и «дикость». Но эта «дикость» отвечает определенным требованиям цивилизации европейской – полярные понятия меняются местами: то, что согласно А трактовалось в качестве естественного состояния, становится в В гражданским обществом; то, что трактовалось в качестве цивилизации, совпадает по крайней мере в некотором – с естествен-

---

<sup>61</sup> Трактааты. С. 43, 65–67.

<sup>62</sup> Трактааты. С. 77. По Руссо, Гоббс с его «войной всех против всех» имел в виду именно это состояние. Куницын полемизировал и с Руссо, и с Гоббсом, отдавая предпочтение последнему (Русские просветители... С. 293–294).



ным состоянием. Отсюда возможность третьего варианта интерпретации.

### С. Борьба двух цивилизаций.

Поскольку в план поэмы включены пункты «Черкес-христианин» и «Миссионер», к понятию «европейская цивилизация» добавляется определение «христианская», и поведение Тазита следует считать приближением к христианской морали или даже осуществлением ее требований.

А, В, С – самостоятельные варианты, но они не исключают друг друга. Так, оказалось удобным вывести С из А и В (хотя обычно комментаторы предпочитают этот вариант безотносительно к каким-либо другим). Есть и другая возможность: все три варианта рассматривать в совмещенном виде – в качестве формул, представляющих разные моменты развертывания сюжета, например, в такой последовательности: В – А – С («дикарь» – отщепенец против исконной цивилизации – он принимает иную, «естественную» цивилизацию – борьба двух цивилизаций). Тогда в С одним из членов оппозиции будет реализуемое героем состояние – одновременно естественное и цивилизованное. (Ср. другой атрибут героя – близость к природе: «внимать волнам, глядеть на звезды», – давший основание для характеристики его как «бессознательного художника», «мечтателя».)

Поскольку понятие естественного перестает быть доминантой, а традиционная антитеза снимается и заменяется противопоставлением двух цивилизаций, постольку С вы-

ходит за пределы руссоистского комплекса. Это побуждает связать в нашей интерпретации нормативно-рационалистическую проблематику с типологически иной – исторической, историко-философской (чему в сюжетном совмещении трех вариантов соответствует переход от А к С). Следующий пример дает представление о том идеологическом ряде, на который должен быть теперь спроецирован текст Пушкина и который, очевидно, отличен от исторических воззрений Руссо, а в некоторых существенных пунктах и прямо противоположен им.

В № II «Московского вестника» за 1827 г. появились «Исторические афоризмы и вопросы» Погодина. В № III с «Замечаниями» на «афоризмы» выступил Р<ожалин>. Дискутировался вопрос о закономерностях исторического развития человечества, в частности европейских народов, с одной стороны, и неевропейских, с другой. Погодин отстаивал концепцию поступательного развития, постепенного разновременного восхождения народов по лестнице прогресса (прилагался чертеж!): «Времени, которое было в Европе, не было еще в Азии и Африке: так солнце освещает страны – одну за другой, и европейский вечер есть американское утро»<sup>63</sup>. Рожалин доказывал, что Азия никогда не уподобится Европе, аргументируя неподвижностью государственных и общественных форм у азиатских народов<sup>64</sup>.

---

<sup>63</sup> Московский вестник. 1827. № 2. С. 115.

<sup>64</sup> Московский вестник. 1827. № 3. С. 213. Это обычное мнение. Ср., например,

Показательны и другие фрагменты полемики (Погодин-издатель отвечает оппоненту в подстрочных примечаниях к соответствующим местам статьи последнего):

Рожалин: «Вы относите историю некоторых азиатских и африканских народов к истории древней. Во-первых, вы не сказали, кто эти некоторые?» Погодин: «Дикари, какие бы то ни были». Рожалин: «Во-вторых, вы не сказали: что разумеется под словом древняя история?..». Погодин: «Нехристианская»<sup>65</sup>.

Из утверждений Погодина вытекало, что современные нецивилизованные народы находятся на древнем этапе своей истории, границей которого должно стать принятие христианства. Позднее, повторяя и развивая это положение, Погодин заключал: «Новая история есть история христианства»<sup>66</sup>.

Об историческом значении христианства Пушкин писал в заметках (1830) о втором томе «Истории русского народа» Полевого:

---

в «Истории русского народа» Н. Полевого (М., 1833. Т. 4. С. 154) или у Бестужева-Марлинского: «Изумительна неподвижность азиатского быта в течение стольких веков. Об Азию расшибились все попытки улучшений и образования: она решительно принадлежит не времени, а месту» («Аммалат-бек» – *Бестужев-Марлинский* А. А. Соч.: В 2 т. М., 1958. Т. 1. С. 525). Ср. «спящий Восток» в «Споре» Лермонтова.

<sup>65</sup> Московский вестник. 1827. № 3. С. 213–214.

<sup>66</sup> Погодин М. П. Исторические афоризмы. М., 1836. С. 7. Ср. в его «Начертании русской истории» (М., 1837. С. XII).

История древняя кончилась богочеловеком, говорит г-н Полевой. Справедливо. Величайший духовный и политический переворот нашей планеты есть христианство. В сей-то священной стихии исчез и обновился мир. История древняя есть история Египта, Персии, Греции, Рима. История новейшая есть история христианства. Горе стране, находящейся вне европейской системы!

С «Тазитом» сопоставимы и эти решительно сформулированные замечания, в которых Пушкин примыкает к широко распространенному историософскому взгляду<sup>67</sup>, и во многом к ним близки суждения Погодина<sup>68</sup>. На релевантность историософской проблематики для поэмы указывает и этимология имен героев: Гасуб значит «хищник, разбойник, грабитель», Тазит – образовано от слова со значением «новый, свежий, молодой»<sup>69</sup>. В 1836 г. Пушкин писал

---

<sup>67</sup> Назовем два имени, далекое от Пушкина и близкое, – Гегель и Чаадаев (в известном письме к Чаадаеву от 19 октября 1836 г. Пушкин сам говорит о «христианской цивилизации»). Аналогию в эстетике и истории литературы представлял взгляд, согласно которому романтизм есть искусство христианской эры, а классицизм – искусство дохристианской Античности.

<sup>68</sup> Речь идет не о взаимоотношениях Пушкина и Погодина, круга «Московского вестника», не об оценке деятельности русской православной церкви на Кавказе (она выражена в «Путешествии в Арзрум»), а о концепции христианства в широкой историко-культурной перспективе (ср. в указ. письме к Чаадаеву о христианстве вообще и – иначе – о положении русского духовенства, ср. также в «Заметках по русской истории XVIII века» и «О ничтожестве литературы русской»).

<sup>69</sup> Османова З. Г. О «Тазите» Пушкина // Уч. зап. Кабардинского НИИ. 1957. Т. 9. С. 425–427; Турчанинов Г. Указ. соч. С. 50.

в послесловии к опубликованному в «Современнике» очерку «Долина Ажитугай», автором которого был черкес, офицер русской армии Султан Казы-Гирей: «Любопытно видеть, как магометанин с глубокою думою смотрит на крест, эту хоругвь Европы и просвещения» (XII, 25; последние пять слов – цитата из очерка)<sup>70</sup>.

Все это очерчивает контекст варианта С. Он может интерпретировать текст независимо от А и В. Однако и для приближения в достаточной степени к идеологии эпохи, и для построения наиболее удобного исследовательского конструкта надо учитывать именно перечисление указанных историко-философских идей с комплексом представлений о цивилизации и естественном состоянии<sup>71</sup>.

---

<sup>70</sup> Широко распространенная сюжетная коллизия «христианин – мусульманин» не обязательно должна интерпретироваться по нашему варианту. Очевидно, что он неприменим, например, к «Бахчисарайскому фонтану» или «Гяуру» Байрона. Назовем, однако, произведение, которое Пушкин рецензировал в «Литературной газете» как раз около времени работы над «Тазитом», – «Карелия» Ф. Глинки. В одном из эпизодов поэмы мусульманка, уличенная в связи с христианином, перекрестилась на глазах отца. Указанный Ф. Глинкой источник (*Глинка Ф. Н. Избранные произведения*. Л., 1957. С. 339) – «Путешествие по Тавриде» И. М. Муравьева-Апостола – был хорошо знаком Пушкину («Бахчисарайский фонтан»). И. М. Муравьев-Апостол коснулся и вопроса о магометанских общинах в христианском государстве (сразу после эпизода, использованного Ф. Глинкой, – *Муравьев-Апостол И. М. Путешествие по Тавриде...* СПб., 1823. С. 150–152).

<sup>71</sup> Напомним в этой связи и биографическое обстоятельство – особый интерес Пушкина к А. П. Ганнибалу. В немецкой биографии А. П. Ганнибала, неполный перевод которой сделан, по мнению Т. Г. Цявловской, самим Пушкиным, говорилось, в частности, о намерении Петра I доказать возможность приобщения «почти диких людей» к науке и государственной службе. Там же описано

В этом плане характерна, например, полемика с XVIII веком Марлинского. Он в целом чужд руссоизма, в 30-х гг. говорит об остром ощущении истории («Мы ее видим, слышим, осязаем ежеминутно...» — «О романе Н. Полевого „Клятва при гробе господнем“»), а в отношении Кавказа — безусловно оправдывает насилие ради исторически необходимого цивилизаторства. Но и здесь всплывает имя Руссо: жизнь горцев — это «олицетворенная утопия Жана-Жака, только грязная, не нарумяненная, нагая» («Рассказ офицера, бывшего в плену у горцев»)<sup>72</sup>. Другой пример: если Погодин отрицает договорный принцип естественного права, то еще для Куницына естественное право — метаязык по отношению к истории<sup>73</sup>. Два идеологических комплекса сосуществовали. В стихах:

Так буйную вольность законы теснят,  
Так дикое племя под властью тоскует —

тема (исторически неизбежная экспансия европейской цивилизации) и фразеология могут быть «разнесены» по

---

крещение Ганнибала, он характеризуется как «убежденный христианин», который — ср. выше мнение Руссо — не захотел вернуться на родину, «привыкнув к европейскому образу жизни» (Рукою Пушкина. М.; Л., 1935. С. 51–52, 41).

<sup>72</sup> Марлинский А. Полн. собр. соч. СПб., 1847. Т. 2. Ч. 6. С. 215.

<sup>73</sup> Погодин М. П. Исторические афоризмы. С. 100; А. П. Куницын: «Самое исследование исторических происшествий без познаний права естественного быть не может, или история будет простонародное предание, никакого поучения не представляющее» (Русские просветители... С. 213).

разным рядам (один из вариантов: «ветхую» вместо «буйную» – подчеркивал временной момент). Оба этих идеологических ряда четко намечены в статье «Джон Теннер»<sup>74</sup>. (Напомним, что в предисловии к «Истории» Карамзин сравнивал Россию, открывшую страны, «никому дотоле неизвестные», с Америкой и способы христианизации, примененные здесь и там<sup>75</sup>.)

«Тазит», будучи насыщен этнографическим материалом, ориентирован на указанные идеологические комплексы, и это отличает его от ориентированных на актуальный военнополитический и бытовой уровень «Путешествия в Арзрум» и замысла «Романа на Кавказских водах».

Что касается соотношения «Тазита» с двумя южными поэмами, оно теперь может быть сформулировано следующим образом: «Цыганы» – центральный пункт пушкинского руссоизма, «Кавказский пленник» – его начало, «Тазит» – переосмысление руссоистских идей, их сопряжение с другим идеологическим рядом. При этом наблюдается перераспределение текстовых и внетекстовых факторов.

«Кавказский пленник» – преимущественно психологическое (контраст характеров – понимая слово «характер» в том смысле, какой придавала ему современная Пушкину крити-

---

<sup>74</sup> Изучение этой статьи предполагает выяснение значения для Пушкина книги А. Токвиля «О демократии в Америке». См.: *Алексеев М. П.* К статье Пушкина «Джон Теннер» // *Временник Пушкинской комиссии.* 1966. Л., 1969. С. 52–54.

<sup>75</sup> *Карамзин Н. М.* Указ. соч. Т. 1. С. 13.

ка), опосредствованное элегической лирикой отражение руссоистской проблематики; начальная и финальная сюжетные ситуации здесь авантюрного типа (пленение – побег). В «Цыганах» весь сюжет непосредственно мотивирован философской антитезой. Позиция Пленника – любование «простотой», но ее соотнесение с цивилизацией лишено оценочности; в «Цыганах» – нагнетение и поляризация оценок, герой – прямой их выразитель. «Дикая простота» в первом случае включает «веру», «воспитанье», во втором – не предполагает их (следующий шаг по пути условного освобождения от культурных ограничений). В первом случае тема цивилизаторской миссии европейского государства поставлена, но вынесена за пределы сюжета (эпilog), во втором она исключается вовсе. «Тазит», по-видимому, не предполагал прямых оценок; европейские нормы (и влияния) сталкивались с исконной «местной» системой «веры», «воспитанья», и это должно было составить сюжет поэмы.

Какой бы из рассмотренных вариантов (или комбинацию вариантов) ни взять за основу содержательной интерпретации, жанровые тенденции «Тазита» определяются рядом признаков, позволяющих сблизить его с романтической («байронической») поэмой<sup>76</sup>. Если иметь в виду А и В, то

---

<sup>76</sup> Мы опираемся на основные положения известной книги В. М. Жирмунского «Байрон и Пушкин» (Л., 1924), считая указанные им признаки достаточными для общего жанрового различения текстов и, следовательно, достаточными для наших целей. Упоминая о «Тазите», В. М. Жирмунский подчеркнул его отличия от южных поэм Пушкина и восточных поэм Байрона (С. 190). Позднее же он



ближайшим объяснением этой близости будет то обстоятельство, что просветительская в своих истоках коллизия разрабатывалась Пушкиным в первой половине 20-х гг. в жанре, идущем от байроновской tale<sup>77</sup>.

В романтической поэме для поведения героя определяющим (мотивирующим) было «разочарование» (понятие, хорошо усвоенное современниками из литературы), отрицание, а обязательным признаком этого поведения, важнейшим атрибутом героя – тайна. С последним связано резкое несовпадение фабулы и сюжета в «байроническом» повествовании. Все это сохранено в «Тазите». В отношении «герой – окружение» Тазит функционально то же, что Алеко. Аналогична и причинно-следственная фабульная схема: индивидуальное нарушение нормы окружения, аномальное («героическое») поведение – изгнание.

В стихотворном эпосе Пушкина герои «неясного прошлого» четко противопоставлены героям, снабженным подробной бытовой или исторической характеристикой: Пленник,

---

относил «Тазита» к числу попыток Пушкина «вернуться к темам романтической поэмы с той драматической объективностью, которую воспитала в нем школа Шекспира» – см. его статью «Пушкин и западные литературы» (Пушкин. Временник Пушкинской комиссии. М.; Л., 1937. [Вып.] 3. С. 79). Говоря о романтической поэме, мы всюду подразумеваем ту ее разновидность, которая восходит к восточным поэмам Байрона и которая в русском стихотворном эпосе 20–30-х гг. стала наиболее авторитетной и устойчивой жанровой моделью.

<sup>77</sup> Просветительство и романтизм – отдельная проблема (включающая такие темы, как «Руссо и романтизм», «Байрон и Руссо»), которая не может обсуждаться здесь сколько-нибудь подробно.

Алеко, Тазит – Онегин, Мазепа, Евгений «Медного всадника». Фабульно-характерологические «пропуски» обсуждались в критике, остро реагировавшей на предложенные ей загадки: недоумение вызывали непривычный психологический облик героев, их «участь», «неполнота рассказа». Примеры известны, напомним один: в знаменитом предисловии Вяземского к «Бахчисарайскому фонтану» Издатель и Классик касаются и вопроса о художественной определенности – неопределенности. В «Тазите» повествование развито достаточно далеко, но «описан» только один из антагонистов; поведение второго – ряд немотивированных отказов от узуальных с «описанной» точки зрения действий. По сравнению с «Цыганами» происходит сюжетный сдвиг: в «Тазите» непосредственно как сюжетное событие протекает то, что соответствует объявленному в качестве «тайного» экспозиционного обстоятельства в «Цыганах» («Его преследует закон»). Но в «Тазите» – и это подчеркивает жанровое сходство – свой «пропуск» (детство и воспитание героя) в обычных для романтического повествования функциях: характерологической – атрибут тайны, и сюжетной – подготовка «биографической реминисценции» (термин В. М. Жирмунского), которая освещала (часто фиктивно) прошлое героя и мотивировала его действия (ср. в «Цыганах» первый диалог Алеко и Земфиры). В соответствии с этим строится и речевое поведение героя: оно акцентирует противоположности – молчание (таковы умолчания Тазита в диалогах) и ис-

поведь. Как раз эти жанровые черты, а не только незаконченность текста стали препятствием для исследователей. «Биографическая реминисценция» или исповедь могла последовать, например, при встрече Тазита с миссионером.

На дошедшей до нас стадии работы над поэмой, где мотивировки еще нет, возникает противоречие с реальным комментарием к тексту: по обычаю аталычества воспитатель должен был сделать из ребенка воина; воспитатель Тазита утверждает, что достиг цели, но это опровергается поведением Тазита и вызывает недоумение Гасуба («Иль обманул меня старик»). Разгадка вряд ли может быть получена из реального комментария, и все предположения на этот счет должны исходить из представления о жанровой структуре «байронического» эпоса. Весьма показательно, что даже в случае ориентации на конкретный источник романтическая поэма в сфере мотивировок действий героя избегает прикреплять их к соответствующей норме и тем самым сокращать разрыв между ним и окружением. Характерна трансформация, которой подвергся фольклорный сюжет в поэме Лермонтова «Каллы». В источнике горец, совершивший кровную месть, убивает затем и инспирировавшего месть муллу, узнав о лжесвидетельстве последнего<sup>78</sup>. Лермонтов снял мотив лжесвидетельства, так что единственной мотивировкой убийства муллы оказывается отвращение героя к кров-

---

<sup>78</sup> Андреев-Кривич С. А. Лермонтов. Вопросы творчества и биографии. М., 1954. С. 62–63.

ной мести после ее совершения и ненависть к виновнику злодеяния. Герой, таким образом, ставится в совершенно иное положение по отношению к окружению и узуальным нормам, чем если бы причина его действия была та же, что в источнике. В этой же связи можно напомнить об указании Б. М. Эйхенбаума на невозможность исторического приурочения времени действия «Испанцев» Лермонтова. По словам Б. М. Эйхенбаума, эта пьеса – «нечто вроде драматизированной романтической поэмы, в которой века и события сгущены»<sup>79</sup>. В случае «Тазита» трудность заключается в том, что реальный и исторический комментарий точно определяет место, время и обстоятельства действия, дает почти исчерпывающие пояснения «локальных» деталей, но не в состоянии вывести из реалий поведение героя.

Однако нельзя с уверенностью предположить, что композиционный ход типа исповеди эксплицировал бы некий идеологический субстрат, который совпал бы с предложенной выше интерпретацией. Совпадение или несовпадение, степень эксплицирования зависели бы от того, сопоставляли ли автмотивировка с каким-либо внеположным идеологическим рядом, и если да (мы исходили из этого предположения), то от распределения текстовых и внетекстовых связей (см. выше).

Сближение Тазита с героями романтических поэм поддерживается следующей параллелью:

---

<sup>79</sup> Эйхенбаум Б. О поэзии. Л., 1969. С. 285–286.

### «Кавказский пленник»

Как часто пленник над аулом  
Недвижим на горе сидел!

(IV, 98)

А пленник, с горной вышины,  
Один, за тучей громовую,  
Возврата солнечного ждал,  
Недосягаемый грозюю,  
И бури немощному вою  
С какой-то радостью внимал.

(IV, 99)

### «Тазит»

Он любит по крутым скалам  
Скользить, ползти толпой

кремнистой,

Внимая буре голосистой  
И в бездне воющим волнам.  
Он иногда до поздней ночи  
Сидит печален над горой,  
Недвижно вдаль уставя очи,  
Опершись на руку главой.

(V, 74)

Данная здесь поза героя на фоне бурной природы – и «над» ней – общее место романтического стиля<sup>80</sup>.

В «Тазите» обнаруживается и самый сильный и устойчивый признак «байронического» эпоса, остро ощущавшийся современниками, – «вершинная» композиция. Интересны в этой связи три диалога поэмы. В. Л. Комарович показал, что Пушкин первоначально намеревался использовать элементы фольклорной поэтики (и литературного «фольклорного» стиля). Он избрал 4-стопный хорей и, возможно, предполагал оформить каждый акт отказа героя от насилия по принципу песенного параллелизма<sup>81</sup>. Поэтому центральная

---

<sup>80</sup> *Жирмунский В. М.* Байрон и Пушкин. Л., 1924. С. 268–269; *Виноградов В. В.* Стиль Пушкина. М., 1941. С. 57–61.

<sup>81</sup> *Комарович В. Л.* Указ. соч. С. 220–224. Соответствующие пункты плана I: 1 день – лань, почта, грузинский купец; II – орел, казак (V, 336).

часть повествования была построена как троекратный повтор ситуации. Однако в процессе работы Пушкин отказался и от фольклорного параллелизма, и от 4-стопного хорea (вернулся к 4-стопному ямбу). Тем не менее троичность центральной ситуации сохранилась. Это нельзя считать просто остатком первоначального замысла. Причина в ином: троичность была использована для модификации композиционной структуры романтической поэмы. Три диалога образуют «вершины», временные разрывы между ними обозначены формулами: «Тазит <...> Два дня, Две ночи пропадает», «Два дни в ауле нет его»<sup>82</sup>.

Помимо диалогических эпизодов в состав текста входят большие описательные фрагменты – «Тазит» соединяет описательность «Кавказского пленника» и драматический диалог «Цыган», располагаясь ближе к первому по степени обособленности «вершин» и по объему собственно повествовательной речи. Текстологические данные – особое членение текста в беловом автографе – тоже свидетельствует о связи «Тазита» с «байроническими» поэмами Пушкина<sup>83</sup>.

---

<sup>82</sup> С диалогами коррелируют другие употребления формул троичности в поэме: «Три дня, три ночи с кунаками / Его он хочет угощать»; «Ты в горло сталь ему воткнул / И трижды тихо повернул»; «Тазита трижды он позвал». Что касается отрицательных сравнений в зачине, то Пушкин употреблял их в произведениях весьма различных по характеру фольклоризма («Братья разбойники», «Полтава», «Песня о Георгии Черном», «Сестра и братья» в «Песнях западных славян»).

<sup>83</sup> Это мнение было высказано (по другому поводу) С. М. Бонди в статье «О чтении рукописей Пушкина» – Изв. АН СССР. Отд. общ. наук. 1937. № 2–3. С. 582

Инерция жанра романтической поэмы, наблюдаемая в «Тазите», находит объяснение и с точки зрения хронологии эпической стихотворной поэзии Пушкина. Здесь можно выделить несколько этапов.

По ряду признаков к одной группе ранних поэм относятся лицейские опыты «Монах» и «Бова», «Руслан и Людмила», осуществленные кишиневские замыслы; сюда же при-мыкает «Гавриилиада». В этот период поэма для Пушкина – большой жанр «легкой поэзии», шутивное (фривольное, «вольтерьянское») повествование с разного рода фантастическими элементами, вмещающее в то же время задание фольклорно-исторической национальной эпопеи (это задание выдвигалось в 1810-х гг. арзамасцами, в частности Жуковским и Батюшковым). Планы поэм 1821–1822 гг., в которых зафиксированы как стремление продолжить разработку сказочно-богатырского эпоса («Мстислав»), так и интерес к эротической «легкой поэзии» («Актеон»), не были осуществлены.

На новом этапе, восприняв влияние Байрона, Пушкин вводит в русскую литературу романтическую поэму, которая господствует в стихотворном эпосе 1820–30-х гг.

Третий этап падает на вторую половину 20-х гг. Единая жанровая основа исчезает, сосуществуют роман в стихах и комическая новелла («Граф Нулин», «Домик в Коломне»). Жанр, восходящий к байроновской tale, отграничивается от

этих образований, но теряет «чистоту». В «Полтаве» Пушкин синтезирует романтическую и классицистическую традиции. «Тазит» и был еще одним, последним обращением к опыту «байронического» эпоса. В то время как в массовой литературе романтическая поэма выступает продуктивным жанром и дает большое количество подражаний канону Байрона – Пушкина, сам Пушкин к этому жанру больше не обращается. «Медный всадник» уже лишен каких-либо четких жанровых очертаний.

Предлагаемое решение задач содержательной интерпретации и установления жанровых тенденций «Тазита» позволяет определить и место поэмы в поэзии Пушкина на рубеже 30-х гг. и в ряду его повествовательных стихотворных произведений.

\*\*\*

В 1836 г. в первом томе «Современника» появился очерк Султана Казы-Гирея «Долина Ажитугай»<sup>84</sup>. В связи с «Та-

---

<sup>84</sup> Об авторе и истории публикации см.: Турчанинов Г. Ф. Султан Казы-Гирей – корреспондент пушкинского «Современника» // Временник Пушкинской комиссии. 1967–1968. Л., 1970. С. 47–57; Рыскин Е. И. Журнал А. С. Пушкина «Современник», 1836–1837. Указатель содержания. М., 1967. С. 28–29. «Долина Ажитугай» не осталась незамеченной и вызвала отклики из противоположных литературных лагерей. Белинский писал в «Молве» («Несколько слов о „Современнике“»): «„Долина Ажитугай“ примечательна как произведение черкеса (Султана Казы-Гирея), который владеет русским языком лучше многих почет-



зитом» обычно цитируют сочувственное послесловие, которым Пушкин сопровождал очерк (см. выше). Однако и в тексте «Долины Ажитугай» есть места, близкие к поэме Пушкина. Приведем эти любопытные соответствия.

«Долина Ажитугай»:

Есть минуты, в которые воображение человека летит на все пространство, ему доступное. Душа в это время желает чего-то непонятного, чего-то возвышенного, так что слабая природа человека не в состоянии удерживать стремления души: и так, Бог весть, куда не доходили мои мысли, где и с кем не беседовало мое воображение<sup>85</sup>.

«Тазит»:

Какие мысли в нем проходят?  
Чего желает он тогда?  
Из мира дольного куда  
Младые сны его уводят?..  
Как знать? Незрима глубь сердец.  
В мечтаньях отрок своеволен,  
Как ветер в небе...

---

ных наших литераторов» (*Белинский В. Г.* Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1953. Т. 2. С. 180). И. И. Дмитриев в письме к Вяземскому от 4 мая 1836 г. так отозвался о корреспонденте «Современника», имея в виду, вероятно, выпад Белинского (ценз. разр. № 7 «Молвы» со статьей Белинского – 31 апреля): «Не правда ли, что он пишет по-русски несравненно исправнее и с большим вкусом, чем некоторые из рецензентов „Телескопа“, „Молвы“ и фельетона „Северной пчелы“?» (Старина и новизна. 1898. Кн. 2. С. 190).

<sup>85</sup> Современник. 1836. № 1. С. 165.

Выше была отмечена в «Тазите» и «Кавказском пленнике» романтическая поза героя на фоне бурной стихии. Ср. в «Долине Ажитугай»: «Я смотрел на ужасы природы, и мне казалось, что и в буре есть какое-то наслаждение. Да, с тех пор я люблю бурю, люблю разгневанную природу, люблю ее, угрюмую, без прикрас человека...»<sup>86</sup>. Далее автор цитирует перевод Батюшкова из 4-й песни «Чайльд-Гарольда»: «Есть наслаждение и в дикости лесов...».

Знакомство Султана Казы-Гирея с пушкинской поэмой исключено. Близость цитированных отрывков объясняется использованием романтических клише.

---

<sup>86</sup> Там же. С. 168.

## К вопросу о каменноостровском цикле

В последние годы, почти одновременно, появился ряд работ, рассматривающих в качестве цикла несколько метрически аналогичных пушкинских стихотворений, написанных летом 1836 г. на Каменном острове, – подход, который еще в 50-х гг. был предложен Н. В. Измайловым после обнаружения автографа «Мирской власти»<sup>87</sup>. Цифры над текстами

---

<sup>87</sup> Измайлов Н. В. Стихотворение Пушкина «Мирская власть»: (Вновь найденный автограф) // Изв. АН СССР. Отд. лит-ры и языка. 1954. Т. 13. Вып. 6. С. 548–556; *Он же*. Лирические циклы в поэзии Пушкина 30-х годов // Пушкин: Исследования и материалы. М.; Л., 1958. Т. 2. С. 7–48. Вторая статья вошла в его кн.: Очерки творчества Пушкина. Л., 1975 [здесь автор несколько изменил предположения о составе цикла и высказался по поводу ряда откликов на его работу, появившихся после 1958 г.; в связи с ними см. также: *Vickery W.* «Воспоминания в Царском Селе» (1814) и «Памятник»: к вопросу о строфике // *Slavic Poetics: Essays in Honour of Kiril Taranovsky*. The Hague; Paris, 1973. P. 494–497]. Новейшие работы стимулированы как объяснительными возможностями самой гипотезы, так, по-видимому, и импульсами, идущими от современной поэтики (см. в нашей рецензии на кн. Н. В. Измайлова: Изв. АН СССР. Сер. лит-ры и языка. 1976. Т. 35. Вып. 5. С. 474); *Савченко Т. Т.* О композиции цикла 1836 года А. С. Пушкина // Болдинские чтения. Горький, 1979. С. 70–81; *Зубков Н. Н.* Пушкинский лирический цикл 1836 года // Вопросы жанра и стиля в русской и зарубежной литературе. М., 1979. С. 11–20; *Макогоненко Г. П.* Творчество А. С. Пушкина в 1830-е годы (1833–1836). Л., 1982. С. 424–461; *Старк В. П.* Стихотворение «Отцы пустыnnики и жены непорочны...» и цикл Пушкина 1836 г. // Пушкин: Исследования и материалы. Л., 1982. Т. 10. С. 193–203. Разбор стихотворений цикла, главным образом в лексикологическом пла-

стихотворений в авторских рукописях – важнейшее основание для такой постановки вопроса – стали теперь одним из популярных текстологических фактов пушкиноведения, что позволяет обойтись здесь без предварительных пояснений.

Не столь популярен, но очевиден и вне текстологических указаний факт концентрации христианской символики и тематики в каменноостровском цикле и предположительно относящихся к нему стихотворениях: «Странник», «Отцы пустынноики и жены непорочны...», «Подражание италиянскому», «Мирская власть», «Напрасно я бегу к Сионским высотам...»<sup>88</sup>. Этот ряд уникален в лирике Пушкина, и значение его выходит за пределы вопроса о КЦ. Даже если бы авторская нумерация стихотворений не была известна, можно было бы говорить о цикле, употребляя этот термин не как описание авторского замысла, а как исследовательскую характеристику материала. Поэтому предлагаем различать: 1) КЦ; 2)

---

не, см. в кн.: Григорьева А. Д., Иванова Н. Н. Язык лирики XIX в.: Пушкин, Некрасов. М., 1981 (раздел о Пушкине написан А. Д. Григорьевой). В работе В. П. Старка сделано очень интересное указание на соответствие нумерации трех стихотворений последовательности поминовения событий Страстной недели. Однако попытка показать, что «сквозной, стержневой темой цикла является» тема «мирской власти», кажется не столь удачной. Для защиты этого тезиса приходится утверждать, что Иуда осужден за любоначалие и что в «Подражании италиянскому» «ощущается стихия „мирской власти“» (с. 200). Остается также неясным, зачем Пушкину понадобилось объединять с тремя стихотворениями, связанными литургической последовательностью, такой демонстративно светский на их фоне текст, как «Из Пиндемонти».

<sup>88</sup> Далее эти стихотворения и «Из Пиндемонти» обозначаются сокращенно: Ск, ОП, ПИ, МВ, НЯ, ИП; каменноостровский цикл – КЦ.

духовный цикл 1835–1836 гг., который мог полностью или частично войти в КЦ. Отношения текстов внутри духовного цикла могут рассматриваться и независимо от КЦ.

Другое отправное положение явствует уже из перечня пронумерованных текстов: принципом формирования КЦ – наряду с объединением духовных стихотворений – было противопоставление им по крайней мере одного светского (ИП), т. е. построенного на значимом в контексте цикла отсутствии христианской символики. Между тем именно под впечатлением нумерации, ставящей ИП в один ряд с духовными стихотворениями, противопоставление обычно не улавливается в работах о КЦ. (Мы будем придерживаться для данного круга стихотворений этих условных в применении к ним определений «духовный» и «светский».) Отвлекаясь от текстолого-хронологической точки зрения, можно представить КЦ как трансформацию духовного цикла посредством такого противопоставления.

Предлагаемые далее соображения имеют целью не выяснение пушкинского замысла и не новые предположения о составе и композиции КЦ, а выявление тех смысловых связей и соотношений между текстами, которые могли повести к циклизации и так или иначе использоваться поэтом, – того набора возможностей, реализация которых была намечена программой КЦ. Сначала будут рассмотрены стихотворения духовного цикла, затем ИП.

Если КЦ должен был строиться на противопоставлении,

то и внутри духовного цикла межтекстовые отношения заключают антитезу – между Ск и ОП.

Достоевский в своей Пушкинской речи, как известно, находил, что в Ск воспроизведен «дух веков реформации», «северного протестантизма». Вообще говоря, не исключен подход, при котором утверждалось бы соответствие этому в том, что ОП является переложением православной молитвы, а ПИ – переводом текста, принадлежащего к католической культуре<sup>89</sup>. Однако с подобной точки зрения было бы затруднительно связать эти стихотворения с МВ, НЯ, тем более с ИП. Более надежным представляется рассматривать все стихотворения духовного цикла только как «христианские» (с универсальными в смысле этого определения темами веры и сомнения, добродетели и греха, личного спасения, духовного учительства), вне тех исторических и внутрехристианских различий, которые могут быть вскрыты в их источниках.

Остановимся на Ск. В отзыве Достоевского надо разграничить мнение о том, насколько близок Ск к своему английскому источнику – «Путешествию Христианина к блаженной вечности» (1678) Д. Беньяна, и оценку некоторого религиозного акта, описанного Беньяном и Пушкиным. Мнение это (вероятно, опиравшееся на параллельную публикацию пуш-

---

<sup>89</sup> Об этом переводе см.: *Томашевский Б.* Мелочи о Пушкине. II. Источник стихотворения «Как с древа сорвался предатель ученик» // Пушкин и его современники. Л., 1930. Вып. 38–39. С. 78–81.

кинского и английского текстов в 1857 г.)<sup>90</sup> сводилось к указанию на «почти буквальное переложение», а оценка характеризовала «побег» как мистическую ересь.

Достоевский не разделяет Бенъяна, его героя Христианина (у Пушкина это именование было заменено сначала на «некий человек», затем на «я») и героя Ск. Он даже одинаково определяет Ск и книгу Бенъяна как «странные» (под влиянием заглавия стихотворения?). Назвав Бенъяна «английским религиозным сектатором», Достоевский говорил о Ск: «В грустной и восторженной музыке этих стихов чувствуется самая душа <...> английского ересиарха, безбрежного мистика, с его тупым, мрачным и непреодолимым стремлением и со всем безудержем мистического мечтания»<sup>91</sup>. Этот акцент на мистицизме находится в некотором противоречии с литературной репутацией сочинения Бенъяна, установившейся задолго до обращения к нему Пушкина. «Путешествие» (переведенное на многие языки, входившее на родине автора и в круг детского чтения) считалось не «странным», а хрестоматийным произведением. Отзыв Достоев-

---

<sup>90</sup> Сравнение текста Ск с источником см.: *Габричевский А.* «Странник» Пушкина и его отношение к английскому подлиннику // Пушкин и его современники. Пг., 1914. Вып. 19–20. С. 40–48; *Благой Д. Д.* Джон Бенъян, Пушкин и Лев Толстой // Пушкин: Исследования и материалы. М.; Л., 1962. Т. 4. С. 50–74 (здесь же приведен английский текст и русский перевод в изд. 1819 г., которое имелось в библиотеке Пушкина). Впервые о Толстом в связи с Ск упомянули С. А. Венгеров в предисловии к I выпуску сб. «Пушкинист» (СПб., 1914. С. XXII) и Н. О. Лернер в комментариях Венгеровского издания (СПб., 1915. Т. 6. С. 466).

<sup>91</sup> *Достоевский Ф. М.* Собр. соч. М., 1958. Т. 10. С. 455–456.

ского мог отражать его собственное представление о книге Беньяна – ясно, однако, что прежде всего он говорит о ней сквозь призму пушкинского стихотворения, а не сравнивает переложение с оригиналом. Но именно стихотворение сгустило тот мистический колорит, который был истолкован Достоевским как исторический и адекватный источнику.

Это сгущение – результат пушкинской переработки, основным направлением которой в композиционном плане явился отказ от большей части сюжета (передан лишь начальный эпизод «Путешествия»), а в семантическом плане – отказ от аллегоризма. При этом именно замена аллегорических значений лексическими и целого частью изменила и сюжет, и героя. «Тупое стремление», о котором говорил Достоевский, – это побег, происходящий наяву, а не в аллегорическом сне (как у Беньяна), заменивший собой подробно описывающее земной мир путешествие, которое завершается переходом через Реку Смерти в Небесный Град<sup>92</sup>. В основе построения пушкинского текста принцип, противоположный аллегории, – реализация метафоры. В тексте, начиная с заглавия, создается семантическое поле движения (пе-

---

<sup>92</sup> Именно этой заменой обусловлены такие отзывы о Ск, как «таинственный побег из города», «звуки почти апокалипсические» (*Гоголь Н. В.* Полн. собр. соч. М.; Л., 1952. Т. 8. С. 249, 385) или «глухое, мистическое полуотчаяние, полупророчество» (*Огарев Н. П.* Избр. произведения. М., 1956. Т. 2. С. 484). В «Путешествии» Беньяна, предполагающем не «отчаяние», а надежду на «блаженную вечность», аллегория исключает «таинственность» и не содержит никакого «пророчества» сверх или помимо библейских.



ремещения человека в пространстве), центром которого становится реализация метафоры пути (путь жизни, путь спасения). Уже в первом стихе, передающем первую фразу английского текста, Пушкин, убрав основной знак аллегорического построения – «сон», снял и метафорический перифраз «пустыня мира сего» (*wilderness of this world*), заменив его квазитопонимическим «долина дикая» (где, однако, по-видимому, имплицитно содержится значение «дольный мир»). Метафора пути, по сути дела, реализована уже здесь, хотя это видно только в сравнении с источником: вместо «*As I walked through the wilderness of this world*» (в переводе 1819 г.: «Шествуя пустынею мира сего») – «Однажды странствуя среди долины дикой». И далее глаголы движения, соответствующие источнику и привнесенные Пушкиным, однотипны в этом смысле с первым: *пришел, пришли, пошел бродить*, как и синтагмы *замысливший побег, спешащий на ночлег* (ср. также: «коль не успеем вскоре / Обрести убежище, а где?»)<sup>93</sup>. Сюда же, и явно акцентированно, включается реализация метафоры хода времени (отсутствующей в источнике): «Идет! уж близко, близко время!» Затем по внушению «юноши» герой переводит и «спасенья верный путь» в план физического перемещения – бегства (ср. в противопо-

---

<sup>93</sup> При пародическом «перерождении формы» Ск в «Воре» Некрасова (ПИЛК. С. 21–22) эта моторность была воспроизведена. В связи с реализацией метафоры пути можно поставить и отмеченную В. Л. Комаровичем в Ск реминисценцию сказки Батюшкова «Странствователь и домосед» (Литературное наследство. М., 1934. Т. 16–18. С. 897, 904).

ложность этому отсутствующее в оригинале «на правый путь <...> обратить» – в описании увещеваний). Таким образом, текст открывается и завершается реализованной метафорой, причем в финале она уже независима от источника, поскольку формула «спасенья верный путь и тесные врата» (ее нет в данном месте английского текста) восходит непосредственно к Евангелию. Немного ранее у Беньяна слова о тесных вратах сопровождаются ссылкой: Матф. 7, 14. В этом месте Евангелия, конечно, ничего нет о бегстве – предписывается должное поведение в миру, но при общей аллегорической установке эта ссылка, как и множество других библейских ссылок, сопровождающих текст «Путешествия», не создавала разноречия или тем более противоречия с Писанием. В Ск сугубо пространственная трактовка «тесных врат» подрывала евангельскую метафору.

Эта семантика Ск, по-видимому, и внушила Достоевскому мысль о мистической ереси, которую он, зная о текстуальной близости стихотворения к источнику, распространил на Беньяна и его героя. Но каковы бы ни были истоки этой мысли, она фиксирует то, чему противоположны ОП, и поэтому важна для понимания духовного цикла. ОП и Ск описывают противоположные варианты поведения христианского «я». В одном случае – норма поведения верующего: осознание себя «падшим» и обращение к молитве; в другом – еретическое отклонение от нормы, самостоятельное мистическое толкование догмата. В ОП «я» повторяет

древний сакральный текст и свидетельствует его духовную действенность – в Ск происходит профанический духовный бунт. Противопоставлены и вдохновители «я». У Беньяна это Евангелист, который вручает герою пергамент с библейским изречением; Пушкин заменил Евангелиста на «юношу, читающего книгу», а эпизод вручения опустил, – выдвинув признак «книжности» и ослабив признак санкционированности свыше<sup>94</sup> (не снимая его полностью). Тем самым подчеркнута еретичность героя, который принимает руководство незнакомца, лишённого ясных атрибутов освящённости. Контраст с ОП очевиден.

В ОП нет метафоры пути, но пространственный аспект в семантической организации стихотворения есть. Верх дан в стихе 2 («области заочны»), низ – в стихе 3 в определении «дольные». Движение, в противоположность Ск, чисто духовно: «возлетать во области» – метафора определённого духовного состояния – «сердцем возлетать», с приравнением этой синтагмы к другой, лишённой моторного значения, – «укреплять его» (ср. фразеологизм «скрепя сердце»). Движение направлено только вверх, но не вдаль, как в Ск («даль указуя перстом»); цель его не может быть усмотрена физическим зрением («во области заочны», ср. далее «зреть

---

<sup>94</sup> Это дало возможность Огареву (Указ. соч. С. 481) сказать о самом Пушкине: «искал юношу, читающего книгу, который бы указал ему дорогу к свету», – в контексте размышлений о том, что «если бы пуля странствующего искателя приключений не прекратила дней» поэта, он отошел бы от «увлечения Николаем и централизацией» и «воскрес бы к впечатлениям свободы».

прегрешенья»), тогда как герой Ск видит свет «оком <...> Как от бельма врачом избавленный слепец» (сравнения нет в источнике) и спешит «узреть» тесные врата, что связано с физическим же перемещением («оставя те места»). Пространственные значения в ОП локализованы в стихах 2–3, но действие их продолжено, поскольку синтаксически они заключены в целевых конструкциях (с двумя «чтоб»), относящихся к каждой из «множества <...> молитв», в том числе к перелагаемой в последующих стихах (ср. *возлетать* – *надший*, *укреплять* – *крепит*). Кроме того, последние слова стихотворения – «в сердце оживи», заключающие перечисление добродетелей, отсылают к начальному «сердцем возлетать»<sup>95</sup>, чем описывается второе – наряду с «крепит» – действие молитвы на «я». «Я» достигает (или должен достигнуть) тех целей («чтоб сердцем возлетать <...> и укреплять его»), ради которых сочинена молитва.

Ск и ОП занимают взаимно диалогические позиции<sup>96</sup>.

---

<sup>95</sup> А также дают лексическое соответствие к «живот» в начальной же формуле молитвы «Господи и владыко живота моего», выше в ОП замененной на «владыко дней моих».

<sup>96</sup> Ср. в этом плане свидетельство восприятия духовных стихотворений Пушкина неохристианской мыслью, оставленное Вл.В. Гиппиусом: для него Ск – «необыкновенный документ последних лет жизни Пушкина, художественно – такой же возбужденности, как „Цыганы“, похожий на отрывки из Житий святых по своему смыслу» (оценка, контрастирующая по религиозному содержанию с пониманием Достоевского), тогда как ОП он находил риторичными и «скучными по вялости ритма». «И потому он был правее не тогда, когда тянулся в религиозное сознание опустошенного и онемелого христианства, но когда – в своей

Неизвестно, вошел ли бы этот диалог в КЦ (что представляется вероятным), но в контексте духовного цикла он существует и может быть вычленен как потенциальный фрагмент КЦ.

Отношения Ск и ОП осложнены четверостишием НЯ. Текст дает возможность идентифицировать «я» четверостишия с «я» любого из рассмотренных двух стихотворений. НЯ может быть либо тем, на что ОП отвечают, либо ответом на ОП (грубо говоря: напрасно я молюсь), т. е. потенциально дублирует функцию Ск, но несет иное, более узкое противопоставление, не связанное с «ересью». По отношению к Ск НЯ может быть представлено в качестве лирического метаописания сюжета Беньяна либо в качестве реминисценции отдельных отрезков сюжета – например, как объяснение (себе или Евангелисту), почему «к суду я не готов», или конспект тех (не переведенных Пушкиным) эпизодов путешествия, где пилигримов подстерегают львы (аллегория сатанинского, злого, греховного<sup>97</sup>). В своем промежуточном между Ск и ОП положении НЯ соединяет и уравнивает их пространственно-моторные признаки. С одной стороны, речь идет о духовном движении, цель которого идентифи-

---

страстности, в своем грехе, в своей грешной влюбленности – находился в самом процессе христианского бытия» – далее цитируется НЯ (*Гиппиус В. В.* Пушкин и христианство. Пг., 1915. С. 30, 38–40).

<sup>97</sup> О значениях символа «лев» у Беньяна см.: *The Pilgrim's Progress from this world to That which is to Come*, by John Bunyan / Ed. by J. B. Wharey. Oxford, 1960. P. 320.

цируется с «областями заочными»; с другой – оно представлено как физическое перемещение. Направление движения выражено синтаксически двусмысленно: «бегу к высотам», близкое к «возлетать во», не исключает «дольнего» значения «перемещение по...» (что связано и с номинацией сакрального пространства через географическое имя), которое дает частичную аналогию с пространственной трактовкой пути спасения и тесных врат в Ск. Следующие три стиха и развивают эту семантику «низа».

Высказывалась мысль, согласно которой НЯ, написанное на одном листе с черновиком ИП, является «репликой», отражающей «сознание утопичности идеала», намеченного в ИП<sup>98</sup>. Эта мысль основана на двух отождествлениях: власти с грехом и «идеала» ИП с «Сионскими высотами». Правомерность первого отождествления вызывает сомнения. «Грех» в НЯ, скорее всего, надо понимать в собственном смысле слова; речь идет о своих, а не о чужих грехах. Но если это первое отождествление в контексте КЦ и допустимо, то второе – совершенно невозможно, или надо приписать Пушкину безразличное использование библейской символики (тем удивительней, что эту невозможность не видит автор, специально разъяснивший ряд православных реалий,

---

<sup>98</sup> Петрунина Н. Н., Фридендер Г. М. Над страницами Пушкина. Л., 1974. С. 67, 71–72 (статья о НЯ написана Н. Н. Петруниной). Краткое неконкретизированное замечание о «тесной идейной зависимости» между ИП и НЯ содержится в статье: Розанов М. Н. Об источниках стихотворения Пушкина «Из Пиндемонте» // Пушкин: Сб. 2. М.; Л., 1930. С. 126 (прим. 2).

связанных с КЦ<sup>99</sup>). «Себе лишь самому служить и угождать», панэстетизм – высоты на принципиально иной шкале ценностей, чем та, которая действует в НЯ. С точки зрения последней, стремления, высказанные в ИП, – грех, закрывающий путь к «Сионским высотам». Для Пушкина и его читателей две системы ценностей могли либо сосуществовать, либо противопоставляться, но никак не отождествляться. Единственная возможность – рассматривать НЯ в том же плане, что Ск и ОП<sup>100</sup>.

ПИ резко отличается от других стихотворений духовного цикла отсутствием «я» и поэтому находится вне коллизии, образуемой тремя рассмотренными стихотворениями. Но в аспекте пространственной организации оно явно с ними корреспондирует, представляя движение вниз, в подземный мир. С НЯ оно связано и другими рядами соответствий. Таковы зоо- и антропоморфные части, названные и подразумеваемые: *лицо, лик, рога, уста, гортань* (метафора) – *пяты, ноздри* (в вариантах НЯ также: *ребра, хвост, грива* – Ш<sub>2</sub>, 1029); если при этом лев отождествляется с дьявольскими силами, как у Беньяна<sup>101</sup>, то ряд *гладная* (*геен-*

---

<sup>99</sup> Старк В. П. Указ. соч. С. 203.

<sup>100</sup> Ср.: Измайлов Н. В. Очерки творчества Пушкина. С. 251.

<sup>101</sup> См. также примеры из Псалтири (Петрунина Н. Н., Фридлендер Г. М. Указ. соч. С. 69); ср. 1 Петр 5, 8. Из подобных примеров в поэзии ср., в частности, именование сатаны в стихотворении Кюхельбекера «Ангел»: Ревущий, алчный лев, ловец ненасытимый, Хулитель древний, темный, падший дух (Кюхельбекер В. К. Избр. произведения: В 2 т. М.; Л., 1967. Т. 1. С. 289).

на) – *голодный (лев), алчный (грех)* дает соответствие не только эпитетов, но и определяемых<sup>102</sup>. Далее: «приник, дхнул» – «ноздри <...> уткнув»; *смордная* – *пахучий* с перифрастическим соответствием определяемых: *добыча* – *олень* («оленья бег»)<sup>103</sup>. Переключки создают общий для двух стихотворений план – персонификации зла.

МВ связана очевидными контрастными соответствиями с ПИ (муки Христовы и смерть Иуды, дерево, синтаксическое сходство первых стихов), темой любоначала – с ОП и в то же время вводит в духовный цикл светское начало, образуя переход к КЦ (напомним, что мы отвлекаемся от хронологии создания стихотворений). В ИП светское полностью замещает собою духовное. Замысел КЦ предполагал, как видно, определенную градацию в соотношении духовного и светского: в МВ оно было основой построения, в ИП – устранено из текста и представлено исключительно в силу межтекстовых связей цикла. В ИП действие этих связей актуализует языческую окраску «богов» стиха 3 и усиливает значимость употребления разговорного околемеждо-метного «Бог с ними» в стихе 13 (невозможного в духовных стихотворениях). Эта двукратная игра с клише – и са-

---

<sup>102</sup> Одна из зачеркнутых строк НЯ – «Так ревом яростным пустыню оглашая» давала также соответствие звуковому фону ПИ (*плеща, с хохотом, шумно*).

<sup>103</sup> Параллель к последнему стиху НЯ из А. Шенье указана А. А. Ахматовой (Временник Пушкинской комиссии. 1970. Л., 1972. С. 40–41; ср. замечания В. Непомнящего: Вопросы литературы. 1978. № 1. С. 222–223).



мо соседство «богов» и «Бога»<sup>104</sup> – акцентирует отсутствие христианской символики в ИП. Ту же функцию и на том же лексическом материале выполняет игра оттенков значения в определении «божественные» в стихе 18. Другой знак светского – литературная цитата в ИП на фоне воспроизведения и реминисценций религиозных текстов в стихотворениях духовного цикла<sup>105</sup>.

По своей пространственно-моторной организации МВ

---

<sup>104</sup> Подобное смешение встречается в комических и сатирических жанрах (оттуда же в первых двух строфах «Евгения Онегина» – *боже мой, черт, Зевес*; ср.: *Лотман Ю. М.* Три заметки о Пушкине: 1. «Когда же черт возьмет тебя» // Вторичные моделирующие системы. Тарту, 1979. С. 91–95). Так, в нозле Д. П. Горчакова царица (Екатерина II) отказывается приветствовать младенца Христа, говоря: «Зачем к нему я поплыву? / И так с богами я живу, / С Эротом и со славой». У И. М. Долгорукова (о взяточнике): А сей, приемля дар тихонько в кабинете, Благодарит богов: не худо жить на свете! И вправду вить нельзя того грехом называть, Что богу и царю – обоим вдруг солгать (Поэты-сатирики конца XVIII – начала XIX в. Л., 1959. С. 105–106, 389–390). То, что семантическая редукция в формуле «бог с ними (с ним, тобой, вами)» была нормой для начала XIX в., видно из текстов, в которых предполагается окказиональное оживление ее смысла, как в следующей эпиграмме Илличевского: «В чем разноречит он с читателем своим? / Он пишет: „С нами бог!“, тот говорит: „Бог с ним!“» (Русская эпиграмма второй половины XVII – начала XX в. Л., 1975. С. 336). Такое оживление, по видимому, входит в подобных случаях в механизм кощунства (в смысле ст.: *Живов В. М.* Кощунственная поэзия в системе русской культуры конца XVIII – нач. XIX в. // Труды по знаковым системам. Тарту, 1981. [Вып.] 13); но цензурное чтение (ср. там же, с. 77–80) могло вообще не считаться с редукцией.

<sup>105</sup> В Ск обнаружена цитата из Карамзина, но – из его вариации на темы Экклезиаста («Опытная Соломонова мудрость, или Мысли, выбранные из Экклезиаста»). См. комментарии Ю. М. Лотмана в кн.: *Карамзин Н. М.* Полн. собр. стихотворений. М.; Л., 1966. С. 394–395.

расподоблена с остальными стихотворениями духовного цикла – в ней нет движения. Это расподобление задано статическим начальным эпизодом и подтверждено квазидвижением концовки («гуляющие господа»). Другого рода отличие – в синтаксическом и семантическом строе стихов 11–22, представляющих собой цепь вопросительных фраз с «экспрессивно-синтаксическим надломом» на стыке стихов 20–21<sup>106</sup>. Отличие не только в длине цепи, но главным образом в риторическом характере вопросов, особенно ощущаемом в сравнении с вопросительными фразами в Ск. При этом в МВ вопросы и предваряющая их фраза содержат иронию, которая, непосредственно развивая тему, выступает здесь и как показатель светского начала текста и КЦ<sup>107</sup>. Эта смысловая черта и в той же функции повторена и ИП (где ср. также риторический вопрос в стихе 13 и ранее конструкцию косвенного вопроса с «ли – иль»). Она нарушает запрет

---

<sup>106</sup> Виноградов В. В. Язык Пушкина. М.; Л., 1935. С. 116–117.

<sup>107</sup> Если верно указание Вяземского на реальную ситуацию, отраженную в МВ (см.: Старк В. П. Указ соч. С. 201–202), то возможно и вероятно, что ирония направлена не только против адресата, названного в заглавии, но и против церковных властей. Не исключено, что Пушкин имел в виду приблизительно то же, что говорил о русском духовенстве (в петровского времени) в черновике письма к Чаадаеву от 19 октября 1836 г. («Точно у евнухов – у него одна только страсть к власти. Потому его бояться» – XVI, 422; подлинник на франц. яз.). С МВ следует сопоставить эпиграмму, сочиненную в связи с открытием Александровской колонны и приписывавшуюся Пушкину: В России дышит все военным ремеслом, И ангел делает на караул крестом. (Русская эпиграмма второй половины XVII – начала XX в. С. 440).

великопостной молитвы на «осуждение»<sup>108</sup>. Но соотношение ИП и ОП требует более детального рассмотрения.

В построении ИП обнаруживается близость к композиционно-тематической схеме переложенной Пушкиным молитвы: «я» сначала говорит о том, чего себе не желает («громкие права»), – и эта 1-я часть стихотворения соответствует формуле «любоначалия и празднословия не даждь ми», – затем о том, чего желает («лучшие права»). Соположенные в молитве, любоначалие и празднословие отождествлены в стихах 1–9 ИП, так что первое выступает в форме второго<sup>109</sup>.

---

<sup>108</sup> Эту формулу молитвы Ефрема Сирина ср. с: Матф. 5, 22–24; 7, 1; Лук. 6, 37; Рим. 2, 1.

<sup>109</sup> Это весьма характерно для тех моментов русской общественной мысли, когда в ней преобладает (видимо, органичное) негативное отношение к парламентской форме правления или, по крайней мере, убеждение в невозможности ее в России. Слово понимается в противопоставлении «делу», т. е. как нечто эфемерное, недостаточное, – и в то же время как нечто большее, чем слово, ему приписывается особо коварная «власть». У Пушкина это представление отразилось в «Клеветникам России» и «Бородинской годовщине», где, с одной стороны, «Вы грозны на словах – попробуйте на деле!», «Кому венец – мечу иль крику?», а с другой – именно в этих «словах» и «крике» предполагается опасность европейского конфликта. Источник опасности – те, в ком реализуется свобода слова, – «народные витии», «мутители палат», «легкоязычные витии», причем трижды употребленная рифма «витии – России» закрепляла противопоставление (в ИП не действующее). Риторический рисунок этих стихов был намечен еще в 5-й строфе наброска «Недвижный страж дремал на царственном пороге...», где есть и рифма «витии – России», но там негативная оценка «витий» дана с точки зрения «владыки севера» – Александра I. (Ср. использование варианта этой рифмы Блоком в «Двенадцати».) Доводы в пользу существования цензуры в «Путешествии из Москвы в Петербург» также основаны на уверенности в том, что в слове скрыта власть и что «класс писателей» может составлять «аристокрацию

Это полностью соответствует определению, которым снабжено «любоначалие» в ОП (не в молитве Ефрема Сирина): «змеи сокрытой сей». Во 2-ю часть ИП<sup>110</sup> введен – с противоположным по отношению к молитве знаком – мотив праздности («По прихоти своей скитаться здесь и там»). Таким образом, все три термина «негативной» части молитвы отражены в ИП.

Но если описание «громких прав» накладывается на формулу молитвы как развитие на другом – светском, гражданском – языке двух ее тем, их «применение», то описание «лучших прав» глубоко противоречит христианской этике. «Бог» (хотя бы в семантически редуцированном речении) на разрыве стиха 13 отходит к «царю» и «народу» – право «никому отчета не давать» должно освободить «я» и от отчета Богу. Последующий текст прокламирует индивидуалистическую и – в контексте КЦ – секуляризованную программу,

---

самую мощную, самую опасную». Вяземский, прекрасно понимавший политическую жизнь конституционных государств, тем не менее находил во Франции «самодержавие слов» [подробнее см. в нашей статье: О мировоззрении П. А. Вяземского после 1825 года // Пушкинский сборник. Рига, 1974. Вып. 2. С. 133–134 (см. наст. изд. С. 99–123. – *Сост.*)].

<sup>110</sup> Антитеза «громкие права – иные, лучшие права» обуславливает жесткое смысловое членение стихотворения. Но в членении самого текста твердой границы нет. После стиха 9, где графический курсив является и смысловым, и композиционным – заключающим развитие первой темы, анафора стихов 10–11 подчеркивает приступ ко второй теме, но стихи 12–13 возвращаются к прежней, иначе ее освещая – вскрывая связь любоначалия с зависимостью. Только после этого последним словом стиха 13 начинается развитие второй темы, заявленной в стихах 10–11, причем стихи 15–16 снова касаются темы власти.

которая, отвергнув «любоначалие и празднословие», ничего не говорит о «смирении, терпении, любви». Очень показательно, что она близка к формуле «для жизни ты живешь», которая дана в послании «К вельможе»<sup>111</sup>. В обоих случаях существенны античные ассоциации (со стихами 13–15 ИП ср. о «науке первой чтить самого себя» в «Еще одной высокой, важной песни...»), но в ИП, если брать стихотворение в контексте КЦ, они существенны главным образом именно как ведущие в сторону от христианской этики – к иному типу духовности.

Сопоставимость ИП и ОП не ограничивается композиционно-тематической схемой. Два стихотворения связаны целой сетью смысловых переключек, поддерживающих постоянную игру сходствами и различиями. Так, отмеченная выше для ИП «светская» функция (относительно других текстов КЦ) слов «бог», «божественный» получает специальную реализацию в соотнесении с ОП благодаря наличию там тех же слов (и перифраза «владыко дней моих»). «Я не ропщу о том, что отказали боги» в соотнесении с христианской молитвой о даровании «терпения, смирения» дает каламбурно-кощунственный эффект. Семантически сопоставимыми оказываются и другие фрагменты текстов (синтагмы, стихи), куда входят повторяющиеся слова:

---

<sup>111</sup> Вацуро В. Э. «К вельможе» // Стихотворения Пушкина 1820–1830-х годов. Л., 1974. С. 205–206.



морочит олухов<sup>113</sup> – падшего крепит.

Во второй из этих пар содержится и антитеза «голова (рас-судок) – сердце (чувство, вера)». По очевидным признакам соотносятся:

мало горя – печальные

Зависеть от царя, зависеть от народа<sup>114</sup> – владыко дней

---

<sup>113</sup> Первоначально было: «морочит публику». Здесь, по-видимому, цитата из Шамфора (см.: *Шамфор*. Максимумы и мысли. Характеры и анекдоты. М.; Л., 1966. С. 110). Ср. в «О ничтожестве литературы русской» о французских писателях и публике: «Публика (о которой Шамфор спрашивал так забавно: сколько нужно глупцов, чтоб составить публику), легкомысленная и невежественная публика была единствен<ною> руководительницею и образовательницею писателей» (XI, 504). Ср. использование этой же остроты с заменой «публики» «народом» (что близко к ходу мысли в ИП, где имеется в виду «публика» парламентского, «народного» государства) у Вяземского, который, цитируя в письме к А. И. Тургеневу (от 15 августа 1819 г.) свой аполог «Медведь», писал: „Сколько глупцов нужно на публику?“ – спрашивал Шамфор. Народ (то есть глупцы) всех наших дел и цель и судия» (Остафьевский архив. СПб., 1899. Т. 1. С. 291). Ср также позднюю (1874) эпиграмму Вяземского «Слово Шамфора» (*Вяземский П. А. Сочинения*. М., 1982. Т. 1. С. 368).

<sup>114</sup> Чтение белого автографа «зависеть от властей» (вместо «от царя»), несомненно, является результатом автоцензуры – это отметил Б. В. Томашевский, указавший, что оно разрушает противопоставление «народу», т. е. другому типу власти (Литературное наследство. М., 1934. Т. 16–18. С. 318). То же мнение, с указанием на ошибочность решения в III, 420: *Измайлов Н. В.* Очерки творчества Пушкина. С. 254, прим. 63. Томашевский считал, что в стихе 15 «для власти» подразумевает демократию, «для ливреи» – самодержавие (дающее «ливрею»). Рифма «ливреи – шеи», при совпадении мотива «гнуть шею», возможно, восходит к эпиграмме А. Бестужева на Жуковского «Из савана оделся он в ливрею...», где стих 6 читается:

моих

Скитаться здесь и там – сердцем взлетать во области  
заочны.

Последняя пара фиксирует соотношение по пространственно-моторному признаку и варьирует ту коллизию между духовным и физическим, метафорическим и неметафорическим движением, которая была показана в стихотворениях духовного цикла. (Если КЦ состоял из шести стихотворений и на первое место, как допускал Н. В. Измайлов, был бы поставлен Ск, цикл оказался бы обрамлен «странничеством – скитальчеством» I и VI стихотворений.) Пара может быть образована и иначе: «скитаться» соединено с описанием определенного состояния, понимаемого как высшая ценность, и весь данный фрагмент ИП соотносим с указанным фрагментом ОП по этому ценностному признаку. Движение в ИП и материально, и духовно. Оно является в стихотворении единственной конкретизацией формулы «себе лишь самому / Служить и угождать».

Ряды смысловых соответствий обобщаются в том, что «молитвы» и каждый из членов основной антитезы ИП

---

«Пред знатыми сгибая шею», а 7-й и последний 8-й могли ассоциироваться у Пушкина с его камер-юнкерством: «Он руку жмет камер-лакею. Бедный певец!» С теми же стихами ИП ср. также «не гнув спины, ни совести в дугу» в стихотворении Вяземского «Казалось мне: теперь служить могу...», которое было скопировано и правлено Пушкиным (Рукою Пушкина. М.; Л., 1935. С. 511–512; Гиллельсон М. И. П. А. Вяземский. Жизнь и творчество. Л., 1969. С. 274–275).



«громкие права – иные, лучшие права» оказываются (по разным основаниям) противопоставленными. В этом противопоставлении участвуют и семы «множества» и «повторения» (беря их обозначения из текста ОП), явные в одном стихотворении и неявные в другом. Множество повторяющихся («священник повторяет») молитв – множество (описанное «примерами») «прав», уподобленных повторяющимся словам, – множество «красот» и «созданий».

Те же семы присутствуют в «скитаться здесь и там, дивясь <...> трепеща», чему способствует глагольный строй текста, в котором, как и в ОП, доминирует несовершенный вид (*оспоривать, мешать, морочит, стесняет, служить, угождать*; что касается инфинитивов, то в «программной» части ИП они противостоят императивным конструкциям молитвы). В обоих текстах наряду с признаком «множества» значим признак «собираемость – единичность, исключительность». «Множество молитв» предполагает особность каждой в силу атрибута «божественности»; одна из них выделена «я» по личному выбору. То же свойство предполагается у «красот» и «созданий», но не у «громких прав». Ср. по этому признаку: «не одна голова» (в отброшенном стихе: «народы»; ср: «Народ (der Omnis)» в наброске рецензии на «Историю поэзии» Шевырева) – «отцы пустынноики и жены непорочны».

Поскольку «громкие права» приравнены к «словам», т. е. «празднословию», то значимо и противопоставление «сло-

ва – молитвы», причем цитирование, посредством которого в одном тексте подтверждается «словесная» сущность «прав», в другом – транссловесная, ценностная – молитв, стремится придать обоим членам антитезы иконический характер. Интересны некоторые черновые варианты ИП, показывающие, как осуществлялось отождествление «слов» с «празднословием», а «прав» со «словами» и как расчищалось семантическое поле, на котором словесные произведения – молитвы оказались противопоставленными словам же. Первоначально в ИП жертвой цензуры был назван «вдохновенный ум», а власти – «мысль непреклонная» (Ш<sub>2</sub>, 1031, 1032). Но ни то ни другое не могло быть объявлено празднословием, и эти варианты были заменены (окончательное «помыслы» вместо «мысли непреклонной» скрадывает творческий момент, и весь стих «Не гнуть ни совести, ни помыслов, ни шеи» подразумевает более личное биографическое поведение, чем творчество). В окончательном тексте участь вдохновения и ума – следовательно, и литературы, перифрастически названной по крайней мере в одном из приведенных вариантов, – игнорируется. Именно это позволяет объявить «слова» чем-то не несущим подлинной ценности. Цитата из «Гамлета» в данном случае несет функцию дискредитации не только «прав», но и «слов», чем они (имплицитно и литература) исключаются из системы ценностей «я» (ср. у Шекспира контекст реплики Гамлета, относящейся к книге, чтению). Что это так – подтверждается

в стихах 18–19: «создания искусств» в ряду с «природы красотами» – явно произведения невербальных (и не сценических), изобразительных искусств, с которыми прежде всего знакомятся путешественники (ср. вариант: «Перед созданиями искусств и вдохновенья / Замедливать свой путь» – П<sub>2</sub>, 1032, т. е. осматривать, созерцать, но не читать); на это указывает и предлог «перед» (ср. о литературе: «над вымыслом слезами обольюсь»)<sup>115</sup>. Тем самым конструкция «дивясь... трепеща...» оказывается сопоставимой с «видеть», «зреть» в Ск и ОП (ср. «мы зрим» в МВ), совмещающая признаки физического и духовного зрения (ср. выше о движении в ИП). Пространственная семантика фразы распространяется здесь и на эстетические объекты, о которых идет речь, относя их к искусствам пространственным и исключая искусства временные – слово и музыку. Соположение с «природы красотами» вносит риторически существенный оттенок «перфектности» (он еще сильнее в черновом тексте, где было «божественной природы», а не «божественным красотам»): «вдохновенье» уже воплощено в «создания» – искусство настоящего как бы не существует, современности оставлена только «печать». Вопрос же о том, может ли «вдохновенный ум» или «мысль непреклонная» выразиться в пар-

---

<sup>115</sup> Источники ИП – стихотворения Мюссе и Пиндемонте – не подсказывали подобных решений. Напротив, оба этих автора, противопоставляя искусство политике, называли имена великих европейских поэтов. См.: *Розанов М. Н.* Указ. соч. С. 125, 136.

ламентских дебатах или печати, – в ИП не ставится (в отличие от «К вельможе»: «Здесь натиск пламенный, а там отпор суровый, / Пружины смелые гражданственности новой» или от заметки «Обозрение обозрений», где характерным для европейской журналистики признана как раз невозможность и невыгодность использовать свободу печати для того, чтобы «морочить олухов»). Так «слова» в ИП получили то значение, которому стало возможно противопоставить «молитвы». В пределах КЦ только молитвы (и «книга» в Ск) представляют слово-ценность. Уместно здесь напомнить, что в своих историко-литературных заметках Пушкин отделял духовную письменность от собственно литературы: пастырские послания, «утешая сердца в тяжкие времена искушений и безнадёжности», «не принадлежат к чистой литературе, так как имеют иное назначение» (XI, 268; XII, 208, подлинник на франц. яз.). Молитвы мыслятся, конечно, в том же качестве. Литература непрерывно создает новые тексты, тогда как идеальным осуществлением «иного назначения» является книга, которая «не включает уже для нас ничего неизвестного», «пословица народов». А благодаря устранению «литературы» из ИП тот не религиозный тип духовности, который представлен в стихотворении, так же как противопоставленный ему в КЦ христианский тип, обоснован на «внелитературных» и «старых» ценностях: вместо Евангелия и молитв – природа и искусство музеев и архитектурных памятников.

Столкновение этих двух типов может быть прослежено в структуре текстов на протяжении всего пушкинского творчества<sup>116</sup>. В лирике (здесь речь будет идти только о ней) до конца 20-х гг. доминирует светский тип – христианский не является лирическим объектом, он пародируется и подвергается кощунственному смешению с чуждыми элементами. Это смешение происходит в нескольких «светских» семантических сферах, прежде всего эротической, где христианской символике противопоставлена античная – языческая (характерны конструкции: «апостол мудрой веры Анакреонов и Нинон», «набожная ночь с молодой монашенкой Цитеры», «крестница Киприды» и т. д.). Сюжеты христианской мифологии и догматики используются как темы мадригалов («Не веровал я троице доныне...», «Ты богоматерь, нет сомненья...»). Функционально сходным образом применяются христианские символы в стихах о поэзии и литературной борьбе («Христос воскрес, питомец Феба...», «В альбом Илличевскому») и в политической лирике («В. Л. Давыдову», «Свободы сеятель пустынный...»). С таким их применением связаны и существенно новые явления, где христианский тип уже стал лирическим объектом, – «Жил на свете ры-

---

<sup>116</sup> В стилистическом плане эволюция от ранней «пушкинской риторики», где церковнославянская символика опрокидывалась «в систему либерально-атеистического мировоззрения», до «цикла религиозных стихотворений», где она играет «композиционно-организующую роль», рассмотрена В. В. Виноградовым (Указ. соч. Гл. IV–V).

царь бедный...», «Мадона», но «Монастырь на Казбеке»<sup>117</sup> и особенно «В часы забав иль праздной скуки...» порывают эту связь. Сюжет последнего стихотворения – столкновение светского, литературного слова («изнеженные звуки», «струны лукавой <...> звон») со словом духовным («речи благоуханные», «арфа серафима»), что предваряет противопоставление «молитвы – слова (литература)» в КЦ.

Наконец, в духовном цикле христианская символика и тематика получают доминирующее значение (ср. «На Испанию родную...», «Родрик»). Показательным для этой эволюции справедливо считается то, что в 1836 г. Пушкин перелагает молитву, которую пародировал в 1821 г. в письме к Дельвигу (см. XIII, 25)<sup>118</sup>. Такого же рода прецедент, хотя и более частный, имеется для МВ. В послании А. И. Тургеневу 1817 г. к стихам, типичным для молодого Пушкина по ха-

---

<sup>117</sup> Об этом стихотворении см.: Григорьева А. Д., Иванова Н. Н. Указ. соч. С. 107–115.

<sup>118</sup> Не позднее начала 20-х гг. написано и четверостишие Тютчева, пародирующее ту же молитву Ефрема Сирина (см.: Тютчев Ф. И. Лирика. М., 1965. Т. 2. С. 38, 336). Об отношении к ней Пушкина см. также: Вяземский П. А. Полн. собр. соч. СПб., 1882. Т. 7. С. 508. Мы не касаемся здесь очевидной связи духовного цикла с пушкинскими рецензиями в «Современнике» на сочинения Г. Кониского, С. Пеллико и «Словарь о святых». Следует назвать также обычно не упоминаемую по этому поводу незаконченную рецензию на «Путешествие к св. местам» А. Н. Муравьева, где, в частности, выдвинута антитеза, особенно любопытная в сравнении с приведенными выше примерами оксюморонных «христианско-античных» конструкций: «<...> Молодой поэт думал о ключах св. храма, о Иерусалиме, ныне забытом христианскою Европою для суетных развалин Парфенона и Ликея» (XII, 217).

рактеру использования христианской символики, —

Один лишь ты, любовник страстный  
И Соломирской и креста, —

сделано примечание: «Креста, сиречь не Анненского<sup>119</sup> и не Владимирского, а *честного* и животворящего» (выделено Пушкиным). Оба эти определения креста есть в МВ, где, как и в ОП, мирское и духовное «меняются местами» по сравнению с лирикой 10-х — начала 20-х гг.

Однако эта мена не только не снимает коллизию, но скорее создает условия для обострения ее. В этом смысле она сближает последний отрезок эволюции не со вторым, промежуточным, а с первым. В КЦ соотнесение духовных стихотворений с ИП, акцентирующим светское начало (через послание «К вельможе» ИП сопоставимо и с ранней гедонистической лирикой), дает новый вариант коллизии духовного и светского и переносит ее на межтекстовый уровень<sup>120</sup>.

---

<sup>119</sup> Ср. «бог всех с анненской на шее» в куплетах Вяземского «Русский бог».

<sup>120</sup> Иной (но не принципиально иной) вариант дало бы включение в КЦ стихотворения «Когда за городом, задумчив, я брожу...» (см.: Измайлов Н. В. Очерки творчества Пушкина. С. 244–245, 256–257), в котором — на фоне духовных текстов — трактовка темы смерти выглядела бы кощунственной.

# Отрывки из мыслей, наблюдения и замечания

*Старайся наблюдать различные приметы.*  
*Пушкин*

## 1

В повести Бестужева (Марлинского) «Испытание» (1830) есть вставной номер – романс, который поет героиня, «аккомпанируя чистый выразительный голос свой звуками фортепиано». Стихи приведены полностью, пение слушает герой, становящийся к концу короткой повести женихом девушки «в полном цвету очаровательных прелестей». Сразу понятно, что романс ориентирован на недавнюю традицию, созданную Жуковским («Певец», ядовито пародированный Бестужевым в известной эпиграмме<sup>121</sup>) и подражавшими ему Пушкиным (одноименная лицейская элегия) и Вяземским

---

<sup>121</sup> Забавно, что комментатор нового и весьма солидного ПСС Жуковского (I, 552), цитируя эпиграмму, не называет ее автора, а отсылает к изданию 1939–1940 гг. (!). Так делалось в советские времена, чтобы обмануть цензоров, теперь делают, видимо, в угоду наивно-моралистической автоцензуре – и в видах компенсации Жуковскому за десятилетия заушения «реакционного романтизма» постановили не осквернять комментарий именем «экстремиста»-декабриста.



(«Младый певец» в «Северных цветах на 1825 год»). Судя по стихам, Бестужев взял за образец именно пушкинскую элегию (опубликованную в 1817 г. и вошедшую во вторую часть «Стихотворений Александра Пушкина», 1826; ссыльный Бестужев, возможно, не знал, сочиняя романс, что «Певец» был положен на музыку Н. А. Титовым и вместе с другими его романсами на стихи Пушкина появился в печати в конце 1829 г.<sup>122</sup>). Оба стихотворения писаны пятистопным ямбом и состоят из трех пятистиший (у Жуковского структура более сложная метрически и строфически, а также существенно большего объема). В обоих господствует синтаксис вопроса. Различие в том, что у Пушкина вопросительное построение захватывает и последний стих каждой строфы (рефрен), – у Бестужева пятый стих исключен из подобного же построения и дан в виде императивной фразы («Скажите мне»). При этом, однако, после нее в автографе все три раза поставлен вопросительный знак<sup>123</sup>, что в данном случае почти несомненно свидетельствует об ориентации на пушкинского «Певца».

---

<sup>122</sup> Глумов А. Музыкальный мир Пушкина. М.; Л., 1950. С. 184. Позднее, в «Деннице на 1831 год», «Певец» был напечатан с нотами А. Н. Верстовского и пометой «слова для музыки». Альманах М. А. Максимовича оказался довольно заметной новинкой, и романс Верстовского, скорее всего, стал известен Бестужеву.

<sup>123</sup> По автографу напечатал «Испытание» А. Л. Осповат в кн.: *Бестужев (Марлинский)* А. А. Ночь на корабле. Повести и рассказы. М., 1988. Рассматриваемый эпизод – на с. 64.

«Ошибка» Бестужева тем более понятна, что, как и у Пушкина, концевой рефрен строфы повторяет начало (две стопы, одно предложение) первой строки (тавтологическое кольцо, по Брику<sup>124</sup>). Дальше в этой строке у Бестужева после двоеточия (бессоюзие) начинается собственно вопросительная конструкция, синтаксически двухчастная в каждой строфе, – как и у Пушкина, но более прозрачно, не столь изоциченно организованная<sup>125</sup>.

На другом уровне сопоставление может быть повернуто иначе. Молоденькая Ольга Стрелинская, поющая о предчувствиях любви, оказывается нисколько не похожа на элегических юношей. Те готовятся к скорому концу, томятся несчаст-

---

<sup>124</sup> Брик О. М. Звуковые портреты // Поэтика: Сборники по теории поэтического языка. Пг., 1919. С. 97.

<sup>125</sup> Описание «системы параллелизмов и звуковых повторов» пушкинского стихотворения, сделанное В. Е. Холшевниковым (не вполне точное), см. в комментарии нового акад. ПСС – I (1999), 714. П. А. Вяземский в названном стихотворении (крайне редко упоминаемом исследователями) шел за обоими «Певцами». Это три шестистишия (пять строк пятистопного ямба и последняя – четырехстопного), без рефрена, хотя последний стих, благодаря ритмическому отличию, появляющемуся на одном и том же месте в строфе, мог выполнять функцию рефрена (что до некоторой степени соответствовало бы «метрическому курсиву» – дактилический стих на ямбическом фоне – рефрена «Бедный певец!»). Зачины двух первых строф сделаны по Пушкину: «Видали ль вы, как на закате дня»; «Слышали ль вы певца печальный стих» – но далее обе эти строфы, хотя вопросительная интонация в них продолжена, и третья, где ее уже нет, выдержаны в духе Жуковского 1811 г., причем если Пушкин и вслед ему Бестужев конденсировали романские возможности инициального текста, то Вяземский предпочел прямую лирическую ламентацию – может быть, как опыт воспроизведения «чужого слова».

ной любовью и умирают – таков мир элегии, заявляющей в пародийном «разговоре» Шевырева «Водевиль и Елегия»: «Смерть под моей рукой – и в области Плутона / Я важную играю роль»<sup>126</sup>. У Бестужева женщина-ребенок наделена неженским мужеством и жизнестроительной волей. Именно она спасает ситуацию, а не brave просвещенные офицеры (похожие на автора повести, каким его знаем мы).

## 2

Знаменитая сатира Вяземского «Русский бог» (далее: РБ), написанная «дорогою из Пензы измученным и сердитым» поэтом (согласно его свидетельству в письме А. И. Тургеневу от 18 апреля 1828 г.<sup>127</sup>), сосредоточена на социально-бытовых реалиях, и, как часто бывает в подобных случаях, некоторые собственно литературные аспекты замысла и текста остаются в тени.

Как и в других стихотворениях, схожих с РБ в жанровом отношении («Давным-давно», «Того-сего», «Катай-валяй», «Воли не давай рукам»), Вяземский строит текст на вариациях одной опорной синтагмы, обычно идиоматиче-

---

<sup>126</sup> Поэты 1820–1830-х годов: В 2 т. Л., 1972. Т. 2. С. 145.

<sup>127</sup> В комментарии к изданию Вяземского в 3-м издании «Библиотеки поэта» (1986) цитата из этого письма на с. 492 искажена опечаткой. Следует читать: «Эта песня может служить антидотом <а не «антиподом»!> для страждущих тоскою по отчизне».

ской, используемой и как рефрен, и в качестве общего заглавия (в «Когда? Когда?» рефрен-заглавие не идиома и образован *ad hoc* чисто синтаксически). Формальное отличие РБ в том, что идиома здесь фигурирует не только в виде синтагмы, в своем полном двусловном составе, но и расчленяется, – при этом второе слово, многократно повторяемое, получает активнейшую синтаксическую роль, управляя в каждой строфе перечислительным нанизыванием генитивов, которые доминируют в восьми куплетах из девяти, начиная со второго (со стиха 5 – «Бог метелей, бог ухабов»). На фоне этой инерции выделяется седьмой куплет, начатый дативами, мыслимыми, конечно, в личном плане («К глупым полон благодати<sup>128</sup>, / К умным беспощадно строг»).

В составе рефрена (т. е. последнего стиха каждой строфы, кроме первой) слово *бог* соединено с парой местоимений, указательным – на него падает метрическое ударение – и личным. Пара *вот он* всякий раз тут же дублируется и, замыкаемая после повтора синтаксической паузой, дает как бы краткую форму рефрена (или малый рефрен внутри большого).

Конструкция рефрена наталкивает на мысль о том, что замысел Вяземского включал пародийный элемент, скрытый

---

<sup>128</sup> В указанном издании К. А. Кумпан дает явно сомнительное чтение: *полн он*. В качестве источника текста указан автограф; но в предыдущем издании «Библиотеки поэта» (1958) Л. Я. Гинзбург печатала также по автографу: *полон*. Так и в авторитетном тексте в архиве братьев Тургеневых (см. изд. «Библиотеки поэта» 1986 г., с. 427).

за однозначно читаемой сатирой и узнаваемыми реалиями. «Богоявление», по-видимому, сделано у него посредством снижения формул прославления «богов и героев» в текстах высокого строя либо с ними так или иначе соотнесенных.

Ближайшими текстами такого рода могли быть «Пиршество Александра, или Сила гармонии» Жуковского (1812, перевод из Д. Драйдена; более ранний, 1806, перевод Мерзлякова озаглавлен «Торжество Александрово, или Сила музыки. Кантата Драйдена в честь святой Цецилии, переложенная с наблюдением меры подлинника») и пушкинское «Торжество Вакха» (1818–1819)<sup>129</sup>. Мы имеем в виду такие фрагменты этих текстов, как «<...> *И вот Зевесов лик! Вот новый царь земле! <...>*» (Жуковский); «„*Се бог наш!*“ – вопиет благоговейный хор; / „*Се бог наш!*“ – разнеслось, как волн шумящих спор!» (Мерзляков); и особенно «<...> *Вот он, вот сильный бог! / Вот Бахус мирный, вечно юный! / Вот он, вот Индии герой! / <...> Вот он, вот Вакх! О час отрадный!*» (Пушкин)<sup>130</sup>. Современные исследователи склонны видеть в «Торжестве Вакха» реминисценции указанно-

---

<sup>129</sup> О датировке см.: *Пушкин А. С. Полн. собр. соч.*: В 20 т. СПб., 2004. Т. 2 (1). С. 504–505.

<sup>130</sup> Ср. в «лицейской годовщине», также с коннотатами вакхического веселья, радости и чествования: «Вот вижу вас, вот милых обнимаю» («19 октября 1825»). Позднее, во вторых (черновых) «Воспоминаниях в Царском Селе», с возвращением к «богам и героям»: «Глядите: вот герой, стеснитель ратных строев, / Перун кагульских берегов. / Вот, вот могучий вождь полуночного флага <...>. Вот верный брат его <...>. Вот наваринский Ганнибал».

го перевода Жуковского<sup>131</sup>. В нашей связи следует учитывать и то, что это стихотворение было впервые опубликовано только в 1826 г. (во второй части «Стихотворений Александра Пушкина»), – тем вероятнее возможность пародийного соотнесения у Вяземского.

Дискредитация коннотатов, содержащихся в самой идиоме (мифологических, квазирелигиозных, батально-патриотических), могла дополняться контрастом между «дифирамбической» вакханалией в стихотворении Пушкина, полном идиллической «светлой свободы», движения, громких голосов, винопития, эротики (в батюшковском духе), – и беспросветной «жанровой картиной» Вяземского (его «Зимние карикатуры» того же 1828 г. написаны куда более светло). Зимний русский «бог мучительных дорог» проецировался на «дивный ход» оргиастического шествия под полуденным солнцем, а ипостась «бог наливов, бог рассолов <...> бригадирш обоих полов» оказывалась на месте Вакха и вакханок.

Стихотворение Вяземского ходило в списках среди тех, кого интересовали главным образом бесцензурность текста и оппозиционные настроения автора. Но тогдашнее окружение поэта не могло не понимать детали литературной игры, вряд ли уловимые уже для Герцена и Огарева, осуществивших через четверть века первые публикации (для них упомянутые вещи Пушкина и Жуковского отошли достаточно

---

<sup>131</sup> Пушкин А. С. Указ. изд. Т. 2 (1). С. 507.

далеко в историю словесности)<sup>132</sup>.

### 3

Позиция Пушкина по «польскому вопросу» с равной решительностью высказана в стихотворных текстах (начиная с незаконченного стихотворения «Графу Олизару», 1824) и письмах, прежде всего к Е. М. Хитрово, с 9 декабря 1830 г., когда поэт узнал из присланных ею французских газет о восстании (Ноябрьском, как его называют в Польше). Манифест Николая I о «польском возмущении» последовал 12 декабря. «Известие о польском восстании меня совершенно потрясло» («перевернуло», как переводит Б. Л. Модзалевский), – говорится в этом письме, и здесь же, не дожидаясь развития событий, Пушкин дает уверенный прогноз, основанный на давно (по меньшей мере с «Заметок по русской истории», 1822) установившихся воззрениях: «Итак, наши исконные враги будут окончательно истреблены, и таким об-

---

<sup>132</sup> Напротив, в воспоминаниях Погодина, сформировавшегося и как историк, и как писатель в эпоху Жуковского и Пушкина, – в известном описании авторского чтения «Бориса Годунова» – естественным образом воспроизведена цитата из «Торжества Вакха» (восходящая к «Вакханке» Батюшкова): «„Эван, эвое, дайте чаши!“ Явилось шампанское, и Пушкин одушевился, видя такое свое действие на избранную молодежь» (А. С. Пушкин в воспоминаниях современников: В 2 т. М., 1985. Т. 2. С. 37). В «Торжестве Вакха» цитируемая строка и три следующие использованы трижды, т. е. составляют подобие рефрена, хотя эти повторы следуют после отрезков текста неравного объема.

разом ничего из того, что сделал Александр, не останется, так как ничто не основано на действительных интересах России, а опирается лишь на соображения личного тщеславия, театрального эффекта и т. д. . . .» Через два месяца (в письме, датированном: не позднее 9 февраля 1831 г.) он выразил суть своих взглядов переиначенным на злобу дня латинским изречением: «*delenda est Varsovia*».

В. А. Францев полагал, что эта парафраза, как и цитата из Вергилия в предыдущем письме (от 21 января) тому же адресату, – лишь «крылатые слова, подсказанные школьными воспоминаниями» и употребленные так же, как «*Vale, sed delenda est censura*» в письме Гнедичу от 13 мая 1823 г.<sup>133</sup> Но если фраза о цензуре – это обычное в дружеском литературном кругу фрондерское бонмо, то мрачная острота о Варшаве в высшей степени концептуальна, а в синхронном политическом контексте воспроизводит и последовательно продолжает карамзинскую трактовку проблемы, заостряя ее сообразно новым обстоятельствам<sup>134</sup>. «Право меча» (ср., конечно, в «Бородинской годовщине»: «Кому венец – мечу иль крику?»), государственно-историческое «право завоевания», которое Карамзин защищал перед Александром I, вы-

---

<sup>133</sup> Францев В. А. Пушкин и польское восстание 1830–1831 гг.: Опыт исторического комментария к стихотворениям «Клеветникам России» и «Бородинская годовщина» // Пушкинский сборник. Прага, 1929. Отд. оттиск. С. 31.

<sup>134</sup> Сопоставление позиций Пушкина и Карамзина по «польскому вопросу»: Березкина С. В. Суворовская военная кампания 1794 года в творческих откликах Пушкина // Русская литература. 2007. № 2. С. 30–32.



ступая против «восстановления Польши», – все это Пушкин выразил афористически.

Интересно, что, конструируя афоризм, он опирался на яростного критика карамзинской «Истории» – М. Ф. Орлова. По сути «польского вопроса» у Орлова не было расхождений с Карамзиным, но его, как известно, разочаровал недостаток «пристрастия к отечеству» («Зачем хочет быть беспристрастным космополитом, а не гражданином?»), отсутствие в «Истории» гипотезы «древнего нашего величия» и, наоборот, включение в нее сведений, которые могут быть истолкованы в пользу поляков. В письме к П. А. Вяземскому от 4 июля 1818 г. Орлов писал, в частности: «Да зачем же он <Карамзин> дает Киеву польское происхождение? Правда: это не простительно в нынешних обстоятельствах, когда каждый россиянин должен с римским мужем заключать всякую речь свою сими словами: *Delenda est Carthago*»<sup>135</sup>.

Пушкин, который резко отрицательно отнесся к критике Орловым «Истории», особенно по поводу «гипотезы», через 13 лет, даже и стилистически, последовал его рекомендации. Поскольку «римский муж» (Катон Старший) прославился присоединением любимого лозунга ко «всякой речи своей», Пушкин позаботился о подобном же эффекте: высказавшись

---

<sup>135</sup> Орлов М. Ф. Капитуляция Парижа. Политические сочинения. Письма / Изд. подгот. С. Я. Боровой и М. И. Гиллельсон. М., 1963. С. 60. Пушкин в автобиографических записках полемически пересказывает (и полемически же упоминает в «Отрывках из писем, мыслях и замечаниях») пассаж о «гипотезе», ссылаясь на письмо Орлова к Вяземскому.

о польских делах, он перешел к литературным – похвалил предложенную адресатом тему (реакция на недавно вышедшего отдельным изданием «Бориса Годунова»), а в последней фразе письма опять переключился на поляков. Начало фразы: «Но в этом мире есть только удача и неудача» – несомненно относится и к частной жизни, включая профессиональный успех или неуспех писателя, и к историческим перипетиям (ср. эпитафия к «Полтаве» из «Мазепы» Байрона: «Мощь и слава войны, / Как и люди, их суетные поклонники, / Перешли на сторону торжествующего царя» [сентенция восходит к «Истории Карла XII» Вольтера]) – об этом же говорится в стихах «Графу Олизару» и «Клеветникам России». Между частным человеком и властителем та разница, что второй не должен руководствоваться чувствами, в том числе и благородными. Поэтому Карамзин в беседе с царем 17 октября 1819 г. («с глазу на глаз, пять часов, от осьми до часу за полночь»), когда он зачитал ему свою записку о Польше, убеждал Александра, что альтруистический, с точки зрения имперских интересов России, замысел «восстановления Польши» диктуется «тщеславием, осуждаемым самою человеческою политикою»<sup>136</sup>. Это же имел в виду Пушкин, говоря о «соображениях личного тщеславия, театрального эффекта». Аналогично, но более мягко по отношению к царю (что понятно в последекабрьском контексте) судил Орлов

---

<sup>136</sup> Цит. по: *Погодин М.* Николай Михайлович Карамзин, по его сочинениям, письмам и отзывам современников. М., 1866. Ч. II. С. 239, 240.

в 1835 г., т. е. уже имея возможность указать в подтверждение этим взглядам на опыт польского восстания: «Восстание Польши могло быть прекрасным движением души Александра; но в смысле историческом – это была огромная ошибка <...> он увлекся ложным великодушием <...>. Он посеял ветры, а преемник его пожинал бурю»<sup>137</sup>.

В этой точке зрения мнение троих сошлись. Отсюда и разительные совпадение разновременных высказываний Орлова и Пушкина<sup>138</sup>.

---

<sup>137</sup> Орлов М. Ф. Указ. соч. С. 33. Об истории «польского вопроса» в александровскую эпоху см.: Парсамов В. С. Декабристы и французский либерализм. М., 2001. С. 56–87.

<sup>138</sup> Более туго поддается объяснению (вернее, упирается в необходимость все новых реконструкций) другой эпизод. Наряду с письмами об «Истории» Карамзина около 1820 г. получили известность еще два небольших рукописных сочинения Орлова – письма к Д. П. Бутурлину о книге последнего «Военная история походов россиян в XVIII столетии» (СПб., 1818). В письме от 20 декабря 1820 г. говорится: «Россия подобится исполину ужасной силы и величины, изнемогающему от тяжести внутренней болезни» (Орлов М. Ф. Указ. соч. С. 64). Эта фраза восходит, вероятно, к библеизму *колосс на глиняных ногах* (Даниил 2, 31–34). Бескомпромиссный антиполонизм Орлова исключал, казалось бы, прямое сближение его в глазах Пушкина с «легкоязычными витиями», которых имела в виду «Бородинская годовщина»: «<...> Еще ли росс / Больной расслабленный колосс?» Авторский курсив указывает на чужую речь, приведенную здесь как некоторое общее место. Оно применялось к России европейской мыслью от Дидро и Сегюра (этот материал зафиксирован в словаре Ашукиных) на протяжении XIX века, включая сюда и французских парламентариев времени польского восстания. Орлов мог воспользоваться каким-либо фрагментом этой западной характеристики России, поместив ее в рамки декабристского дискурса, сосредоточенного в целом на двойном внутреннем недуге своей страны – крепостном праве («рабстве») и самодержавном устройстве власти. Здесь мы сталкива-

Одна из заметок А. А. Ахматовой о Пушкине посвящена его мысли о «смелых выражениях». Ахматова цитирует «Материалы к „Отрывкам из писем, мыслям и замечаниям“»: «Мильтон говорит, что адское пламя давало токмо различать вечную тьму преисподней». Затем она отсылает к Вольтеру (комментаторам не удалось раскрыть эту отсылку), а далее приводит примеры «истинной смелости самого Пушкина»: «великолепный мрак чужого сада» (у Ахматовой здесь записаны только первые два слова) из «В начале жизни школу помню я...» и «сумрак ваш священный» из «Воспоминаний в Царском Селе», 1829<sup>139</sup>, где читается: «Сады пре-

---

емя с неразрешимым, по сути дела, вопросом: мог ли Пушкин, хотя бы окказионально, отождествить радикалов начала 20-х гг. с внешнеполитическими оппонентами России начала 30-х, какими он их себе представлял (явно преувеличивая и враждебность вообще, и особенно готовность к действиям ради Польши)? Помочь пониманию могло бы конкретное (и не психологическое!) истолкование известной фразы Пушкина в письме к жене от 11 мая 1836 г.: «Орлов умный человек и очень добрый малый, но до него я как-то не охотник по старым нашим отношениям» – однако мы лучше представляем «старые отношения» (см.: *Немировский И. В.* Творчество Пушкина и проблема публичного поведения поэта. СПб., 2003. Гл. I–II), чем то, что именно разделяло Пушкина и Орлова к концу жизни поэта.

<sup>139</sup> *Герштейн Э. Г., Вацуро В. Э.* Заметки А. А. Ахматовой о Пушкине // *Временник Пушкинской комиссии.* 1970. Л., 1972. С. 32–33. О соответствующем фрагменте Мильтона («знаменитый оксюморон „darkness visible“» в «Потерянном рае») см. в статье В. Д. Рака об английском поэте и восприятии его Пушки-

красные, под сумрак ваш священный / Вхожу с поникшею главой».

В русской поэзии «смелость» Мильтона (или сходные построения; посредствующие звенья – отдельный вопрос) неоднократно воспроизводилась. Например: «И ангел мира освещает / Пред ним густую смерти мглу» (*Карамзин*. Послание к Дмитриеву в ответ на его стихи, в которых он жалуется на скоротечность счастливой молодости, 1794); «Надгробный факел мой лишь мраки освещает...» (*Батюшков*. Из греческой антологии, 1; 1820)<sup>140</sup>.

У выделенных Ахматовой синтагм *мрак сада, сумрак сада* обнаруживается прецедент (в этом случае можно достаточно уверенно говорить об авторитетности его для Пушкина) в поэме Баратынского «Пир» (1820): «В углу безвестном Петрограда, / В тени деревьев, во мраке сада, / Тот домик помните ль, друзья, / Где наша верная семья, / Оставляя скуку за порогом, / Соединялась в шумный круг / И без чинов с румяным богом / <ср. выше: «О бог стола, о добрый Ком»> Делила радостный досуг?»

Сразу далее, по контрасту с тенью и сумраком, нагнетается светлое, яркое, блестящее (в предметных и метафорических значениях), как бы мотивированное «*румяным богом*»:

---

ным: Пушкин: Исследования и материалы. СПб., 2004. Т. 18–19: Пушкин и мировая литература. Материалы к «Пушкинской энциклопедии». С. 204.

<sup>140</sup> Ср.: «И пусть случайно оживит / Он <счастья будущего сон> сердце радостью мгновенной – / То в бездне луч уединенной: / Он только бездну озарит» (*Жуковский*. Эпимесид, пер. из Парни, 1813).

«<...> вино сверкало, / Сверкали блески острых слов, /  
И веки сердце проживало / В немного пламенных часов<sup>141</sup>.  
<...> Его <Аи> звездящаяся влага / Недаром взоры веселит  
<...>. Светлела мрачная мечта». «Певец пиров» (как он на-  
зван в «Евгении Онегине», 3, XXX) предвосхитил в этой  
ранней поэме топику и риторику пушкинских «лицейских  
годовщин»: «Сберемтесь дружеской толпой / Под мирный  
кров домашней сени: / Ты, верный мне, ты, Дельвиг мой, /  
Мой брат по музам и по лени, / Ты, Пушкин наш <...>» (ср.  
в «19 октября 1825» обращение к Кюхельбекеру: «Мой брат  
родной по музе, по судьбам») – и, что не менее важно для  
позднего Пушкина (о котором говорит Ахматова), соединил  
эпикурейский антураж с темой потомственного дома, даю-  
щего человеку живое ощущение прошлого, исторического  
и родового: «Дубравой темной осененный, / Родной отцам  
моих отцов, / Мой дом, свидетель двух веков, / Поникнул  
кровлею смиренной»<sup>142</sup>.

Таков был более близкий, чем из Мильтона, пример «сме-  
лости» – у Баратынского.

---

<sup>141</sup> Ср. далее стихи, которые Пушкин намечал использовать в качестве эпигра-  
фов в «Евгении Онегине»: «Собрание пламенных замет / Богатой жизни юных  
лет». Они отразились в концовке посвящения к роману. Из «Пиров» же, как из-  
вестно, – один из эпиграфов к 7-й главе.

<sup>142</sup> Ср. в «Стансах» («Судьбой наложенные цепи...»), близко к мотиву сумрач-  
ного сада: «И скромный дом в садовой чаще – / Приют младенческих годов». В «сумраке дубравы» таятся музы, см. «Лиде» («Твой детский вызов мне прия-  
тен...») – мотив, по-видимому, соотнесенный с *мраком сада*, где пируют поэты.

# Пушкинистские маргиналии

## I

1. Среди лицейских текстов, датируемых 1816 г., есть два послания к В. Л. Пушкину – пасхальное («Христос воскрес, питомец Феба!..») и рождественское («Тебе, о Нестор Арзамаса...») – пять стихотворных фрагментов вперемежку с прозаическими, собственно эпистолярными)<sup>143</sup>. Во втором Пушкин острит по поводу своей «годовой переписки» с дядей: «приметил я, что и вся она состоит из двух посланий» (I, 194).

Оба послания пронизаны арзамасской полемикой<sup>144</sup>. Пас-

---

<sup>143</sup> Лицейские тексты цитируются по 1-му тому нового академического издания (СПб., 1999; редактор тома – В. Э. Вацуρο). Ссылки даны в тексте статьи в сокращенном виде – с указанием в скобках тома и страниц. Ссылки на большое академическое издание 1937–1949 гг. снабжены пометой *Ак*.

<sup>144</sup> См.: «Арзамас». М, 1994. Кн. 2. С. 306–307, 395–396; 540, 578–579 (комм. В. Э. Вацуро). В лицейских куплетах, которые приписывались Пушкину, а в современных академических изданиях отнесены к коллективным опусам, смех подан иначе – это не злободневная литературная полемика, а насмешка над «вечными» общечеловеческими несовершенствами и пороками, соприкасающаяся здесь и с начатками гражданского вольнолюбия: С позволения сказать, Есть над нем и посмеяться; Надо всем, друзья, признаться, Глупых можно тьму сыскать Между дам и между нами, Даже, даже... меж царями, С позволения сказать. (I, 304)

хальное завершается пожеланием «Но да не придет воскресенья» – с перечислением нескольких литературных имен. В последней строке назван обычно фигурирующий в такого рода нападках Д. И. Хвостов. Но в одном из авторитетных списков (копия Лонгинова – Полторацкого) текст продолжается<sup>145</sup> таким обобщением:

<...> Хвостов,  
И все, которые на свете  
Писали слишком мудрено,  
То есть и хладно и темно,  
Что очень стыдно и грешно!

(I, 359)

Рифма последних стихов позволяет и даже заставляет предположить здесь варьирование тирады из «Послания к Александру Алексеевичу Плещееву» Карамзина. Наставляя адресата (Пушкин позднее был знаком с ним) в должном поведении, Карамзин рисует некий образцовый портрет того, кто в этом жестоком мире научился «как можно менее тужить» и «малым может быть доволен». Среди доступных удовольствий просвещенного и умеренного человека – литературное сочинительство и юмор:

Стихами, прозой забавляет

---

<sup>145</sup> В издании 1937–1949 гг. этот текст был принят в качестве основного (Ак. I, 181).



Себя, домашних и чужих;  
От сердца чистого смеется  
(Смеяться, право, не грешно!)  
Над всем, что кажется смешно<sup>146</sup>.

Слов *смеяться*, *смешно* в пушкинском тексте нет (возможно, автор уклонялся от прямой реминисценции), при том что все послание, с фривольной игрой на религиозных представлениях, выдержано в сатирическом ключе, т. е. написано более жестко, чем рекомендовал обращаться с юмором Карамзин, но в общем вполне в духе его мысли о «негреховности» смеха.

Во втором, рождественском послании, и тоже в концовке, Пушкин как будто снова наталкивается на слова и рифмы из карамзинского стихотворения – и теперь не уклоняется от очевидного цитирования. На этот раз нет слова *грешно*, но относящееся к смеху (понимаемому так же, как в предыдущем послании) воспроизведено – с нажимом, почти плеонастически. Речь идет о П. А. Вяземском, который «меня за-был давным-давно», а любит

И петь, и пить свое вино,  
И над всемирными глупцами  
Своими резвыми стихами  
*Смеяться – право, пресмешно.*

---

<sup>146</sup> Карамзин Н. М. Полн. собр. стихотворений / Вступ. статья, подгот. текста и примеч. Ю. М. Лотмана. М.; Л., 1966. С. 115.

И адресат, и Вяземский (не исключено, что и Карамзин, до которого эти стихи могли дойти от обоих), скорее всего, узнавали здесь отсылку к старому (1794, опубл. – 1796) почтенному тексту, впрочем, недавно – в 1-м томе «Сочинений» Карамзина 1814 г. – перепечатанному.

На протяжении XIX в. строки из цит. пассажа Карамзина приобрели статус фразеологизма, «крылатого слова», что и зафиксировано лексикографически<sup>147</sup>. Рассмотренная

---

<sup>147</sup> *Михельсон М. И.* Русская мысль и речь: Свое и чужое. Опыт русской фразеологии. Сб. образных слов и иносказаний. М., 1994. Т. 2. С. 284; *Аишук Н. С., Аишук М. Г.* Крылатые слова. М., 1966. С. 623–624; *Душенко К.* Цитаты из русской литературы. 5200 цитат от «Слова о полку...» до наших дней. М., 2005. С. 204. Считается, что в идиоматическом качестве (с небольшой синтаксической перегруппировкой) эти стихи Карамзина стали употребляться после использования их в русском тексте либретто к оперетте И. Штрауса «Летучая мышь» [*Займовский С. Г.* Крылатое слово. М.; Л., 1930. С. 330; *Берков В. П., Мокиенко В. М., Шилежкова С. Г.* Большой словарь крылатых слов русского языка. М., 2000. С. 462; *Серов В.* (автор-составитель). Крылатые слова: Энциклопедия. М., 2003. С. 673]. «Идиоматическая» судьба ждала, как известно, и моно стихов Карамзина «Покойся, милый прах, до радостного утра!», однако в этом случае направление было задано самим жанром текста, опубликованного (1792) к тому же в числе пяти эпитафий и позднее широко бытовавшего в качестве надгробной надписи (*Аишук Н. С., Аишук М. Г.* Указ. соч. С. 525–526; Русская стихотворная эпитафия / Вступ. ст., сост., подгот. текста и примеч. С. И. Николаева и Т. С. Царьковой. СПб., 1998. С. 496–497). Ср. отмеченный Ю. Н. Тыняновым гротескный ход Достоевского (ПИЛК. С. 215). Любопытно, что в современных работах фразеологическое бытование, по-видимому, заслоняет цитату как таковую. В частности, в 1-м томе Полн. собр. соч. и писем Жуковского в комментариях к стихотворению «На смерть А<sup>н</sup>дрея Тургенева» не отмечена очевидная цитата в строке

пушкинская игра могла совпасть с началом (?) этого процесса и способствовать ему.

2. Некоторые стихи посланий к В. Л. Пушкину оказываются дальними antecedентами по отношению к «Евгению Онегину» и соответственно должны быть приняты во внимание в комментариях к роману. «Писали <...> хладно и темно» – очевидным образом предвосхищает характеристику противоположного (относительно адресатов арзамасских насмешек) стиля («элегия Ленского») в «Онегине» (6, XXIII). Свое рождественское приветствие дяде Пушкин называет: «*слабый сердца перевод* – / В стихах и прозою посланье». Это не менее явное предвосхищение, а именно – слов повествователя, которыми вводится письмо Татьяны к Онегину: «*Безумный сердца разговор* <...> Но вот / Неполный, *слабый перевод*» (3, XXXI).

3. Послание Карамзина к Плещееву носит дидактический характер (в жанровом смысле), хотя писано не 6-стопным, а 4-стопным ямбом. При этом наставления молодому человеку (немного старше «лицейского» возраста, если применять к пушкинской биографии) поданы в виде легкой по тону лекции на философические темы, относящиеся к страсти и жизнеповедения. («Престанем льстить себя мечтою /

---

«Покойся, милый прах; твой сон завиден мне!» [ср. также: *Фрайман Т.* Творческая стратегия и поэтика Жуковского (1800 – первая половина 1820-х годов). Tartu, 2002. С. 38]. На место «радостного утра» воскресения Жуковский ставит момент смерти, воссоединяющий его с покойным другом: «С каким веселием я буду умирать!»

Искать блаженство под луною!»). Пушкину, несомненно, интересны не столько этико-педагогические рекомендации, сколько тон и конструкция этой «серьезной болтовни» – от столь любимой им игры на перечислениях, в том числе собственных имен (у Карамзина четыре стиха подряд заполнены именами одиннадцати греческих философов), до пародического использования примечаний к стихотворному тексту.

И все-таки есть основания думать, что и в других отношениях стихотворение Карамзина находилось в поле внимания Пушкина около этого времени. Во всяком случае одну строку он применил к персонажу «Безверия»<sup>148</sup> (полугодом позднее второго послания к В. Л. Пушкину) и впоследствии обращался к ней неоднократно. Логика эпизода с «Безверием» представляется следующей.

Карамзин ничего не говорит о вере и религиозных переживаниях. Упоминаются, для примера и назидания, только пустынноики, поскольку основная цель автора – отговорить адресата от одиночества и затворничества, убедить его жить обычной жизнью: «Добра не много на земле, / Но есть оно – и тем милее / Ему быть должно для сердец», тогда как «пустыннику явятся / Химеры, адские мечты, / *Плоды душевной пустоты* <...> В тоске он жизнь свою скон-

---

<sup>148</sup> Следует учитывать, что по жанру «Безверие» может быть сближено со стихотворением Карамзина, несмотря на стилистическое несходство. Б. В. Томашевский считал «Безверие» дидактическим посланием (Томашевский Б. Пушкин. М.; Л., 1961. Кн. 2. С. 351). С историко-литературной точки зрения это наиболее адекватная характеристика.

чает!» – и часто в безумии, добавляет Карамзин в (непародическом) примечании. Пушкин, который в первом же лицейском стихотворении («К Наталье») называет себя монахом, затем в послании «К сестре» – чернецом, во втором послании к В. Л. Пушкину – «пустынник<ом>-рифмоплет<ом>» (то, что Тынянов называл – «лицейский грим»<sup>149</sup>), парадоксальным образом делает в «Безверии» отшельником не экстатически верующего, а страдающего от собственной неспособности уверовать. Выпускник лицея (как известно, он читал это стихотворение на экзамене по русской словесности) говорит о невере, опираясь на карамзинскую строку: «Взгляните – бродит он с увядшею *душой*, / Своей ужасною томимый *пустотой*» (I, 255; здесь, в частности, *увядшею* отвечает *плодам* в цит. карамзинской строке; в поздней редакции эти стихи, в числе некоторых других, устранены).

Таким оказывается, по крайней мере на риторическом уровне, первоначальный исток всей линии Пленник – Алеко – Онегин. Следующую вариацию карамзинской строки дает уже элегия «Я пережил свои желанья...» (1821), предназначавшаяся для кавказской поэмы (в начале работы над ней): «Остались мне одни страданья, / Плоды *сердечной пустоты*». В ином лирическом ракурсе «сердечн<ая> пусто<та>» фигурирует в стихотворении того же года «К моей чернильнице». Наконец, онегинские вариации: «И снова преданный безделью, / Томясь душевной пустотой» (1,

<sup>149</sup> Тынянов Ю. Н. Пушкин и его современники. М., 1968. С. 129.

XLIV), – затем о героине, по контрасту и к герою (речь идет о чтении того и другой, что дает возможность сопоставления), и к Карамзину: «Плоды душевной *полноты*» (3, X)<sup>150</sup>. Ср. тютчевскую строку «Тех лет душевной полноты» в «Я встретил вас...» (при: «Растление душ и пустота, / Что гложет ум и в сердце ноет» в «Над этой темною толпой...»).

---

<sup>150</sup> Пушкинисты обращали внимание (первым, кажется, М. О. Гершензон) на некоторые из этих эпизодов, но не выстраивали всю цепочку от Карамзина к «Безверию» и далее до «Евгения Онегина» – она оставалась не эксплицированной. В. В. Виноградов в главе о пушкинских «новых узорах по старой канве» отмечает трансформацию цитаты из Карамзина в «Я пережил свои желания...», «употребление фразеологических частей этого образа» в «К моей чернильнице» и учитывает второй из онегинских контекстов, но не первый и не «Безверие». «Недостающий» онегинский контекст указал Н. Л. Бродский в своем комментарии, не упомянув Карамзина и «Безверие». Ю. М. Лотман, комментируя 1, XLIV, указывает на карамзинский же стих «Осталась в сердце пустота» («Опытная Соломонова мудрость, или Мысли, выбранные из Экклезиаста», вольный перевод из Вольтера), но не привлекает «Послания к А. А. Плещееву» и стихотворений 1821 г. В. В. Набоков к тому же месту первой главы приводит только фразу из одного письма Байрона. См.: *Гершензон М. О.* Статьи о Пушкине. М., 1926. С. 121; *Виноградов В. В.* Стиль Пушкина. М., 1941. С. 395; *Бродский Н. Л.* «Евгений Онегин». Роман А. С. Пушкина. Пособие для учителя. М., 1964. С. 96; *Лотман Ю. М.* Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин». Комментарий. Л., 1980. С. 167; *Набоков Вл.* Комментарий к роману А. С. Пушкина «Евгений Онегин». Пер. с англ. СПб., 1998. С. 187. Стих из «Безверия» сопоставлен с первым из упомянутых выше онегинских контекстов (1, XLIV) в примеч. В. А. Кожевникова и В. С. Непомнящего в: *Пушкин А. С.* Собр. соч. М.: ИМЛИ РАН, Наследие, 2000. Т. 1. С. 455 (стих из Карамзина здесь не учтен).

## II

1. Во II сцене «Каменного гостя» один из гостей Лауры произносит афоризм, который, как известно, Пушкин ранее (1828) записал в альбом Марии Шимановской, а позднее (1832), заменив одно слово, – в альбом П. А. Бартеневой<sup>151</sup>. Предмет афоризма – близкие, но состязательные отношения музыки (пения) и любви, шире – коллизия мелоса и эроса: «Из наслаждений жизни / Одной любви музыка уступает; / Но и любовь мелодия...». Эта коллизия занимала Пушкина начиная с ранних опусов и получила у него значение куда более важное, чем представляется по реплике, вскользь брошенной безымянным персонажем, и альбомным записям (хотя сам факт дублирования записи может указывать на значение, которое придавалось афоризму). Допустимо говорить об устойчивой сквозной *метадиаде* – мо-

---

<sup>151</sup> Рукою Пушкина. М.; Л., 1935. С. 647–648, 661–663; комментарии Б. В. Томашевского в известном VII томе (1935) акад. ПСС, с. 551. Заманчиво предположить, что замена слова «мелодия» на «гармония» в альбоме Бартеневой связана с сочиненным примерно полугодом ранее стихотворением «Все в ней гармония, все диво...» (как известно, его автограф также представлял собой альбомный текст – был записан в альбом адресата, гр. Е. М. Завадовской). Недавняя работа предлагает рассматривать эти альбомные записи в качестве «отдельного пушкинского сочинения» в жанре поэтического афоризма, в двух вариантах: *Кац Б.* Любовь – мелодия или Гармония? Несколько соображений об афористических строках из пушкинского «Каменного гостя» // Эткиндовские чтения. II–III: Сб. статей по материалам Чтений памяти Е. Г. Эткинда. СПб., 2006.

тивной, тематической, сюжетной, – так или иначе реализуемой во множестве текстов, от лицейского стихотворения «Слово милой» (1816) до Маленьких трагедий, включая сюда и разнообразные манифестации я, как чисто лирические (в частности – но далеко не только – мадригального типа), так и от лица повествователя (в поэмах и «Онегине»). В данном конкретном смысле скромное лицейское стихотворение (которое поэт не стал печатать) является инициальным текстом и потому заслуживает большего внимания, чем обычно ему уделяется.

Лирический сюжет «Слова милой» («Я Лилу слушал у клавира...») в точности предвосхищает альбомную формулу (это обстоятельство обычно не фиксируется комментаторами ни «Каменного гостя», ни лицейской лирики): здесь разыграно состязание между мелосом и эросом, каждый из которых представлен женским персонажем. Второй из них (заочный) связан любовными отношениями с «я» (слушателем), который и выступает небеспристрастным арбитром. В первом катрене слушатель восхищенно описывает пение Лилы; в следующих пяти стихах, перенеся акцент на собственную реакцию («Упали слезы<sup>152</sup> из очей»), продолжает эту тему, но заканчивает резким предпочтением своей возлюбленной – певице, т. е. выбором, соответствующим будущей максиме «одной любви музыка уступает». Пуант обра-

---

<sup>152</sup> Ср. эту фразу, и также в начале стиха, в черновиках «Кавказского пленника» (Ак. IV, 346).



зован не только противопоставлением обычной речи искус-  
ному пению, но и обыгрыванием возможности двоякого упо-  
требления слова *милая* – как определения (эпитет певицы  
в 6-м стихе!) и как самого именования женщины, в свою оче-  
редь либо местоименного (преимущественно вокативного),  
либо синонимического к *любимая, возлюбленная*<sup>153</sup>.

Состязательный характер ситуации выявляется лишь  
с введением в финале второго женского персонажа. Текст  
приобретает вместе с тем второе жанровое измерение:  
мадригал, получающий подлинного адресата, приближает-  
ся к элегии (стихотворение и значится в известном перечне  
лицейских элегий)<sup>154</sup>, притом ситуация с двумя героинями

---

<sup>153</sup> Ср. пушкинские стихотворные шутки, комизм которых заключен в игре во-  
круг возможности или невозможности употребить личное местоимение для обо-  
значения любовного партнера («Она», с пуантом: «Я *ей* не он» – I, 273; «Твой  
и мой», «Tien et mien – dit Lafontaine»).

<sup>154</sup> I, 438; *Томашевский Б.* Пушкин. М.; Л., 1956. Кн. 1. С. 118. К вопросу  
о лирических жанрах см.: *Зубков Н.* Лирика Пушкина и проблемы литератур-  
ной эволюции // Пушкин и теоретико-литературная мысль. М., 1999. Замысел  
«Слова милой», основное противопоставление, на котором строится стихотворе-  
ние, очевидно сопоставимы с теми фрагментами элегической поэзии 1800–1810-  
х гг., где в фокусе любовной рефлексии оказывается переживание (или воспо-  
минание) *речи* героини, ее говорения, произносимого слова. Так, у Жуковского:  
«Приятный звук твоих речей / Со мной во сне не растается» [«Песня» («Мой  
друг, хранитель ангел мой...»)] – переложение романса на слова Фабра д'Эглан-  
тина]; у Батюшкова: «И вздохи страстные, и сила *милых слов*» («Выздоровле-  
ние»); «Я помню голос *милых слов*» («Мой гений»); «И слово, звук один, пре-  
лестный звук речей, / Меня мертвит и оживляет» («Разлука»); ср. у Баратынско-  
го (уже в 20-х гг.): «Я вспоминаю голос нежный / <...> / Речей открытых склад  
небрежный» («Д<ельви>гу»). В пушкинской элегии «Зачем безвременную ску-

(а «побежденная» певица явно достойна любви, и само ее имя перекликается с *милая*) нетривиальна для этого жанра, каким он складывался тогда у Пушкина.

2. Логическую схему такого соотношения эротического и художественного начал, при котором первое «заменяет» собой второе, Пушкин мог найти в незадолго до того (1815) опубликованном мадригале Жуковского:

## К неизвестной даме

### в ответ на лестную от нее похвалу

Хваля стихи певца, ты нас сама пленяешь  
Гармонией стихов;  
И, славя скудный дар его, лишь убеждаешь,

---

ку...» (1820) *слово* героини упомянуто как деталь ее портрета, малая, но – как и в «Слове милой» – являющаяся в глазах поэта средоточием любви. (Об этом стихотворении см. маргиналию Ахматовой: *Герштейн Э. Г., Вацуро В. Э.* Заметки А. А. Ахматовой о Пушкине // *Временник Пушкинской комиссии.* 1970. Л., 1972. С. 41–42.) К этому же ряду относится *голос нежный* во 2–3-й строфах «Я помню чудное мгновенье...». Из воспоминаний А. П. Керн явствует, что «гений чистой красоты» являлся поэту и в образе, объединяющем собою эрос и мелос: «Во время пребывания моего в Тригорском я пела Пушкину стихи Козлова „Ночь весенняя дышала <...> и проч.“» (Пушкин в воспоминаниях современников. М, 1985. Т. 1. С. 411). Это подтверждено Пушкиным в письме Плетневу ок. 19 июля 1825 г.

Что твой, а не его родной язык богов<sup>155</sup>.

Искусство здесь персонифицирует собою сам поэт, и он так же «уступает» речам дамы, как пушкинская Лила будет побеждена «словом милой». Но Жуковский сочинял чистый мадригал и галантно одарил адресата собственным достоинством – лицеист не галантен, а главное, он обостряет ситуацию, выставляя против «языка богов» (которым владеет певица) обыденное слово<sup>156</sup>.

---

<sup>155</sup> Жуковский В. А. Полн. собр. соч. и писем. М., 1999. Т. 1. С. 384 и 730.

<sup>156</sup> «Язык богов» в цит. тексте – конвенциональная формула, но в связи со «Словом милой» следует иметь в виду, что с тех пор как русские стихотворцы, начиная с Сумарокова, стали сочинять специально о женском пении и музицировании, они наделяли это искусство признаками волшебства и даже атрибутами божественности (см. очерки: Кац Б. «Благодарим, волшебница...» О стихах, посвященных певицам // Музыкальная жизнь. 1985. № 16, 17). В этом плане показательны два одновременных перевода стихотворения Шиллера «Laura am Klavier», выполненные Державиным и Мерзляковым в 1805–1806 гг. (обстоятельства появления конкурирующих переводов были освещены в известном комментарии Я. К. Грота: *Державин Г. Р. Сочинения*. СПб., 1865. Т. 2. С. 540–541; о том же, в связи с позицией И. И. Дмитриева: *Вацуро В. Э. Пушкинская пора*. СПб., 2000. С. 35–36). Державин в своем переводе «Дева за клавесином» говорит: «Царица жизни ты и смерти, / Сил правишь тысячами, как бог!»; в другой редакции под заглавием «Дева за арфою» это сравнение изменено – «как маг!» (ср. далее: «Волшебница! одно твоё воззренье, / Один твой звук пленит всю тварь»). Игра ее описывается как космогоническое действо: «И как, истекши из хаоса / И вихрем жидущим взнесясь, / Из мрака солнца воссияли: / Твоих так гласов ток златый». Ср. эпизод «сотворения мира» у Мерзлякова («К Лауре за клавесином. Из Шиллера»): «Так в недрах хаоса, из бурь животворящих / Раскрылись, понеслись полки миров блестящих, / И ночь зарделась от утренних лучей! / Таков волшебный тон гармонии твоей!» (*Мерзляков А. Ф. Стихотворения* / Вступ.

### 3. «Слово милой» известно в двух редакциях (вто-

статья, подг. текста и примеч. Ю. М. Лотмана. Л., 1958. С. 240). В этой космогонии обоих поэтов следует учитывать по крайней мере косвенное воздействие оратории Гайдна «Сотворение мира» (исполненной в Петербурге уже в декабре 1800 г.); в 1801 г. отдельным изданием вышло «Творение (Сочинение Гайдена)» Карамзина – написанное прозой и стихами, в качестве русского текста оратории, разделенного на «речетативы с музыкою», хоровые партии, арии, дуэты и трио. [В «Рассуждении о лирической поэзии» Державин называет это карамзинское сочинение единственным примером оратории на русском языке (XVIII век. Сб. 15: Русская литература XVIII века в ее связях с искусством и наукой. Л., 1986. С. 253).] В своем переводе Державин перед финалом снова связывает магию музыки с божественным покровительством: «Но стой и мне поведай, дева: / В связи ль с духами ты небес? / И тот ли их язык в Эдеме, / Музыка коим говорит?» Параллельный пассаж у Мерзлякова заканчивает текст (последняя фраза которого: «Открой мне таинство: не сим ли языком / В эдеме праведных веселие вещает, / Когда Егову прославляет?»), а Державин, в отличие от оригинала (как указал Я. К. Грот), делает финал видением инобытия («Мелькают сквозь небес раздранных / Младых духов мне в солнцах троны: / За гробом утрення заря!») – и даже эмфатической теодицеей в последней строке: «Кошуны, прочь! – есть Бог!» При всем визионерском накале чувственная сторона музыки не только не умаляется у Державина, но акцентируется – в частности, нанизыванием анафороподобных фрагментов, с тем чтобы передать, как «звоны, полные души, со струн роскошно устремленны», воспринимаются слушателем, – *приятно, великолепно, важно, отрадно* и т. д., а в силу содержащихся в музыке контрастов (по Мерзлякову, «всеулаждающий в гармонии раздор») и: «уныло, мрачно, тяжело – / По мертвым дебрям как ужасный шорох ноши». Но в этом многообразии земная любовь затенена, почти вытеснена – тогда как в переводе Мерзлякова она выдвинута в первых же двух строфах. Сама природа – как и поэт – влечется к музицирующей деве некой эротической силой, исходящей от ее игры: «Природа, алчная к твоим восторгам, страстно / Приникла и молчит! – Волшебница! – воззришь, / И я весь твой навек!» Через два года Мерзляков опубликовал большое (72 строки, 18 строф на основе 6-стопного ямба), но с мадригальным заглавием стихотворение («К неизвестной певиче, которой приятный голос часто слышу, но которой никогда не видел в лицо»), тесно связанное с переводом из Шиллера (это было

рая – также лицейского времени, см. I, 209 и 716). Замысел, композиция (4-стишие + 5-стишие, образованное добавлением ко второму катрену еще одного стиха, рифмующего с двумя средними в этом катрене), финальное разрешение остались неизменными. Заметим, касаясь строфической композиции, что в обеих редакциях три заключительных стиха (вердикт судьи состязания) образуют особое единство, претендующее на статус малой строфы, – она скреп-

---

отмечено Ю. М. Лотманом), учитывающее и державинский перевод (дева теперь играет на арфе; ср. также эмфазу: «Так! есть бессмертие!.. оттоль сей звук исходит!»), но главным образом усиливающее любовную топику – на фоне варьированного здесь «обзора» высоких мотивов. Поющая арфистка вознесена: «Твой ум теряется всевышнего в делах, / Я вижу новый свет и ангелов парящих, / И бога, и... тебя в блистающих лучах!», но это не мешает любовной линии, доведенной до риторической кульминации: «Сколь силен твой язык, о смертных утешенье, / Могущая любовь! сомнение с тоской, / Надежды, жалобы, восторги, упоенье <...>». Следует и жалоба – поэт воображает себе соперника: «Я в страхе трепещу! кто песне сей внимает? / Кто, слишком счастливый, у ног твоих лежит <...> ?» И хотя ревнивое «мечтанье» рассеивается («Нет, ангел! ты одна с вечернею зарей!»), концовка минорна – текст, в жанровом отношении комбинированный, заключен элегически: «Что, сердце, ты грустишь? не верь мечте отрадной! / Ах, поздно! ах! прости, свобода и покой!» Знал ли Пушкин о конкурирующих переводах и связанном с ними стихотворении Мерзлякова к моменту возникновения «Слова милой» (перевод Державина он должен был знать если не по журнальной публикации, то по ч. II итогового собрания 1808 г.) – отдельный вопрос, для ответа на который недостает данных. Однако эти тексты должны быть учтены как фрагмент предыстории метадиады. В них эрос и мелос находятся в единстве и во всяком случае не образуют коллизии. Подобный «синкретизм» в будущем будет неоднократно использован Пушкиным, но в «Слове милой» поэт именно вскрывает коллизию и делает ее лирическим сюжетом, сугубо камерным, где мелос не поднимается выше звучания золотой арфы.

лена, помимо концевой рифмы, парой начальных, тавтологически рифмующих словоформ 7-го и 9-го стихов: *прелестен – прелестней*, последний, 9-й стих, начинающийся со сравнительной степени прилагательного, приобретает иконическое значение некой *меры* воспеваемого качества: *прелестней* на этот «лишний» стих.

Изменения же относительно первой редакции были внесены стилистические, а также затронули фонику стихотворения. Уменьшено количество лексических повторов, возможно потому, что оно могло бы оцениваться как чрезмерное и/или как показатель недостаточности средств тематического варьирования. В частности, устранен трижды на 9 строк употребленный эпитет *волшебный*, в том числе (возможно, под влиянием пометы Жуковского<sup>157</sup>) формы, которые могли казаться сомнительными, отступающими от грамматического узуса, – краткая и сравнительной степени. Троекратное употребление (считая заглавие<sup>158</sup>) разрешено только слову *милая*, с игрой на грамматической и семантической дифференциации (о чем см. выше). Устранение указанных

---

<sup>157</sup> О пометах Жуковского на рукописи лицейских стихотворений и авторской правке см.: *Коровин В. И., Макаров А. А.* Этапы развития русской поэзии: Жуковский и Пушкин // Жуковский и литература конца XVIII – XIX века. Л., 1988. С. 216. Мнение авторов о несовместимости эпитетов в строке «Волшебен голос твой унылый» (к которой относилась единственная критическая помета по поводу «Слова милой») вряд ли основательно. «Элегическое» значение слова *унылый* делало это сочетание определений непротиворечивым.

<sup>158</sup> Известна копия, в которой заглавие отсутствует (I, 716).

повторов расподобляло катрен и 5-стишие, особенно существенно – в описании пения (голоса): в измененной редакции 5-стишия нет признаков, использованных в катрене (таких было два – *волшебный, нежный*).

Это описание в обеих редакциях основывается на сравнении. Первоначальная конструкция: «Ее <...> глас / Волшебной грустью нежит нас, / Как ночью веянье зефира» – была значительно упрощена за счет устранения центральной части (*грустью нежит*) и замены собственно сравнения: вместо сложного (сенсуальное + спиритуальное) окказионального признака, приписанного *зефиру*, дан максимально ясный и традиционный – *пенье соловья*<sup>159</sup>. Однако это упрощение компенсировано тем, что конструкция сравнения включает теперь два варианта: «соловей <...> / Или полунощная лира»; второй – после природного признака в предыдущем стихе – дает признак культурный (Эолова арфа; одноименная баллада – шедевр Жуковского – была тогда литературной новинкой, опубл. – 1815).

Что касается фоники – возможно, было сочтено чрезмерным добавление к форсированной инструментровке на *л* 1-й строки (и заглавия – на эту роль *л* обращал внимание Блок в своих примечаниях к стихотворению в первом томе Вен-

---

<sup>159</sup> О *филемеле/соловье* в русском поэтическом языке см.: Гин Я. И. Проблема поэтики грамматических категорий. СПб., 1996. С. 141–153. К 1790 – нач. 1810-х гг. относится ряд стихотворных текстов, авторы которых (Державин, Карамзин, Крылов, М. Магницкий) соревновались в описании соловьиного пения (*Вацуро В. Э. Указ. соч. С. 33–34*).

геровского издания, 1907) еще и *л'э*, *ла* во 2-й. Вместо этого в измененной редакции – более сложное построение с градацией: после скопления *л* в заглавии и зачине следует «перерыв» во 2-м стихе (здесь повтор *п*) и только потом, в 3–4-м стихах, снова нагнетается *л*; сильнее – в 4-м, поскольку повтор захватывает здесь все три слова, благодаря чему эта строка, замыкая строфу, корреспондирует с начальной, организованной подобным же образом (подобие поддержано тем, что в обоих случаях в середине стиха, в третьей стопе, – шипящий).

*Соловей*, меняющий (в 3-м стихе) конструкцию сравнения, анаграмматически указывает на первую лексему заглавия; она же в 8-м стихе переводит текст в финальную фазу. Метрически безударное *близ* актуализировано как содержащее слог имени *Ли́ла*. Эта игра подхвачена в следующей, 4-й строке, начатой с аналогичной актуализации служебного *или* (где на фоне словарного ударения на первом *и* возникает метрически обусловленное на втором), после чего '*лу*' в соседнем слове *полунощная* отсылает ко второму слогу основного имени, заданного зачином, а последнее слово строки – *ли́ра* – паронимически с этим именем перекликается. Разыгрывание имени акцентирует обеспеченную рифмой и фоникой соотнесенность первой и последней строк катрена. *Ли́ра* дает смысловое обогащение рифмы – по музыкальному признаку, при некотором фоническом обеднении, поскольку уходит перекличка опорных согласных прежней па-



ры *клавира* – *зефира*, что отчасти компенсировано в новой редакции подключением к собственно рифменному созвучию опять-таки *л* обоих концевых слов. Сверх того, первый и последний стихи рассматриваемого катрена содержат каждый внутреннюю рифму: первый в виде совпадения и ударного, и предударного гласного (*Я Лилу – клавира*); последний – в виде совпадения ударных слогов (*или – лира*). Наконец, следует отметить и рифменные подобиya по диагонали строфы: *Я Лилу – лира; клавира – или*.

5–6-й стихи не изменились в новой редакции, но их фоника теперь непосредственно продолжает аллитерирующую цепочку с *л* (упали слезы, сказал, милой). Особо следует учесть слезы – продолжение отмеченной выше связки *слово/словей*. 6-я строка принимает эстафету ударных *и*, а также подтверждает соответствующую рифмообразующую тенденцию. 7-й стих вводит две новые слоговые комбинации с *л*, используя не встречавшиеся в предыдущем тексте в таком сочетании гласные: *прелестен, унылый*. При этом активизируется *н*, что сближает фонетический рисунок стиха с первоначальной редакцией; но группа *ун* корреспондирует с измененной 4-й строкой (*унылый – полунощная*).

Как и в первой редакции, 6–9-й стихи активизируют также *ы* – благодаря цепочке *милый – унылый – Лилы* и специфической форме генитива – *милыя*. Все это построение акцентированно разыгрывает заданную первой строфой и узловую для лирического сюжета (состязание) звуковую

близость (мы уже отмечали ее) *Ли́ла – ми́лая*.

4. Первоначально отношения эроса и мелоса получили у Пушкина другое жанровое выражение – в значительно более простом по замыслу и ученическом по исполнению стихотворении «К молодой актрисе» (1815). Здесь нет состязания, есть некое обыкновение, соприродное человеку: «миленькая актриса» плоха на сцене (включая вокал: «По-ешь – и часто невпопад»), но легко пленяет зрителей – «другую б освистали: / Велико дело красота». В соответствии с основной авторской позой доэлегического периода поэт одновременно и насмешничает, и воспеваает главенство эроса на мировом театре.

В элегической полосе (т. е. в текстах 1816–1817 гг., непосредственно окружающих «Слово милой») Пушкин вслед за Батюшковым ставит в связь эрос и творческий дар поэта: лира зависит от любви («Разлука», «Любовь одна – веселье жизни хладной...», «Я думал, что любовь погасла навсегда...»), диктующей свою «мелодию» и погашающей иные; любовная неудача отнимает стихотворную способность – «И умер глас в бесчувственной струне» («Опять я ваш, о юные друзья!...»).

5. В послелицейских стихах обнаруживаются разнообразные – в диапазоне от комического до элегического – вариации метадиады. Наиболее явный случай – концовка послания А. И. Тургеневу (1817): «Поэма никогда не стоит / Улыб-

ки сладострастных уст»<sup>160</sup>. Здесь *поэма* соответствует пению Лилы (или *языку богов* в приведенном мадригале Жуковского), *улыбка* – слову возлюбленной (или речам дамы у Жуковского). При этом в нескольких предшествующих строках (готовящих финальный пуант) Пушкин ставит себя в положение героини послания «К молодой актрисе»: «Что нужно, если и с ошибкой / И слабо иногда пою? / Пускай Нинета лишь с улыбкой / Любовь беспечную мою / Воспламенит и успокоит!»

Служение эросу декларирует повествователь в посвящении «Руслана и Людмилы», а в зачине песни шестой он разыгрывает внефабульный эпизод на ту же тему. Подруга велит поэту «старинны были напевать», он же «от гармонической забавы <...> негой упоен, отвык». Вводится мотив оскудения творческого дара (элегический, в отличие от шутивого, культивировавшегося в посланиях, извод автоуничия), с очередной декларацией владычества эроса: «Любовь и жажда наслаждений / Одни преследуют мой ум» – но тут же следует обращение к мелосу (причем повествователь включает и второй извод автоуничия).

---

<sup>160</sup> Эти стихи – переделка шутки Жозефа Бершу «Un poème jamais ne valut un diner» в поэме «La Gastronomie» (*Лернер Н. О. Пушкинологические этюды // Звенья. М.; Л., 1935. [Т.] V. С. 50*). Ряд соответствий с поэмой «Гастрономия» прослеживается в лицейском «отрывке» «Сон» (I, 702–703). Лернер (Указ. соч. С. 48) указал на вошедший в поговорку стих из той же поэмы «Умейте смеяться над всем, не обижая никого», – в нашей связи это позволяет думать, что рассмотренное выше карамзинское изречение имело для Пушкина французскую параллель.

ния – «мой легкий вздор», «влюбленный говорун»), чтобы, продолжая служение эротической повелительнице, возобновить рассказ: «Сажусь у ног твоих и снова / Бренчу про витязя молодого». Возобновленный союз, собственно, реализует мадригальное посвящение к поэме (отсюда недалеко до известного утверждения о «Бахчисарайском фонтане», украшенного цитатой из А. Шенье, в письме А. Бестужеву от 8 февраля 1824 г.<sup>161</sup>).

Но метадиада реализуется в поэме и вне речи повествователя. В песни четвертой, в акцентированном эпизоде, пародирующем Жуковского, появляется поющая дева – воплощение эроса и мелоса, наподобие Лилы, если не будущей Лауры. Ратмир поддается чарующему пению, уступая, так сказать, обоим сильнейшим «наслаждениям жизни», и забывает прежнее влечение, в противоположность слушателю в «Слове милой»<sup>162</sup>.

---

<sup>161</sup> См. в новейших комментариях к крымской поэме, составленных О. Проскуриным при участии Н. Охотина: *Пушкин. Сочинения*. Вып. 1: Поэмы и повести / Под общей редакцией Дэвида М. Бетеа. М.: Новое издательство, 2007. Ч. 1. С. 279–280 (особая пагинация).

<sup>162</sup> Ср. комм.: Там же. С. 81, 122–125. В связи с пародированием Жуковского в «Руслане и Людмиле» напрашивается прочтение эпизода Заремы и Марии в «Бахчисарайском фонтане» как «обратной пародии». Действительно, покой Марии – это «монастырь в гареме», а появление одалиски у ложа «невинной девы», хотя и не эротично само по себе, легко соотносимо с приключением Ратмира в «отрадном тереме», одна из обитательниц которого тоже прерывает «одинокый сон» пришельца. Ср. намеченную М. Л. Гаспаровым и В. М. Смирным схему «пародии и самопародии у Пушкина» (ВТЧ. С. 254–264; *Гаспаров М. Л. Избр. труды*. Т. 2: О стихах. М., 1997. С. 66–75).

6. Союз эроса и мелоса может быть воплощен в персонаже, как в этом случае или «Бахчисарайском фонтане»:

Природы милые дары  
Она искусством украшала<sup>163</sup>;  
Она домашние пиры  
Волшебной арфой оживляла,

либо прямо заявлен в речи 'я' поэта. Само владение стихом – «судьбою вверенный мне дар» – поэт может трактовать в качестве орудия эроса: «Письмо любви ты разорвешь, / Но стихотворное посланье / С улыбкой нежною прочтешь» («Увы! Язык любви болтливый...», 1828, – известное лишь в черновом виде, стихотворение очень близко в указанном смысле к обсуждавшимся выше фрагментам «Руслана и Людмилы», в частности посвящению). В «природе вещей» заложено сродство искусства и любви<sup>164</sup>: «Но сладок

---

<sup>163</sup> Возможный образец для этого фрагмента портрета Марии – пейзажные строки Державина, его описание имения Аракчеева («На прогулку в Грузинском саду»): «О, как пленительно, умно там, мило все! / Где *естества красы художеством сугубы*», с последующей прозопопеей («<...> Ижорска князя дубы / В ветр шепчут, преклонясь, про счастья колесо!») – при том что фортуна изменила Марии и ее семейству, чей дом в прошлом также был богат и красив.

<sup>164</sup> Может возникнуть сомнение, правомерно ли трактовать мелос расширительно – шире того, что сказано в «Каменном госте» и альбомных записях. Отвести это сомнение позволяет незаконченное стихотворение – опять-таки с чертами мадригала – «Кто знает край, где небо блещет...» (1828). Здесь эрос в лице некой русской красавицы (Людмилы – прототипом ее традиционно, начиная с Анненкова, считают гр. М. А. Мусину-Пушкину) берет верх над всеми искус-

уху милой девы / Честолюбивый Аполлон. / Ей милы мерные напевы, / Ей сладок рифмы гордый звон» (там же).

В стихах «Ел. Н. Ушаковой в альбом» нагнетение мадригальных портретных комплиментов завершается портретной же реализацией остроты из давнего послания к А. Тургеневу (или, схематически говоря, амплификацией мадригала Жуковского «К неизвестной даме») – красавица присваивает себе в глазах поэта гармонию природы и искусства (как Мария крымской поэмы):

<...> ваши алые уста  
Как гармоническая роза...  
И наши рифмы, наша проза  
Пред вами шум и суета.

7. В том же 1828 г., когда Пушкин воспел Ушакову и сделал запись в альбоме Шимановской, было написано стихотворение «Рифма, звучная подруга...», в высшей степени важное под нашим углом зрения, – не только тем, что метадиада реализована в лице ‘я’ поэта, говорящего о своем искусстве и ремесле, но и тем, что она включается в индивидуальную мифологию, которая здесь же представлена в виде особого повествовательного фрагмента.

Стихотворение четко делится на две части по 4 шестистишия каждая. В первой любовная связь (‘я’ и *подру-*

---

ствами, среди которых на первом плане живопись и скульптура; певец (т. е. поэт) тоже бессилен «передать потомкам изумленным / Ее небесные черты».

зи) – это иносказательная интерпретация отношений поэта с собственным даром, со стихией мелоса. Рифма – синекдоха мелоса – наделена женскими чертами, тогда как поэт – «любовник добродушный». Во второй части шутливое иносказание тематически резко, но благодаря строфической организации текста плавно уступает место условно мифологическому рассказу о любви Аполлона и Мнемозины, с условной же, что в этом случае выражено синтаксически, апелляцией к авторитетам древности («Так поведали бы миру / Гезиод или Омир»)<sup>165</sup>. Искусство и любовь, какими их знает поэт, связаны общим происхождением от «олимпийской семьи», от «бога лиры и свирели» и его избранниц. Несомненно, что оттуда ведет свое родословие и сам поэт, оказывающийся инкарнацией «бога света и стихов». Эта лирическая генеалогия имеет мало общего с позднейшей социоисторической – тем не менее общность есть, и она существенна в пушкинской картине мира: неизменен генеалогический принцип и параллельны поиски «своего» (нужного) древнего прошлого в «очарованной дали» европейского ли баснословия или русской истории.

Близкий случай (но за вычетом «древности») отождествления мелоса и эроса под знаком ‘я’ поэта – в 8-й главе «Евгения Онегина», где повествователь говорит о своей музе,

---

<sup>165</sup> Другая версия сочиненного Пушкиным сюжета дана в гекзаметрах 1830 г. «Рифма»; эта версия в свою очередь соотносится со стихотворением «Эхо», намекая для него мифологическую перспективу.

сначала несколько сходно с одноименным стихотворением 1821 г., а затем совершенно иначе – подобно тому как в стихотворении 1828 г. о рифме. Муза оказывается опять-таки подругой и напоминает окруженную поклонниками Лауру:

<...> в безумные пиры  
Она несла свои дары  
И как вакханочка резвилась,  
За чашей пела для гостей,  
И молодежь минувших дней  
За нею буйно волочилась,  
А я гордился меж друзей  
Подругой ветреной моей.

(8, III)

8. Однако метадиада находила себе контексты, достаточно далеко отстоящие от гедонистической формулы, фигурирующей в пьесе и в альбомных записях. Стихотворение «О дева-роза, я в оковах...» (1824, первоначально опубликовано Пушкиным под названием «Подражание турецкой песне») дает предвечной связи искусства и любви стилизованное эмблематическое выражение, заимствованное из восточной (персидской) традиции (соловей и роза). Поразительно, что в другом лирическом тексте, именно озаглавленном «Соловей и роза» (1827), тот же код использован для рефлексии, совершенно чуждой этой традиции, но занимающей новейшую европейскую поэзию, – о назначении поэта и непони-



мании его читателем-слушателем («толпой»):

Не так ли ты поешь для хладной красоты?  
Опомнись, о поэт. К чему стремишься ты?  
Она не слушает, не чувствует поэта;  
Глядишь, она цветет; зываешь – нет ответа.

*Хладная красота*, некий ущербный эрос, нарушающий контакт с мелосом, неожиданно оказывается здесь фактически вариантом *народа*, определяемого в программном стихотворении этого времени «Поэт и толпа» («Чернь») как «хладный и надменный <...> непросвещенный» (цит. концовка «Соловья и розы», уже безотносительно к эросу, варьирована позднее в «Эхе»: «Тебе ж нет отзыва... Таков / И ты, поэт!»).

В противоположность «хладной красоте» в мире существует эрос понимающий, героиня способна не только принимать поклонение и наслаждаться звоном рифмы, но – «чувствовать поэта». Об этом еще ранее сказало стихотворение «Кн. М. А. Голицыной» (1823). Как и «Слово милой», оно строится по двум жанровым ориентирам – мадригала и элегии, но не следует вполне ни одному<sup>166</sup>. Поэт на сей раз в душевном согласии с певицей, и напряжение, не до конца расшифровываемое, выходит на поверхность лишь в одном стихе (13-м) и одним словом. «Довольно!» – об-

---

<sup>166</sup> Первые восемь строк автор вписал в альбом адресата (Рукою Пушкина. С. 643).

рывает себя говорящий, отказываясь от более определенной прорисовки отношений (может быть, и от романических аллюзий). Продолженная после обрыва и синтаксической паузы речь представляет их более сложно, чем в предыдущем тексте. Эта сложность, усиленная неопределенной модальностью концовки (притом в синтагме, говорящей о вдохновении, что, казалось бы, исключает неопределенность), приглушает намеченную было любовную «мелодию». Скорее мужской ('я') и женский (адресат) персонажи заключают здесь некий возвышенный союз, будучи причастны каждый к универсальным началам эроса и мелоса.

Сходная конвенция, но при большей дистанции между поэтом и адресатом, лежит в основе (в данном случае предшествуя тексту, а не следуя из него) стихотворения «Княгине З. А. Волконской при посылке ей поэмы „Цыганы“» (1827). Отсутствие какой-либо конфликтности приближает текст к мадригалу, однако любовная тема редуцирована. Стихотворение написано «на случай», объясненный в заглавии и мотивирующий упоминание «цыганки кочевой» в концовке. Но интересно, что «египетские девы» с их хореографией появляются задолго до поэмы – уже в послании Никите Всеволожскому (1819). Хотя здесь это только бытовая черта – специфическая примета московского «досуга», «иступленные движения» и «звонкие напевы» цыганок, заставляющие трепетать зрителя, являют то естественное единство эроса и мелоса, которое труднодоступно человеку ци-

визитации и достижимо лишь для избранных (З. А. Волконская – «царица муз и красоты»), в воображаемом художественном мире, а в реальности приблизиться к нему возможно тяготеющим друг к другу натурам через ряд тонких психологических коллизий («Кн. М. А. Голицыной»).

Бытовые московские картины послания Всеволожскому (см. II, 604–605) складываются в своего рода идиллию (вроде «Жизни Званской», но не покойной поместной, а разгульной столичной и не почтенного главы семейства, а молодого «сына пиров»), однако Пушкин вводит и момент состязательности, отчасти сходный с тем, что дан в «Слове милой»: зажигательным цыганкам противопоставлена безмолвная петербургская скромница, кротко ожидающая возвращения возлюбленного.

9. Тот же естественный синкретизм эроса-мелоса, открывающийся восхищенному зрителю в «египетских девах», оказывается присущ «идеальной» туземной героине первой южной поэмы и позволяет преодолеть языковой и психологический барьер, разделяющий ее с Пленником:

На нем покоит нежный взор;  
С неясной речью сливает  
Очей и знаков разговор;  
Поет ему и песни гор,  
И песни Грузии счастливой  
И памяти нетерпеливой  
Передает язык чужой.

(«Черкесская песня» далее дана от повествователя, но читатель мог думать, что Пленник слышал ее от «девы гор».)

Ситуация любовного раздвоения героя (не позволившая ему ответить на чувство Черкешенки) имеет прецедентом послелицейское стихотворение «Дорида» (1819), а позже в трансформированном и концентрированном виде и с выдвижением мелоса на первый план разыграна в «Не пой, красавица, при мне...»<sup>167</sup> (1828). Трансформацию можно представить, если в порядке гипотетического прочтения допустить, что пение или даже именно «песни Грузии счастливой»<sup>168</sup> (для юной Черкешенки Грузия – неблизкий южный край, почти так, как для Лауры Париж – «далеко на севере») как-то ассоциировались у Пленника с романическими «воспоминаньями прошлых дней» (скажем, его возлюбленная владела искусством пения, т. е. в поэме может читаться ситуация, сходная с коллизией будущего стихотворения). Это допущение не слишком произвольно сопоставляет два текста: как известно, в отброшенной строфе стихотворения

---

<sup>167</sup> Первоначальный вариант этой строки – «Не пой, волшебница, при мне», что близко и к «Слову милой» (в первой редакции – см. выше), и к «Каменному гостю», где один из поклонников Лауры, прежде чем произнести свой афоризм, обращается к ней: «Благодарим, волшебница».

<sup>168</sup> Замена этого эпитета на эмоционально противоположный – употребленный в стихотворении – подготовлена примечанием 7 к поэме, в котором Пушкин, говоря о «сей прекрасной стране» и «бедствиях, вечно ею претерпеваемых», замечает: «Песни грузинские приятны и по большей части заунывны».

(«Напоминают мне оне / Кавказа гордые вершины» и т. д.) фигурируют соплеменники горской девы – «лихи<е> чеченц<ы>». В противоположность «Слову милой» мелос здесь не «уступает» эросу, хотя эта «неуступчивость» – во имя эроса. Равновесие могущественных сил создает для ‘я’ заколдованный круг. Тем яснее связь с ранним прообразом: реализовано намеченное там соединение мелического и эротического в лице поющей; повторена двоичность женских персонажей, усложненно противопоставленных теперь в новом, более изощренном варианте состязания, по признакам ‘настоящее – прошлое (живущее в памяти)’ и ‘реальное (телесное) – призрачное’.

10. И в «Цыганах» «дикарка», связанная любовными отношениями с русским европейцем-изгоем, поет ему песню своего племени, но здесь пение оказывается знаком конца любовной гармонии и предвещает убийство<sup>169</sup>. Сюжетная функция пения Лауры, в сущности, близка к этому, хотя и более завуалирована (в частности, ретардацию осуществляют разговоры Лауры с гостями; она, кстати, говорит о естественном синкретизе – подчеркивает «натуральность» своего сценического поведения: «Слова лились, как будто их рождала / Не память рабская, но сердце...»). Пение Лауры (на стихи Дон Гуана) прямо сменяется – в пределах одной сцены – «мелодией» самого эроса, тем самым афоризм гостя

---

<sup>169</sup> Но напомним, что в 1820-х гг. песня Земфиры публиковалась и отдельно, вне текста поэмы.

(=запись в альбоме Шимановской) оказывается непосредственно разыгран. Роль мелоса здесь кончается: как в «Цыганах» – и, конечно, «Клеопатре», – сила, соразмерная эросу, трансвитальна – это танатос.

Трансвитально – или (по)гранично – все происходящее и говоримое в «Пире во время чумы». Здесь мелос представлен двумя персонажами, каждый из которых выступает со своим произведением. Если помнить об инициальном лицейском тексте, то «задумчивая Мери» (как красавица, певшая грузинские песни) соединяет черты Лилы и *милой* (каковой, в качестве временной подруги, она, возможно, является для Вальсингама; он и обращается к ней так, хотя, конечно, здесь вероятно местоименное употребление слова). Мери поет народную («простую пастушью»)<sup>170</sup> песню – подобно Черкешенке и Земфире; «дикое совершенство», как оценивает Вальсингам ее пение, – очевидное превращение реплики Алеко «Я диких песен не люблю». Эрос, казалось бы, принижен, воплощаемый уличными женщинами, однако при этом представление о любви за гробом в песне Мери («Но Эдмонда не покинет / Дженни даже в небесах») отвечает на вопрос, который возник в незаконченной «Тавриде» и сводил бессмертие души к любовной памяти («Во мне бессмертна память милой, / Что без нее душа моя?») – и вокруг которого потом написаны «Надеждой сладостной мла-

---

<sup>170</sup> Другую, взятую у В. Скотта, шотландскую песню о смерти и эросе Пушкин переложил ранее в стихотворении «Ворон к ворону летит...».

денчески дыша...» и «Люблю ваш сумрак неизвестный...». Лирическая танатология 10–20-х гг. (от лицейского «Безверия» до «Заклинания» и «Для берегов отчизны дальной...») встречается с поздней драматургической. После Маленьких трагедий танатологическая интерпретация эроса (в духе Вальсингамова гимна «неизъяснимы<м> наслажденья<м>») была в центре прозаических замыслов, основанных на легенде о Клеопатре («Мы проводили вечер на даче...», «Египетские ночи»).

11. Стоит особо выделить два эпизода 30-х гг. Один – строфы в «Езерском» о выборе героя поэмы: своеволие и «ветреность» всесильного эроса поэт присваивает мелосу, ближайшим образом применяя эту привилегию к праву художника руководствоваться исключительно внутренней творческой потребностью, а не привычками публики, – «Затем, что ветру и орлу / И сердцу девы нет закона. / Гордись: таков и ты, поэт, / И для тебя условий нет». В силу этой интенции поэта *деву* предваряет (в той же строфе) литературная героиня («Зачем арапа своего / Младая любит Дездемона <...>?»)) – вариант привлекавшего Пушкина с лицейской поры отождествления мелического и эротического. Здесь это отождествление вошло в состав эстетической декларации, восстанавливающей близость, нарушенную было в ориентальном стихотворении 1827 г. (цит. выше); *дева* теперь отделена от *толпы* и заново входит в симфонию искусства и природы. Не исключена, учитывая сказанное в при-

меч. 22 и очевидную возможность идентификации поэта как «арапа», связь *Дездемона / моя Мадона* – тогда адресат сонета 1830 г. окажется в поле того же отождествления.

Другой эпизод связан, собственно, с историей текста «Легенды» («Жил на свете рыцарь бедный...») <sup>171</sup> – с включением ее второй редакции в «Сцены из рыцарских времен». В контексте приведенных соображений существенно не то, что в финале стихотворения было снято небесное заступничество за «странного человека», и не то, что он в конце концов поименован безумцем, а то, что эта «мелодия» соседствует в «Сценах» с противоположной (контраст тем более резок, что обе написаны одним размером). По сути дела, миннезингер – носитель мелоса – разыгрывает своими двумя песнями ирои-комическую интермедию (вполне завершенная часть незаконченной пьесы!), представляющую двуполярную картину мира эроса <sup>172</sup>. Простодушные слушатели понимают ее в примитивно эмоциональном ключе: одна песня «слишком заунывна», другая – веселая и вызывает дружное одобрение (вдобавок фабульная ситуация заставляет воспринимать анекдотическую эротику Франца как юмор висельника). Авторская же конструкция имела в виду, скорее всего, не простой эмоциональный поворот, а столкнове-

---

<sup>171</sup> См. работу: *Сурат И.* «Жил на свете рыцарь бедный...». М., 1990.

<sup>172</sup> Ср.: *Альми И. Л.* О поэзии и прозе. СПб., 2002. С. 515–516. Источник «песни мельника», исполняемой Францем, был указан: *Каррик В.* О происхождении одного стихотворения Пушкина // Пушкин и его современники. Пг., 1923. Вып. 36.



ние высокого и низкого, индивидуально-героического и заурядно-обыденного<sup>173</sup>.

---

<sup>173</sup> Периферийный, но любопытный факт. Изучая испанский язык, Пушкин избрал для упражнений (см.: Рукою Пушкина. С. 83–87) «Цыганочку» («La Gitanilla») Сервантеса – эта героиня являет собой воплощение мелических и эротических достоинств (впрочем, также и нравственных, и умственных).

# Перечитывая Батюшкова

Среди примеров того, как история литературы подтверждает мнения современников (в отличие от тех случаев, когда она судит иначе), один из самых бесспорных и важных – оценка творчества Жуковского и Батюшкова как нового этапа русской поэзии. «Стихотворения» Жуковского (1815–1816) и «Опыты» Батюшкова (1817) возвестили начало в литературе «не календарного, настоящего» XIX века.

Сейчас уже ушли в прошлое представления о некоем литературном безлюдье, прозябавшем, пока престарелый Державин не благословил молодого гения, – стихотворная жизнь была активно и художественно разнообразна. Но именно Жуковский и Батюшков – «сии утвердители новейшего языка поэзии нашей», по словам П. А. Плетнева, – внесли в это разнообразие мощную центральную тенденцию<sup>174</sup>, что очень быстро было осознано как свершившийся литературный факт, а впоследствии – и как факт, определивший пути русского стиха на столетие вперед.

История литературы не располагает всесторонним филологическим описанием сделанного двумя поэтами, но главные пункты их преобразовательной работы очевидны – стихотворный язык и эвфония. «Язык поэзии у всех почти на-

---

<sup>174</sup> Следует пояснить, что, сблизившись в 1810 г., они не составили никакой особой литературной группы.

родов есть язык особенный», – писал Гнедич в 1814 г. (предвосхищая тезис научной поэтики XX века). Жуковский и Батюшков выработали новый «особенный язык», который не только звучал иначе, чем у Державина, и признавался более гибким, тонким и «музыкальным», чем у их непосредственных предшественников Карамзина, Дмитриева, Муравьева, но и внушал современникам впечатление постижения тайны языка. Среди тех, кто разделял это впечатление, – Пушкин, который, как известно, отказывал Державину в гармонии и знании «духа русского языка», а себя считал учеником Жуковского, называя его и Батюшкова основателями «школы гармонической точности». Читая Державина, писал Пушкин Дельвигу в 1825 г., «кажется, читаешь дурной, вольный перевод с какого-то чудесного подлинника». В его понимании «подлинник» открывают Жуковский, Батюшков и он сам. При этом он вовсе не развенчивал Державина, не переставал считать его гениальным, а только подчеркивал различие между ним и молодым литературным поколением. Замечательно совпадение шаржированных характеристик Державина у Батюшкова и Пушкина. В январе 1813 г. Батюшков писал Н. Ф. Грамматину о Державине: «не зная русской грамоты, пишет, как Гораций». Через 12 лет Пушкин (в том же письме к Дельвигу): «Этот чудак не знал ни русской грамоты, ни духа русского языка». Если достижения Державина Пушкин видит в «мыслях, картинах и движениях истинно поэтических», в «поэтической дерзости», то создание сло-

га, т. е. «особенного» языка (что должно обогатить, развить и язык общенациональный), и преломление его в полученном от XVIII века механизме стиха – задачи новой школы. Этот угол зрения Пушкин сохраняет и тогда, когда пишет, что «Батюшков, счастливый сподвижник Ломоносова, сделал для русского языка то же самое, что Петрарка для итальянского», и тогда, когда испещряет поля «Опытов» то восторженными, то суровыми замечаниями.

Взаимные отношения языка и поэзии – постоянная тема литературных размышлений Батюшкова. В его программной «Речи о влиянии легкой поэзии на язык» (читанной в 1816 г., а затем открывавшей «Опыты») распространенная тогда мысль о том, что за военным триумфом России должны последовать реформы на гражданском поприще, принимает характерный оборот: «...обогадите, образуйте язык славнейшего народа ... поравняйте славу языка его со славою военной, успехи ума с успехами оружия».

Насколько он был «лингвистичен», показывает известное письмо к Гнедичу (1811) с жалобами на русскую фонетику: «Что за ы? Что за щ? Что за ш, ший, щий, при, тры? О варвары! А писатели? Ну Бог с ними!» На практике он, разумеется, исходил из того, что дано в языке, и среди основных его поэтизмов «варварски» звучащие «шалаш» и «хижина». В одной из изящнейших своих элегий Батюшков инструментует центральную строку как раз на *ж, ш, ы*: «Но ты приближилась, о жизнь души моей» (отвергая именно возможность

избежать лишнего *ы*, употребив форму «приблизилась»). Современников, однако, восхищали иначе звучащие батюшковские строки – те, в которых Пушкин, Жуковский, Плетнев слышали «звуки итальянские» (Пушкин написал это по поводу 9-й строфы стихотворения «К другу»). Не углубляясь в специальные вопросы<sup>175</sup>, следует подчеркнуть, что, как бы ни звучало то или иное стихотворение, эвфоническое задание было подчинено общему принципу карамзинистского «вкуса»: текст должен быть ясен и удовлетворять требованиям просвещенного «здорового смысла». Поэтому, скажем, «итальянский» эффект заведомо не должен был достигаться каким-либо экспериментальным словесным построением – действовал эстетический запрет, лишавший подобные построения художественной ценности (принципиальное отличие от вкусов других эпох, в том числе XX века). Характерный для Батюшкова эпитет «сладостный»<sup>176</sup> – столько же важен в его поэзии, как «роковой» у Тютчева, – описывает и желаемое для автора восприятие стиха читателем, желаемую реакцию на «язык особенный», переживаемый «любителем муз» как наслаждение.

---

<sup>175</sup> См. заметку Б. А. Каца: *Временник Пушкинской комиссии*, 1981. Л., 1984. С. 169–173.

<sup>176</sup> Этот эпитет восходит к Ломоносову (*Серман И. З. Поэтический стиль Ломоносова*. М.; Л., 1966. С. 182–188). О создании особого поэтического «сладостного словаря» в творчестве учителя Батюшкова – М. Н. Муравьева – см.: *Гуковский Гр. Очерки по истории русской литературы и общественной мысли*. Л., 1938. С. 276–298.

«Лишь то, что писано с трудом, читать легко», – утверждал Жуковский в послании Вяземскому и В. Л. Пушкину. Батюшковское искусство этого труда ценилось очень высоко. Н. Ф. Грамматин составил такую «Надпись к портрету Батюшкова»:

Талант, приятность, вкус пером его водили,  
И признаки труда малейшие сокрыли.

Ценилась иллюзия естественности, «небрежности» (это был почти эстетический термин), как, например, в типично батюшковских стихах, вставленных в письмо к Д. В. Дашкову от 25 апреля 1814 г.:

Походка, легкий стан,  
Полунагие руки,  
И полный неги взор,  
И уст волшебны звуки,  
И страстный разговор.

Здесь по видимости простое, легко набросанное перечисление портретных черт связано воедино очень тонко и тщательно стержневой смыслозвуковой скрепой: *полунагие* – *и* *полный неги* (с игрой на полноте и половине), которая поддержана начальными слогами остальных строк – *по* и два *и* (слоги, специально сближенные в начале третьей строки). При этом *и* проходит через все пять строк.

При всей очевидной для современников близости литературного дела Жуковского и Батюшкова столь же очевидны были различия, суммировавшиеся в ряду таких противопоставлений, как «небесный – земной», «мистический, идеальный – пластический, телесный», «туманный – ясный», «северный» (то есть ориентированные на английскую и немецкую литературы) – «южный» (ориентация на французские и итальянские образцы и Античность). Так судили, в частности, Белинский и Гоголь. И хотя Жуковский много переводил с французского и писал «античные» баллады, а Батюшков не только поклонялся Тассо, Ариосто и Петрарке, но и увлекался Оссианом, – эти противопоставления точно передают несходство двух художественных миров.

Мир Батюшкова – это прежде всего эротическая (или несколько шире – «легкая», по его определению) поэзия, которых мыслится как особая, самостоятельная область мировой литературы, равноправная с поэзией высокого строя – героической, батальной, гражданской. Это разделение важнее для него, чем вся разветвленная жанровая номенклатура эпохи. Внутри же «легкой поэзии» Батюшкова в свою очередь выделяются две линии – анакреонтика и элегия.

Первая определилась около 1810 г. С именем древнегреческого поэта, которого Батюшков в своей «Речи» ставит у истоков «легкой поэзии», она связана условно и символически, как было и в европейской литературе. Поэтому в ка-

честве анакреонтических могли осмысляться и переводы из Парни. Лицеист Пушкин называет Батюшкова «наш Парни российский», а в следующих строках возводит его к Анакреону: «певец Тииский / В тебя влиял свой нежный дух». Большинство переводов Батюшкова, в той же степени, что и переводы Жуковского, были самостоятельными фактами русской поэзии – «образование» языка оба совершали, перерабатывая инолитературный материал. Составляя в 1810 г. список своих произведений, поэт выделяет рубрику «Анакреон» и в нее вносит «Веселый час», «Ложный страх», «Привидение», «Источник», «Элизий» и др.<sup>177</sup> Сюда же, конечно, относится «Радость», о которой Пушкин заметил: «Вот батюшковская гармония», – оценка особенно интересная потому, что стихотворение необычно для Батюшкова отсутствием рифм и метром – к трехсложным размерам он обращался редко.

Во всех этих стихотворениях не ставилась задача имитации античных образцов либо строгой передачи французского или итальянского текста (достаточно сказать, что «Источник» – переложение *прозы* Парни)<sup>178</sup>. Создавался условный, составляемый из повторяющихся элементов лирический мир – мир эроса, в котором культ быстротечных зем-

---

<sup>177</sup> См. комментарий Н. В. Фридмана – *Батюшков К. Н.* Полн. собр. стихотворений. М.; Л., 1964. С. 260.

<sup>178</sup> *Топоров В. Н.* «Источник» Батюшкова в связи с «Le torrent» Парни // Труды по знаковым системам. Тарту, 1969. Вып. 4.



ных наслаждений возводится к античным символам: Киприда, Вакх, Эрато, или – в том же ряду! – «С Делией своей Гораций», или: «В забвенье сладостном, меж нимф и нежных граций, / Певец веселия, Гораций». Словесный материал, которым оперирует Батюшков в анакреонтике, строго отобран и очень невелик. И хотя «Радость» написана от лица греческого «юноши», а «Веселый час» – как обращение автора к друзьям, – жанровый ключ здесь один. В этом ключе «я» обоих стихотворений в сущности тождественны.

Именно на анакреонтической основе Батюшков строит свою «литературную личность» в знаменитом послании «Мои пенаты», откуда она входит и прочно закрепляется в поэтическом сознании эпохи. Вокруг авторского «я» сконцентрированы в послании все основные лирические темы Батюшкова. Прежде всего воспета *хижина* (*хата, шалаиш*) поэта, противопоставленная вельможному дому, дворцу (мотив, распространенный уже в литературе XVIII века) и символизирующая личную независимость, свободу от «придворных уз», от борьбы за богатство и почести. Это одна из первых устойчивых тем Батюшкова – так, в раннем сатирическом послании «К Филисе» фигурирует «независимость любезная» и в аналогичном смысле – далеко от радищевского или декабристского, но близком к позднепушкинскому – «вольность – дар святых небес». В «Пенатах» эта тема дана в смешанном, подчеркнуто двойственном «русско-античном» освещении (что было начато Держави-

ным в «Анакреонтических песнях»). Эротическая часть послания, введенная как травестия традиционного эпического мотива (женщина, переодетая воином), в литературной перспективе 1810–1820-х гг. предстает авторитетным образцом «легкой поэзии». Женский портрет, эротические перифразы, подача обстановки и пейзажа – все эти достижения Батюшкова делались предметом подражания, а затем поэтическими общими местами. «Я Лилы пью дыханье / На пламенных устах, / Как роз благоуханье, / Как нектар на пирах!..» – в этих строчках целая эпоха русской стихотворной фразеологии.

Если в зачине «Пенатов» поэт просит богов – покровителей домашнего очага: «будьте тут доступны, благосклонны», вслед за эротической частью послания, переходя к другой теме (такие переходы характерны для жанра дружеского послания – «Пенаты» в этом отношении стали образцом), автор говорит о доступности «доброго гения поэзии святой»<sup>179</sup>. Мифологическая, «античная» близость высших сил выражена и изящной параллелью с эротической частью: там были описаны ночь любви и пробуждение – здесь ночь творчества: «До розовой денницы <...> Парнасские царицы, / Подруги будьте мне!»<sup>180</sup> В этой мифологической связи, охватываю-

---

<sup>179</sup> Ср. концепцию «поэзии святой» в программном стихотворении Карамзина «Поэзия» (1787).

<sup>180</sup> Ср. стихотворение Жуковского «Моя богиня» (вольный пер. из Гёте), где «любимица Зевсова Богиня Фантазия» – это супруга поэтов. Ср. сходный мотив в XX в. – у Игоря Северянина о «грядущем поэте» говорится: «Он запоет, он

щей все мироздание, – так неожиданно расширился мир обитающего в «хижине» поэта – существует для него прошлое и настоящее поэзии: «И мертвые с живыми / Вступили в хор един!...»

В середине 1810-х гг. на ведущее место в жанровой иерархии выдвинулась элегия. В «Опытах» анакреонтика не выделена в особый раздел, как намечено в упомянутом списке 1810 г., частично она попала в раздел элегий – первый и основной в книге. Как часто бывает с терминами, которые у всех на устах, понятие элегии не получило ясного определения в литературных дебатах 1810–1820-х гг., но современники соглашались в том, что жанр предназначен для выражения «смешанного чувства»<sup>181</sup>. Благодаря этому признаку мы без особого труда различаем в элегии то, что связывает ее с позднейшей поэзией, тогда как анакреонтика представляется читателю XX века далеким, «музейным» прошлым. Другой признак, который часто характеризовал элегию, – «уныние, меланхолия». Если подойти с этими зыбкими критериями к элегическому разделу «Опытов», то окажется, что и весь этот раздел «смешанный»: под одним жанровым знаком в нем сосуществуют стихотворения «унылые» и противоположного свойства – анакреонтические. Между тем в «Опытах» был еще особый раздел «Смесь», куда тоже

---

воспарит! / Всех муз былого в одалисок, / В своих любовниц превратит».

<sup>181</sup> Флейшман Л. С. Из истории элегии в пушкинскую эпоху // Пушкинский сборник. Рига, 1968. С. 27.

попали анакреонтические стихи. По-видимому, в тех случаях, когда фоном эротики или дружеского вакхического действия служили мотивы быстротекущего времени, смерти – так что возникало «смешанное чувство», – автор относил стихотворение к элегиям («Веселый час», «Источник», «Привидение»). Однопланная эротика включалась в «Смесь» («Вакханка», «Радость», «Ложный страх»).

Удивительно стройное композиционное воплощение находит «смешанное чувство» в «Выздоровлении». Стихотворение делится на три части: болезнь – исцеление любовью – новая жизнь. Первая – синтаксически четко расчлененная – занимает восемь стихов. Вторая часть занимает ровно столько же стихового объема, но организована совершенно иначе: эти восемь стихов составляют *одну* фразу, построенную на перечислении, причем таком, которое убыстряет темп чтения, – возникает синтаксическое и интонационное противопоставление медленной («Уж сердце медленнее билось») и расчлененной паузами первой части. Показательно, что, когда эротическое перечисление завершено, автор вводит другую, контрастирующую с первой перечислительную цепочку (хотя более короткую и состоящую из синонимических обозначений), еще усиливая синтаксическое напряжение: «из области печали, / От Орковых полей, от Леты берегов»<sup>182</sup>. Лишь после этого следует разрешение. Контраст

---

<sup>182</sup> Вот почему нельзя заменять запятую после «печали» на «проясняющее» тире, да еще вставлять такое же после «берегов», как это сделано в изд. 1964 г.

частей создается и противопоставлением алого цвета, пламени, сверканья в портрете героини – «мраку» первого восьмистишия. Заключительные четыре стиха замедляют темп и восстанавливают синтаксическую расчлененность, причем более дробную, «отрывистую», чем в первой части, поскольку границы предложений совпадают со стиховыми (со строкой или полустрокой). Это еще раз меняет интонационный рисунок. Повторение здесь темы смерти и глагола «увядать» эффектно возвращает к началу и придает композиции кольцевой характер<sup>183</sup>.

Близость любви и смерти обычна у Батюшкова (в частности, в финалах). Его эрос, «ловя мгновение», обращен к вечности, универсален, и в этой универсальности снято не только противопоставление телесного и духовного, но – жизни и смерти. Эротическое действие выступает как метафора жизни-смерти: «Съединим уста с устами, / Души в пламени сольем, / То воскреснем, то умрем!»<sup>184</sup> Поэтому же любовь становится метафорой обладания этическими ценностями – отсюда знаменитые батюшковские формулы: «Найти умел в одном добре / Души прямое сладострастье» (об А. И. Тургеневе); «Он любил добродетель, как пламенный ее любовник» (о М. Н. Муравьеве). Поэтому же героини элегий

---

<sup>183</sup> Ср.: Виноградов В. В. Стиль Пушкина. М., 1941. С. 307–308; Серман И. З. Поэзия Батюшкова // Ученые записки Ленингр. ун-та. 1939. Вып. 3. С. 271–272 (Сер. филолог. наук).

<sup>184</sup> Ср.: Фридман Н. В. Поэзия Батюшкова. М., 1971. С. 115–116.

наделяются божественными признаками. При этом в элегиях в отличие от анакреонтики действуют элементы христианской мифологии, которые либо заменяют античную символику, либо сосуществуют с ней (что вообще характерно для поэтического языка XVIII – начала XIX века). В «Выздоровлении» загробный мир обозначен античными терминами, а жизнь – это «дар благой» героини, которая возводится в ранг высшей творящей силы; ср. в «Элегии», где героиня – «залог ... благости творца», и в «Надежде»: «Его все дар благой». В «Тавриде», «Моем гении» возлюбленная – ангел, хранитель.

Словесный материал в «Выздоровлении» и «Моем гении» почти целиком укладывается в два смысловых пласта: эмоциональные состояния лирического субъекта и черты портрета героини. Как и анакреонтика, это искусство избранного (и отчасти общего с ней) словаря, варьирования немногих поэтизмов. Другие элегии написаны несколько иначе.

«Пробуждение» строится как нагнетание именно внешних, вещественных реалий, контрастирующих с внутренней жизнью «я» («Ничто души не веселит»). Тот же принцип негативного нагнетания – в «Разлуке», однако здесь он реализован на значительно более широком материале. Реалии складываются в цельный рисунок, в котором можно усмотреть миниатюрную элегическую перелицовку традиционного эпического сюжета: вместо путешествия в поисках возлюбленной – скитания в попытке исцелиться от любви. Эти

реалии даны сложнее, чем в «Пробуждении», – они не только оттеняют чувство «я» и «отрицаются» им, но и представляют объективированное, всеобщее время и пространство. Таковы географические – с севера на юг – и пейзажные приметы, а также упоминание «развалин Москвы», вводящее в текст историческое измерение (ср. далее о древних племенах). Батюшков достигает здесь замечательного равновесия лирического и описательного. Пушкин, написавший на полях «Разлуки»: «Прелесь», близок к батюшковской композиционной схеме в стихотворении «Поедем, я готов; куда бы вы, друзья...».

В «Тавриде» внешний мир не контрастирует, а гармонирует с внутренним миром героя. Стихотворение соединяет мотивы разного жанрового происхождения – вполне в духе характерных для эпохи жанровых смешений. Присутствуют, в частности, сатирические мотивы, идущие из раннего творчества Батюшкова, – выпады против «фортуны и честей», «Пальмиры Севера» (т. е. Петербурга), которой противопоставляется юг, еще несущий для поэта отблеск Античности (см. стихи 3–4). Хотя герои представлены как «отверженные роком», господствует в этой элегии идиллия (соответственно при вторичном упоминании фортуна уже именуется «благоклонной»). Поэтому знаки исторического времени и реальной географии минимальны, роль природных реалий возрастает (по свидетельству Пушкина, автор любил четыре стиха о временах года), героиня дана явно анакреонтически, а не

элегически.



# Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.