

Серия  
«РУССКИЙ ПУТЬ»

---

# А.С.ПУШКИН: PRO ET CONTRA

*Личность и творчество Александра Пушкина  
в оценке русских мыслителей и исследователей*

Антология  
Том II

Издательство  
Русского Христианского гуманитарного института  
Санкт-Петербург  
2000



## Д. С. МЕРЕЖКОВСКИЙ

### Пушкин с нами

День русской культуры — день Пушкина. Что он для нас? Великий писатель? Нет, больше: одно из величайших явлений русского духа<sup>1</sup>. И еще больше: непреложное свидетельство о бытии России. Если он есть, есть и она. И сколько бы ни уверяли, что ее уже нет, потому что самое имя России стерто с лица земли, нам стоит только вспомнить Пушкина, чтобы убедиться, что Россия была, есть и будет.

Так для нас, но не так для иностранцев. Никто из них не сомневается в том, что русская литература всемирна, и никто не знает Пушкина, не верит, что он для России то же, что Гете для Германии, Данте для Италии, Гомер для Греции. Как сильно действуют на иностранцев обе половины расколовшегося русского духа, Л. Толстой и Достоевский, а целое, Пушкин, не действует вовсе. И мы предчувствуем, что сколько бы ни объясняли, ни открывали его иностранцам, он все-таки останется для них закрытым, запечатанным семью печатями. Тут его и наша немота, вечная, или до какого-то срока. Это солнце России для мира еще не взошло.

Отчего? Не оттого ли, что Пушкин слишком поэт — «певец», а в песне все зависит от поющего голоса, в стихах — от лада и звука речи, от музыки слов. Совершенный стих непереволим, неповторяем на чужом языке, и чем совершенней, тем неповторяемей, а пушкинский стих — предел совершенства; тут между словом и смыслом такая же связь, как между телом и духом; вынуть дух из одного тела и заключить в другое нельзя: так сказанного на одном языке нельзя сказать на другом.

Да, «непонятность» Пушкина происходит от этого, но не только от этого. Ведь и проза его, которая для нас не меньше стихов, тоже непонятна иностранцам. И почему Гомер, Данте, Гете, хотя в такой же степени «певцы», как Пушкин, а всеми открыты, всемирны?

Нет, «непонятность» не только в языке, в поэтическом теле, но и в духе, в существе его, — его и нашем, потому что он — мы, в нашем вечном и высшем пределе. Как же в День русской культуры, день Пушкина не подумать о том, почему именно это величайшее слово России не услышано миром?

Как будто предвидя этот вопрос, Достоевский, в своей речи о Пушкине, называет его «всечеловеком» и показывает, как в душе его, душе России, соединяются души всех веков и народов. Но это опять-таки убедительно только для нас, своих, а чужие могли бы ответить Достоевскому: «Ты говоришь нам о том, что Пушкин взял у нас; но скажи и о том, что он нам дал».

Тут заколдованный круг: русская всемирность — в Пушкине; но Пушкин закрыт для мира:

Чистый ключ из-под горы  
Не бежит запечатленный...<sup>2</sup>

Кто же его распечатает? «Черт догадал меня родиться в России с душой и с талантом!»<sup>3</sup> Это, конечно, шутка. Но ведь и крик боли. До чего ему надо было дойти, чтобы так закричать! Это почти невообразимо для нас, но несомненно: была такая страшная минута в жизни Пушкина, когда он вдруг понял: остаться в России — погибнуть, бежать — спастись<sup>4</sup>.

Не спасся — погиб. Ну, конечно, не совсем. Многое сделал, но не все. Умер, не сделав, может быть, главного, не открыв себя миру, не распечатав «ключа запечатленного»; сделался величайшим русским поэтом, но не всемирным; так и не сказал, что Россия даст миру.

Адриатические волны,  
О, Брента! нет, увижу вас...<sup>5</sup>

Мы этих волн нагладелись так, что кажется, если бы среди нас был Пушкин, он закричал бы: «Черт меня догадал умирать на чужбине с душой и с талантом!» Странная судьба его и наша: он умирал от тоски по Европе; мы умираем от тоски по России. Две тоски встречных, два встречных движения: от него к нам, и от нас к нему. Наша разлука с ним — гибель, может быть, не только наша, но и России; наша встреча — спасенье.

Пушкин продолжает дело Петра. Оба они знают или пророчески угадывают, что назначение России — соединить Европу и Азию, Восток и Запад в грядущей всемирности. Вот что Пушкин мог дать миру; пусть не дал, не кончил — «умер, как бог средь начатого мирозданья»<sup>6</sup>; в этом горе наше, но надежда: начатое так не может остаться неоконченным. Пушкин, так же как Петр, — не дар, а залог, не исполнение, а обещанье русской все-

мирности. Но не солжет Пушкин — воплощенная правда России: что обещал — исполнит.

Никогда еще русский народ, — не Россия, а русский народ, т. е. преходящий во времени род, поколение, дробь вечного целого вечной России, — никогда еще русский народ не изменял так, как сейчас, делу Петра и Пушкина; так не противопоставлял русского Востока всемирному Западу; так не уходил от европейского света в азиатскую тьму. Это не его вина? Нет, и его. Горе народам, о которых говорят: «С них нечего спрашивать!».

Вот почему сейчас так, как еще никогда, нужен Пушкин обещанной Россией. Что их две — одна здесь, в изгнание, другая там, в плену, — это очень страшно; этого не бывало никогда ни с одним народом; но надо смотреть правде в глаза: это сейчас так; на две половины расторгнута Россия, и мы только верим, что обе половины соединятся. Непреложное свидетельство единой России — Пушкин. Он — примиритель, соединитель, тот, кто делает из двух одно и разрушает стоящую посреди преграду.

Мы смутно чувствуем и все забываем, а должны ясно понять и твердо помнить, что подвиг нашего изгнания *может быть* так же свят, как подвиг тех, кто остался в плену. Мы и они любим ту же Россию, ту же Свободу, потому что для них и для нас одинаково Россия значит Свобода; мы и они для Нее живем и за Нее умираем.

Пушкин недаром сказал:

...в мой жестокий век восславил я свободу.

С ним освободятся наши братья в плену, и мы, изгнанники, вернемся с ним в его Россию.

Всем врагам Свободы — России Пушкин грозное знаменье: *Сим победишь*. Он — огненный столп, ведущий нас в пустыне изгнания на Родину.

Вот почему такая радость для нас, что Пушкин с нами.





**Г. А. ЛАНДАУ**

## **Пушкин как воспитатель**

Национальными бывают великие писатели по-разному. В одних выражается народная душа, другие ее обнажают, третьи — воспитывают. В творчестве Толстого вылилась стихия русского народа, его верхов и низов, космическое дыхание русской земли — в сочетании с рационализмом нравственных исканий; пассивность непротivления — с органической мощью жизни личной и массовой. В Толстом, как в идеальном эхо, отображается и второй раз живет русская жизнь на глазах человечества. Достоевский вышел на мировую площадь с публичной исповедью и покаянием, обнажая сокровенное, выводя на свет, что таится и зыблется в полумраке. Но, в словах и образах разоблачив и закрепив подспудные токи души, он тем самым и обнаружил и исказил ее. Ибо разъятая душа, освещенная рефлектором, перестает быть живой, оставаясь в мире подсолнечном измученным и мучительным привидением. Обнажая внутренние душевные тайники, можно провидеть и линии судеб народных, в конце концов в них предрешенные, но нельзя их проводить. Подчас и юродивый, кающийся на площади за себя, кается и за всех, доводя до общего сознания всенародные грехи; он верно прорицает угрозы скрытого в них возмездия; он предвидит будущее, но не он его предотвратит и не он его построят.

Можно быть и в ином смысле национальным — не отображая или обнажая народную душу, а ее воспитывая. Таков в русской культуре — Пушкин. Пушкин выковал язык, на котором говорили поколения; его были первые стихи, разучиваемые в детстве, и первые повести, вскармливавшие отроческое воображение; его эмоциональные формулы чеканили десятилетиями чувства подрастающих поколений, его образы утверждались в памяти и в годы пластичности юной души ее оформляли. Можно было отойти от Пушкина, отвергнуть его, даже его забыть. Но слишком

поздно: он оставался, как остается почва в своих произрастаниях, он оставался в своих последствиях, в своих продолжателях; в вдохновенной им музыке — он продолжал творить гением Глинки и Мусоргского, Римского и Чайковского. И даже уничтожал его Писарев его же языком.

Извне воспитывать нельзя; только учителем может быть чужой, а не воспитателем. В воспитателе народа должна жить народная душа. В этом смысле, разумеется, в Пушкине отображается и русская душа, и русская жизнь. Из нее происшедшие, его творения вливаются в нее как неразрывные части, как бы возвращаясь к своей субстанции. Но отображается жизнь — претворенная; не только бытие народное — но и народный запрос; и запрос не только как фактическое алкание, но и как поставленная судьбой задача; говоря скучными философствующими словами — отображается не только народная данность, а и народная заданность. Он не эхо, а именно поэт — делатель, творец; не только своих произведений, но и коллективной души, не только того, что в ней есть, но и того, чего она жаждет. Татьяна не жила в ту эпоху, как Наташа Ростова, или позже, как Анна Каренина, — она предносилась как из жизни выросшая идея живой русской женщины. Пимен и няня — не дагерротипы, Пимен и няня — отображения реальности в ее идее. И потому связанный средой Пушкин все же свободнее, вольнее других. Для Толстого, Достоевского существует только предлежащая им жизнь современных или непосредственно предшествовавших поколений; вечное же — поскольку оно в них заключено. Для Пушкина нет границ времени — он волен в истории, он волен в сказке; нет и границ пространства; «Моцарт и Сальери» — одно из чеканнейших его произведений.

Как Петр, как Ломоносов — Пушкин строитель; но строительство происходит не в потемках, оно требует света; в строительстве к стихии и интуиции должна привходить сознательность, воля, активность. Строительство предполагает утверждение. Пушкин — поэт сознательности, равновесия, ясного горизонта. Его герой не Кутузов, мудрый в сонливости, а Барклай-де-Толли, человек пронизательной, высокой мысли<sup>1</sup>. Его герой не Каратаев и не Зосима, а Петр. Он поэт синтеза, звучной полноты, творимой в природе творческой жизни.

Это, конечно, не значит, что этими тонами и содержаниями исчерпываются и ограничиваются его образы. То, что он поэт света, не значит, что он не знает тьмы, и то, что он поэт брызжущей жизнерадостности, не значит, что он не знает уныния и печали. Большой душе, богатому дарованию — ничто не чуждо; ей

внятна жизни мышья беготня так же, как ее широкие потоки; парки бабье лепетанье и кружение бесов так же, как широкий солнечный простор; она знает минуты отчаяния. Причастный всему благородному, Пушкин смолоду преисполнен щемящей грустью расставаний — вместе с очарованием дружбы благороднейшим мотивом тонких душ. Элегия и печаль чрезвычайно близки ему — но печаль его светла. Ему ведомы и труд, и горе. Но хочет он — жить, чтобы мыслить и страдать, и он знает и уверен в наслаждениях — средь горести забот и треволнений, — в наслаждениях гармонии, вымысла и любви.

Поэтому тщетен замысел иных современных исследователей — пересмотреть Пушкина, подменить его образ, неотъемлемо вошедший в русскую культуру, созданный не им одним, но и сотrudничающей любовью внимавших ему поколений, бросить на него отблеск современной проблематики и сумеречности<sup>2</sup>. Не потому тщетен этот замысел, чтобы не было в Пушкине и проблематики, и пессимизма, ибо ничто не чуждо большому поэту; но определяют его не отдельные минуты и не раскопки возможных истолкований — а самое творчество в его совокупности и конкретности; не отдельные линии, как их по касательной можно провести от тех или иных образов, а общий их облик, общее их выражение.

И как Пушкин — поэт синтеза личности, так он и поэт синтеза общественности-государственности. В некотором смысле это наиболее замечательная его черта. Единственный из великих русских писателей — да и из одних ли великих — он воспел государственность, ее героев, ее победы, ее создания; воспел «труды державства и войны». К Петру он возвращается неоднократно; проблема смуты и преодоления или поражения в смуте — дает содержание замечательнейших произведений. Шведа, Польша, Кавказ — для него желанные темы. Петербург для него — не гримаса, как у Гоголя, не кошмар, как у Достоевского, не привидение, как у Белого, — а славный град Петра, в береговой гранит которого он верит.

Он знает приветливую Коломну, он провидит подпольного человека<sup>3</sup>; но центр для него не на Ямской Достоевского, а на Сенатской площади. Поэтом петровского строительства, имперского Петербурга был он без сомнений и колебаний; в задачах внутреннего строительства он не колебался, никогда от них не отрекаясь и не подменяя их ни внутренним совершенствованием, ни внешним озарением.

Пушкин был продолжателем Петра, строителем и воспитателем. Неблагодарна роль воспитателя: осуществляя свое на-

значение, он переливает свои содержания в воспитанников и, сделав их подобными себе, теряет неповторимость своей особенностью, ибо проникшиеся им перестают его замечать. Неблагодарна она и перед иностранцами; их неизменно захватывает душа чужого народа, и увлекаются они ее обнаружением и разоблачением, черпая в этом для себя не только занимательность необычного, но и поучительность неизведанного. Они жадно впитывают все роковое чужой исповеди, не опасное для них именно потому, что в нем опасности чужие. Они без страха будут радоваться непротивлению Толстого и без риска скользить над безднами Достоевского. Пушкин всегда будет им казаться менее увлекательным и менее интересным. И в России он стал уже самоочевидностью, хлебом насущным, речью страны, пробужденной Петром.

Но если в этом смысле Россия им ответила на дело Петра<sup>4</sup>, она возразила на него Толстым и Достоевским. Стихии русской жизни, непокоренные и неоформленные, вырывались и протестовали против уз государственности, против принуждения внешней культуры и самоограничения внутренней; вырывались, отрицая, как Толстой, или мучаясь и тоскуя, как Достоевский. Нельзя скрывать от себя — воспитательное значение Пушкина стало уже давно подрываться. То, что в последнее время усиленно стали его изучать, не должно нас обманывать — это изучение антикварное; эстеты не продолжают его, а под него стилизуют. Он стал излюбленным объектом изучения, перестав быть незамечаемым воздухом, которым дышат.

Язык его к концу века преобразен изощренностью декадентов, символистов, модернистов. Простота и ясность его, конечно конгениальные русской душе, но отнюдь не исчерпывающие ее, как отнюдь не исчерпывают русской литературы, — стали уступать гениальной ужимке Гоголя, через Достоевского перешедшей в гримасу Белого. Звучная жизнерадостность уступила мучительству Достоевского и оскомине Чехова. Разъятие синтеза личности через Достоевского же доведено до последних границ у Андреева; синтез государственности разъят Толстым и рядом с ним и вслед за ним революционной и народнической интеллигенцией. Из героя Петр — стал антихристом, Петербург — привидением. Разделяется дело Петра, и на месте архангельского рыбака, ставшего академиком, появляется академик из рабфака. Мазепе возводится памятник, наводнение из Петербурга разлилось по всей России, бунт беспощадный и бессмысленный стал действительностью.



Нельзя обольщаться. Строй Петра и образ Пушкина не смогли удержать в своем ограниченном оформлении безбрежных русских стихий. Их воспитание сказалось на блестящей эпохе имперской России, на замечательной культуре, на сказочном росте вовне и внутри. Но его не хватило, чтобы пронизать собой эти могуче вздымавшиеся массы; и из ее безграничных просторов и из ее неопознанных глубин шли токи, подточившие строение изнутри прежде, чем оно было снесено извне.

И вот заново надо строить, сызнова начинать. Наследие прошлого — тот капитал и орудие, которыми будет построено будущее. В этом, наследии, богатом, разнообразном и противоречивом, Пушкин, свергнутый как властитель культуры, остается частичной, все еще великой, силой, утешающим образом, границей души. Он во всяком случае остается одним из тех знамен, между которыми придется выбирать вступающим в жизнь поколениям. Все — славные знамена, оставленные старой культурой. И все же придется, чтоб понести одно из них, отказаться — хотя бы с любовью и пиететом — от других, придется их преодолеть.

Спасут Россию те, кто пойдет за знаменем Пушкина.





## К. И. ЗАЙЦЕВ

### Пушкин как учитель жизни

Не так давно один вдумчивый и одаренный поэт и литератор высказал убеждение, что для современной молодой России, для растущего поколения, Пушкин есть явление холодное и чужое. Эпоха живого и непосредственного восприятия Пушкина прошла якобы безвозвратно. Вымирающие дети старой русской культуры еще могут, как одинокие посвященные, перекликаться, аукаться в сгущающихся сумерках светлым именем Пушкина, но вместе с ними окончательно уйдет задушевно любимый, близкий, «живой» Пушкин, уступая место холодному «классику», обросшему фолиантами исследований античному великому писателю<sup>1</sup>.

Трудно представить себе более яркое и более гнетущее выражение пессимизма и неверия в Россию. Ибо *усумниться в Пушкине* как выразителе национальной стихии есть подлинно предел патриотического отчаяния. Повержено тело России, разгромлено творение Петра Великого. Но неужели угасла и душа России, отлетел от России дух Пушкина? неужто умер Пушкин как национальный поэт? Самая постановка такого вопроса свидетельствует об угрожающем упадке духовных и душевных сил, знаменует конечную степень того «духа уныния», о преодолении коего взыскует чудная великопостная молитва<sup>2</sup>. Ведь утверждение, что Пушкин бесповоротно ушел из русского национального сознания, что он умер как национальный поэт, есть не более и не менее как утверждение, что умер сознающий свою национальную преемственность русский народ, что кончилась русская история.

Пред лицом этой жуткой мысли, вытекающей из бесстрашных, но, быть может, до конца не продуманных утверждений, рассмотрим в явление Пушкина.

На пути познания Пушкина как национального явления стоят две трудности, две опасности. Первая — это специальная пушкинская литература. Пушкин рассечен на части, анатомирован, лабораторно исследован. Каждая частица его лежит в растворе толкований и вариантов. Пушкин, как целое, падает жертвой технологии слова и стиха; его творения превращаются в результат сложнейших, насквозь проанализированных и подробно описанных технических приемов словесного и стихотворного мастерства и расцениваются как проявления многообразных, тончайших эстетических эффектов. Пушкин растворен в формальной эстетике и поэтике.

Вторая, быть может психологически еще большая, опасность и трудность — это также пушкинская литература, но уже в другом аспекте, не техническом, а биографическом. Пушкин — человек и, как все люди, имеет биографию. Пушкин великий и гениальный человек, и потому биография его представляет совершенно исключительный интерес. Этот интерес усугубляется тем, что Пушкин как историческое явление есть замечательная проблема. Пушкин представляет собой феномен, пред которым, как только от непосредственного восприятия хочешь перейти к критическому осознанию, невольно останавливаешься в каком-то полумистическом недоумении. Балованный русский барич крепостной эпохи, со следами африканской крови во внешности и в характере, светский кутила и легкомысленный повеса — «превертлявый и ничего не обещающий снаружи человек», как его характеризовал еще в 1826 году впервые с ним познакомившийся богобоязненный и мещански-чопорный М. П. Погодин<sup>3</sup>, — этот отмеченный Богом «гуляка праздный» ухитрился дать себе за светской суетой совершенно выдающееся образование и неустанно, в упорном и постоянном труде, развивать свой гениальный писательский дар и сумел не только достичь, в качестве признанного великого поэта, царственного положения в самодержавной России — «царь и Пушкин у вас, — пишет в 1832 году Вяземский в Москву, — политика и литература воцаренная, теперь Петербург упраздненный город»<sup>4</sup>, — но и получить от своего царственного собрата справедливую аттестацию самого умного человека в России<sup>5</sup>. Более того — Пушкин не только воцарился над Николаевской Россией; в каком-то таинственном процессе он выработал из себя художественную и нравственную силу, соравную России, «как исторической и мистической ценности. Пушкин поэт не *Николаевской России*, не *императорской* даже России. Пушкин национальный поэт *России* как таковой. Пушкин — наше все, как лапидарно выразил эту мысль

великий русский критик Аполлон Григорьев<sup>6</sup>. И нельзя, конечно, пленительный и грациозный биографический силуэт Пушкина-человека отождествлять и смешивать с литой, монументальной фигурой национального поэта. Каждый из нас знает взгляд Пушкина на призвание поэта. И самое элементарное внимание к его памяти требует отчетливого различения признанного им самим наследства вдохновенного поэта-пророка, его публичного действия, его свободно и открыто обращенного к народу слова — и всех вообще следов и проявлений его интимной жизни, безжалостно и порой кощунственно разоблачаемых перед потомством. Талант, а гений тем более, таит в себе великие соблазны. Им с чарующим изяществом поддавался и Пушкин. В минуты слабости будем увлекаться и этой гениальной игрой, но не будем грязнить и мельчить публичного дела Пушкина подслушанными и подсмотренными тайнами его частной жизни.

Для того чтобы осознать и измерить весь национальный смысл Пушкина в настоящем повороте русской истории, лучше всего одновременно всмотреться и вдуматься в другого нашего величайшего писателя, именно — Достоевского.

Пушкин как-то и куда-то переместился в нашем сознании. Пушкин перестал быть современным; подобно граду Китежу, ушел от нас Пушкин в какую-то глубь или какую-то даль. И тем более знаменательно это наблюдение, что если мы вдумаемся в наше отношение к Достоевскому, то убедимся, что и он как-то переместился в нашем сознании, но, напротив того, стал к нам ближе. Это малозамечаемый, но тем более замечательный психологический факт: если Пушкин ушел, стал от нас дальше, то Достоевский приблизился, придвинулся к нам, стал доступнее, роднее, интимнее.

Чем был для нас раньше Достоевский? Он был «вне быта». Он был весь фантастика, нарочитость, искусственность. И потому тот, кто проникался Достоевским, сам выходил из быта. Достоевский схватывал нас своими жестокими руками, выбрасывал нас из привычного уклада жизни и заставлял нас присутствовать при экспериментах, производимых им над душами человеческими. Все, что он описывал, казалось совершенно невозможным — «в быту». Но как эксперимент оно имело наглядную, интуитивную и непререкаемую убедительность: перед вами вставляли и вами овладевали картины невероятных и вместе с тем очевидных процессов человеческой психики. Вы не могли не верить своему гениальному мучителю и, ошеломленные и подавленные, жили в созданном им мире. Жили — пока читали. Но вот вы кончили, положили книгу, привычная обстановка и атмосфера быта обни-

мала вас, постепенно ослабляя гнетущую силу внушения и медленно размыкая ток, вводивший вас в одну цепь с героями фантазии Достоевского. Чары рассеивались: Достоевский снова становился «неправдоподобным». Только где-то под сознанием продолжали стоять, требуя разрешения, но оставаясь почти независимыми от обыденной жизни, вечные вопросы Достоевского.

Так было, пока мы жили в быту, родившем Пушкина, художественно отвердившемся в Пушкине, им утвержденном и им напоенном. Совсем не то теперь, когда распался и рассыпался пушкинский быт и когда мы сами остались «вне быта», когда нашим своеобразным бытом сделались обломки прошлого, пронизаные приобретшей реальность бесовской фантастикой Достоевского, когда сам русский народ в целом стал «неправдоподобным». Неудивительно, что раньше мы должны были отвлекаться от современности, чтобы уйти от Пушкина к Достоевскому, а теперь мы должны отвлекаться от современности, чтобы уйти от Достоевского к Пушкину. Ибо раньше современность опиралась на Пушкина, а теперь наш современный, самый современный, быть может, единственный современный писатель — «неправдоподобный» Достоевский. Если мы раньше жили в Пушкине, то теперь мы живем в Достоевском.

Но в том-то и заключается знаменательность сопоставления этих двух великих имен-символов, что *в Пушкине жить можно и должно, а в Достоевском жить нельзя и не должно.*

Достоевский являет собой человеческую, в частности русскую национальную стихию, вышедшую из состояния покоя и равновесия, мятущуюся и бурную. И это не поверхностный мятеж, не бунт против форм жизни, это потрясение самых основ человеческого бытия, это ниспровержение человеческих святынь. *Достоевский прежде всего поэт человеческого греха*, поэт павшего человека. Правда, он преодолел грех, он в духовном подвиге поднялся к Богу, но из греха и тьмы он вышел, самое дно человеческого падения он нащупал. И поэтому именно теперь, в эпоху греха и лишь *чаемого* его преодоления, в дни глубокого нравственного падения России и лишь *чаемого* ее возрождения, Достоевский близок к нам, как никому и никогда. Ведь Достоевский не только пророчески раскрыл нам гнездящуюся в нас силу зла, взорвавшую пушкинский быт, он пророчески открыл нам и пути его преодоления. И в этом объяснение того своеобразного наблюдения, которое, вероятно, каждый русский мог сделать над собой: из мучителя и истязателя, каким был Достоевский, когда мы еще не пали, Достоевский стал теперь, в эпоху нашего падения, нашим успокоителем и утешителем, источни-

ком сердечного умиления и душевной отрады. Ведь он знал и в личном греховном опыте пережил то, что мы сейчас знаем и в соборном, национальном греховном опыте переживаем, он предвидел и перечувствовал ту глубину падения, которую мы сейчас видим и чувствуем. И потому исполнены такой живительной, такой целительной, такой проникающей в душу силой произносимые им слова веры, надежды и любви. Ни у кого мы не найдем сейчас таких ободряющих и освежающих, таких окрыляющих слов, как у Достоевского: эти слова нам звучат порой не человеческими словами, а благовестием и откровением.

Благодатная сила Достоевского коренится в том, что он, в век невиданного торжества зла, являет собой предельное выражение зла, изнутри, в итоге мучительной борьбы, силой любви преодоленное и побежденное. *Достоевский есть величайшее в мировой литературе откровение зла.* Никем и никогда злое и сатанинское в природе человека не было вскрыто и обнажено с такой впечатляющей и покоряющей силой. Эта невиданная насыщенность злого начала в Достоевском определялась, вероятно, тем, что зло лежало в личности Достоевского как неотъемлемая часть его «я». Зло Достоевского не рассудочного и даже не художественного происхождения — это бытийное зло, присущее его природе. Поэтому так потрясающе значительна борьба добра и зла в творениях Достоевского. Сатанинское и злое в изображении Достоевского вас убеждает и подавляет, и порой кажется, нет выхода из этого ада. Но такова сила Божественной любви, таящаяся в этом же необыкновенном, единственном человеке, что сквозь нависший над его душой мрак все же пробивается победная, ликующая, славословящая Творца осанна; под потоками горнего света исчезает тьма греховного отчаяния и безысходной Каиновой тоски, и вся эта кричащая против жизни и вместе с тем жадно и плотоядно за нее цепляющаяся карамазовщина, во всех ее проявлениях, от гнусной смердяковщины до пламенного и проникновенного пафоса Ивана, — вдруг преображается в ясный лик Алеши, в любовном экстазе припадающего к земле... Если Гоголь ушел из жизни, задавленный людской пошлостью, которую он в своем «бессилии любви» не способен был преодолеть, то Достоевский сумел силой любви преодолеть греховность людскую в ее предельном выражении.

Стоит жить, надо жить, несмотря на весь ужас и смрад человеческой греховности, несмотря на всю глубину падения! Весь Достоевский сводится к этому в исполинской художественной картине выраженному ответу. Стоит жить, надо жить... Но как жить? И тут, как встревоженный океан тяготеет к некоему уров-

ню вод — так Достоевский тянется к Пушкину, к этому неизменному центру равновесия русской духовной культуры. Для Достоевского, как и для Гоголя, Пушкин не только великий национальный поэт, он для него *учитель жизни*. Устами Зосимы Достоевский шлет Алешу в мир, но не ищите этого мира у Достоевского: Достоевский его не имеет. Предгробным, вещим, указующим мановением руки он лишь обозначает этот мир одним великим символом — *именем Пушкина*.

Когда говорят о религиозном содержании русской литературы, обычно либо бессознательно забывают, либо сознательно умалчивают о Пушкине. Пушкин и религия как-то плохо сочетаются в сознании русской пишущей братии. Имеется даже тенденция воспринимать Пушкина как безрелигиозного мыслителя. До геркулесовых столбов в этом направлении договорился талантливый Гершензон в своей во многих отношениях замечательной речи «Мудрость Пушкина»<sup>7</sup>. Гершензон как бы ставит себе задачу: как можно истолковать Пушкина, если условиться считать его не-христианином и сознательно исключить возможность обоснования мировоззрения Пушкина в христианском устроении. Нужно, однако, признать, что тонкие и порой проникновенные размышления Гершензона характерны для самого автора их — и не для него одного, — но отнюдь не для русского национального поэта. Они доказывают лишь одно, а именно то, что сам Гершензон бесконечно далек от самых коренных и исходных положений христианского мировоззрения. В некоторых местах своих рассуждений он выдает себя с головой. Пушкина последней эпохи его короткой жизни, эпохи окончательной зрелости, Гершензон признает полумертвым, гниющим. И в чем же он видит проблеск возрождения от этой моральной спячки? «Но кровавый закат, — говорит Гершензон, — был прекрасен. В последний час его врожденная страстность вспыхнула великолепным бешенством, которое еще теперь потрясает нас в истории дуэли». Итак, вдохновенные произведения последнего периода — упадок, полумертвенность, гниение, а порыв смертельно раненного дуэлянта застрелить-таки своего ненавидимого противника — подъем и проблеск подлинной моральной силы! Свою оценку Пушкина автор уточняет в следующих словах: «Пушкин — язычник и фаталист... Он таким родился... Жизнь безысходна, но зато и безответственна, пред властью стихии равно беспомощны зверь и человек... Человек в глазах Пушкина лишь аккумулятор и орган стихии, более или менее емкий и послушный, но *личности Пушкин не знает и не видит ее самозаконной воли*» (подчеркнуто мною. — К. З.).

Ловим Гершензона на слове. Самозаконная воля! Этот термин имеет глубочайший смысл и основное значение в области *права*, где он означает ограждение личности от вмешательства общества и где самое понятие автономии вытекает из представления о метафизической самоценности личности. Личность непосредственно связана с Богом, а потому ее нельзя исчерпывающе подчинять обществу — вот где основа и где смысл самозаконности воли. *Но какая может быть самозаконность воли в религиозном, в христианском аспекте?* Зло и грех суть бунт против Божественной воли, добро и добродетель есть сознательное подчинение ей. Самозаконность воли, обращенная к Богу, есть бунт против воли Божественной, есть *отрицание христианства*. Самозаконность воли имеет нравственный смысл и религиозное оправдание, поскольку она противопоставляется сочеловекам; в противопоставлении Богу — это *грехопадение*. Такой самозаконной воли Пушкин действительно не знал и ее не признавал в своем религиозном мировоззрении именно потому, что он не был язычником и фаталистом, а был христианином и подчинялся не слепой стихии, а Божественному промыслу. Тот неизъяснимый мир и покой, который овладевает вами при чтении Пушкина, определяется именно тем, что художественно изображаемая Пушкиным жизнь одновременно осмысливается им и нравственно, оценивается под углом зрения добра и зла. Не стихия управляет миром, а то, что христианин называет Провидением. Не безразлична и безответственна жизнь, а, напротив, вся она есть грандиозный форум, на котором непрестанно вершится нравственный суд. И тот величайший духовный такт, который проявляет Пушкин при вершении этого высшего суда, есть свидетельство и органическое проявление присущего Пушкину религиозного сознания. Необычайная, часто отмечаемая критиками *правдивость* Пушкина, безукоризненность его вкуса, отражавшая непогрешимость его эстетической совести и непререкаемость его нравственных суждений, опирающаяся на недвусмысленную ясность велений его нравственной совести, этот необыкновенный синтез правды, красоты и добра есть ослепительный эффект укорененности Пушкина в Боге. Пушкин мало говорил о религии, но беспрекословно подчинялся ей и воплощал ее веления в своем творчестве.

*Он был бытийно добр.*

И тут опять невольно напрашивается сравнение с Достоевским и другими великими русскими писателями! Пушкину легко далась его вера, он не мучался и не страдал, *не болел религией*. Гениальный счастливец получил этот величайший дар прямо с не-



бес. Он не искал веры, ибо она ему была дана. Отсюда происходит, что мы, болея верой и взыскав ее, идем к таким же, как мы, болеющим и взыскующим, и кажется нам, что именно у них и у нас бьется *подлинный* пульс веры.

Спору нет, велик удел тех, кто идет к Богу чрез муки сомнений. Богом отмечены и Гоголь, и Достоевский, и Толстой. Но выше всех их стоит благословенный счастливец Пушкин, благостный и благодатный христианин, не в муках и сомнениях, а в радости и веселии приявший Божий мир и отобразивший его в своем целомудренном художественном сознании. Те, кто, погруженные в свои религиозные муки, не способны увидеть благостно христианского лика Пушкина, делают в конце концов то же, что делали народники, когда они, мучаясь и болея народничеством, отрицали Пушкина. Ведь и народничество отмечено какой-то моральной силой, и в этом смысле заслуживает уважения. Но ведь это — болезнь! Это — тягостное и надрывное ощущение внутреннего откола от народа, тоска по единении с народом. В сознании Пушкина вы не найдете подобной тоски, ибо не было в нем отрыва от народа. И тут Пушкин был целостен и целомудрен. Но значит ли это, что он был не народен, не национален? Нет, это значит лишь, что *Пушкин не был русским интеллигентом* и не болел интеллигентскими болезнями. Это значит, что Пушкин был *духовно здоров*.

Бытийное добро и духовное здоровье русской национальной стихии — вот что являет собой Пушкин. Это бытийное добро и духовное здоровье коренятся в целостном религиозном сознании. Оно находит внешнее выражение в твердом, устойчивом быте. *Пушкин есть художественно отверженный и нравственно утвержденный русский быт*. В этом смысле Пушкин стоит в одной линии с русским Гомером, Сергеем Тимофеевичем Аксаковым, с ранним Гоголем, с певцом Калашникова и Максима Максимовича — Лермонтовым, с Лесковым как автором «Соборян» и некоторых замечательных мелких рассказов и повестей, с Тургеневым «Записок охотника» и «Дворянского гнезда», с Гончаровым — творцом Татьяны Марковны, с трилогией и «Князем Серебряным» Алексея Толстого, с основными художественными произведениями Льва Толстого, с Чеховым в его единичных «пушкинских» творениях, как, например, его «Степь». Этой *пушкинской, утверждающей быт*, традиции противостоит могущественная традиция *бытоборчества* в русской литературе. Начинаясь от Фонвизина, созревая в Грибоедове и получая философское обоснование в Чаадаеве, эта тенденция находит свое окончательное выражение в скорбном юморе Гоголя «Ревизора»

и «Мертвых душ» и затем, разветвляясь, заполняет и заполняет русскую литературу. Вспомним сатиру Салтыкова, издевку Козьмы Пруткова и Горбунова. Вспомним гончаровское и тургеневское, еще боевое, неудачничество, вспомним безвкусную иронию моралиста Толстого, вспомним бескрылое, тоскливое неудачничество Чехова. Вспомним, наконец, упразднение быта в Достоевском. На противопоставлении пушкинской традиции бытоутверждения и традиции бытоборчества, стоящей под знаком Гоголя и Достоевского, можно измерить всю нравственную силу и все религиозное значение быта. Бытоборчество, несомненно, заключало в себе нравственную силу, поскольку оно являлось борьбой со злом. Но, чтобы самому не стать злом, оно должно опираться на какое-то утверждение добра. *Гоголь предполагает и требует Пушкина.* Отнимите у бытоборчества предполагаемое им утверждение добра — и вы получите бытовой и нравственный нигилизм! В этом смысле особенно интересно и поучительно всмотреться в такие явления, как Леонид Андреев, Максим Горький и Андрей Белый, а особенно в явление Блока — быть может, величайшего русского писателя последних десятилетий. На этих писателях можно видеть ту роковую логику, в которой бытоборчество, отрешаясь от пушкинского бытоутверждения, вырождается в бытовой нигилизм *sans phrase* \*, и можно видеть, как этот бытовой нигилизм есть вместе с тем то, что Лермонтов называл к добру и злу постыдным равнодушием<sup>8</sup>. На всей почти современной русской литературе, с ее беспримерным для русской интеллигенции многоликим, густо разлившимся цинизмом, можно углубить это свое наблюдение и укрепить свое убеждение в нравственной беспомощности человека, упраздняющего быт или вырванного из быта. И символ Пушкина тот глубочайший смысл в себе и заключает, что он есть отрицание бытоборчества и бытового нигилизма

И тут надо называть вещи своими именами. Поскольку мы ощущаем себя строителями жизни, мы не только должны преодолеть Толстого, *мы должны преодолеть и Достоевского.* Толстой видит жизнь и с гениальной отчетливостью изображает ее. Но в раздвоенности своего сознания он не только не бережет ее, а ставит своей задачей ее разрушение. В погоне за абсолютным на земле, он разрушает землю в ее существенной и неупразднимой относительности. Но и великий и соблазнительный в своем величии Достоевский таит в себе разрушительные силы. Достоевский в отношении быта может оказаться отрицательной и разру-

---

\* без оговорок (*фр.*). — *Сост.*

питательной стихией, ибо Достоевский знает лишь предельные цели и конечные вопросы. Человеческой жизни, в ее конкретности и относительности, он способен не увидеть и не уберечь. *Достоевский есть великая созидательная сила, поскольку он есть разрушитель разрушительных сил*, поскольку он есть минус, множимый на минус, поскольку он осознал и показал разрушительное окаянство всех попыток внести абсолютное в жизнь, поскольку он на утверждении Бога и личности утасил пламень социализма. Но конкретно строить или охранять и беречь построенное Достоевский не может, ибо он, занятый разрешением вечных вопросов, выходит за пределы жизни, готов безответственно оттолкнуться от жизни, стал апокалиптическим. Быта он не видит и, ощущая свое бессилие, в гениальной и пророческой интуиции отсылает нас к Пушкину. Пушкин, действительно, весь есть быт и утверждение быта.

Вспомните в пушкинского человека. Это не человек, сам с собой занятый решением своих вечных вопросов, это человек, поставленный Промыслом в какой-то конкретный узел отношений с окружающими, привязанный к своему окружению узами твердыми и прочными, это *человек в быту*. Эти узы неразрывны, эти обязанности неотвратимы. Если человек ставит свою самозаконную волю выше своих конкретных, житейских, обыденных скромных обязательств — он падает сраженный, он осужден пушкинским судом. При этом Пушкин не диктует конкретных моральных максим, он лишь требует подчинения человека сложившемуся укладу. Этот уклад может быть весьма различным по существу. Татьяна и Маша отказываются от любимых людей, так как они закреплены святыми узами брака. Алеко осужден за то, что он хочет закрепить за собой свободную цыганку. Разные уклады диктуют разное поведение, но совершенно исключается, как нравственно заклеянное, выдвигание своей самозаконной воли как решающего «момента поведения. Можно *рвать узы, но не для утверждения своей, самозаконной воли, а для выполнения какого-то высшего долга*. Тот, кто ощущает себя орудием Божества, тот бежит от связывающего его быта, — вспомним вдохновенную передачу Пушкиным Буниана<sup>9</sup>; тот, кто служит нации и выполняет ее призыв, тот ломит, как щепы, самозаконные воли, ставящие себя преградами на пути национального движения и роста. Вспомним пушкинского Петра. Пафос малых дел, подвижничество обыденной жизни и пафос служения высшим ценностям, подвижничество публичной деятельности — вот этика Пушкина, вот его учение жизни. *Это идеология героического мещанства и героического гражданства*.

Сохранять и строить жизнь можно, лишь опираясь на эту идеологию.

И если мы хотим строить и сохранять, и когда мы захотим и сможем строить и сохранять, нашей опорой и нашим учителем будет и останется Пушкин.

От Пушкина нам не уйти.

Правда, «все смешалось» в духовной обители каждого русско-го; все переменило свои места и размеры, все должно быть заново осознано и расположено среди новых фактов и под углом новых оценок. Заново осознан и оценен должен быть Пушкин. Но не назад, не в историю уходит Пушкин в этой новой расценке, а вперед, в будущее. Не историческим воспоминанием он становится, а двигательной идеей, действенным идеалом, путеводной звездой. И не разоблачающим старую и новую Россию словом должен звучать символ Пушкина. Напротив, ушла эпоха Пушкина, а он остался с нами. Отошла в историю старая Россия, в муках рождается новая, а образ Пушкина, поднимаясь над своей эпохой, но не покидая ее, проникает в грядущую и остается все тем же подлинным, неповторимым выражением русской национальной стихии, смыкающим цепь времен в радостном символе духовного творчества. Не отделяет нас имя Пушкина и от современной России. Напротив, и сейчас стоит Пушкин в центре русской национальной духовной жизни, и если уже теперь можно говорить о какой-то непререкаемой и бесспорной платформе, на которой может и должна сойтись и зарубежная, и советская, преодолевающая интернационал, интеллигенция в деле воссоздания России, то эта платформа есть Пушкин. Пока идет в русских сердцах борьба сатаны с Богом, пока мы завоевываем себе право на жизнь, мы не должны отрываться от нашего другого вождя — Достоевского, но будем помнить, что, когда кончится героический период *борьбы за жизнь* и надо будет *жить и строить жизнь*, у нас есть вождь, завещанный Достоевским, — Пушкин. И когда, после окончательной победы жизни над смертью, мы начнем снова «по-пушкински» строить Россию и утверждать русский быт, тогда, обогащенные опытом и в сознании той великой роли, которую неизмеримой ценой сыграла Россия в деле победы добра над злом, тогда, и только тогда, мы сможем, вернее, мы получим право повторить за Пушкиным слова его, сказанные Чаадаеву: «Клянусь Вам честью, что ни за что на свете я не захотел бы перемениť отечества, ни иметь другой истории, как историю наших предков, такую, как нам Бог послал...»<sup>10</sup>





## **И. ЗДАНЕВИЧ**

### **Речь на чествовании 125-летия рождения А. С. Пушкина в Сорбонне 12 июня 1924 года, не допущенная юбилейным комитетом к оглашению**

Мм. гг.!

Общепризнано, что печальна судьба великих людей в России. Гении в искусствах или науке, деятельность которых здесь вырыла бы глубокие следы в истории страны, у нас непопулярны обычно, или забыты. Иногда наоборот — признание, преклонение, но такое, что горше забвенья. Вот удел А. С. Пушкина.

Описание поэта? Это очень просто. Скажем отрицательно — А. С. Пушкин не таков, как о нем говорят, литература о Пушкине за сто лет — клевета, его официальный облик — выдумка критиков. В продолжение века традиция возводила вокруг поэта невероятные сооружения, за которыми живого поэта теперь и не видно. А. С. Пушкин в плену у невежд.

Заметьте, из поколения в поколение цветут школы учеников Пушкина. Каждое десятилетие приносит поэтов, выдающих себя за хранителей пушкинских навыков, и это неизменно самые плохие поэты. Так посредственность распорядилась великим именем, монополизировала его и сделала А. С. Пушкина самым постыдным орудием худшей литературной реакции. В течение годов дело этого непринужденного революционера, жизнерадостного смельчака, этого пламенного оптимиста, двусмысленного, непристойного, невоспроизводимого, непереводимого служило и служит до сих пор, чтобы душить все молодое, все буйное, каков он был сам, все свободное от литературных приличий и беспощадно тормозить эволюцию русской поэзии.

С этой монополией реакционеров на А. С. Пушкина можно было бы бороться. Но ей на помощь приходит индустрия, вернее

спекуляция, пухнущая с каждым днем, так называемый пушкинизм. Этой толпой евнухов нежнейший, мудрый и легкий, влюбленный Дон-Жуан, поэт разобран, заприходован, сообразно их убожеству, обезличен, обесчещен, точно поэзию можно рассматривать в микроскоп, будто близорукость способна что-либо различить в этом блеске, не видя дальше собственного носа, когда в А. С. Пушкине эти господа ничего не находят, кроме отражения их желтых вкусов и идей.

Нужно жить в России, чтобы оценить высокий комизм и печальные плоды этого предприятия. И мы не присоединяемся к напыщенному юбилейному хору. Когда традиция хлопочет укрепить за А. С. Пушкиным удобную ей репутацию, мы можем только оплакивать убитого поэта.





## К. В. МОЧУЛЬСКИЙ

### Возрождение Пушкина

Пушкинская литература XIX века... Что из нее уцелело, что запомнилось, что хочется перечитать? Конечно, вороха печатной бумаги, конечно, великие критики, Белинский, «открывший» Пушкина, Писарев, Скабичевский. «Значение Пушкина в русской литературе», «Культурная миссия Пушкина» — наизусть это знаем, во всех учебниках стоит. Воспевал чувства добрые и прославлял свободу — тема для гимназического сочинения. Просветительная деятельность — смотри «Памятник». Правда, маловато для оценки великого поэта, к тому же Гершензон не так давно доказал, что и это малое покоится на недоразумении. Про «чувства добрые» у Пушкина, оказывается, — иронически<sup>1</sup>.

Во второй половине XIX века произошла подмена настоящего Пушкина другим — школьным, убогим, общедоступным «гением». Гений — слово легкое, ни к чему не обязывающее. Гения следует уважать, но можно не читать. Подмена никем не была замечена — девятнадцатому веку, суевливному и самодовольному, не до того было. Пушкин ему был не нужен, даже неудобен. Тут важнейшие «проблемы», системы, идеи и «духовные запросы», а у Пушкина:

Ах, ножки, ножки, где вы ныне?<sup>2</sup>

Пушкина подчистили (особенно в отношении гражданской и политической благонадежности), возвели в генеральский чин и забыли<sup>3</sup>. Ни одного серьезного исследования его творчества, *ни одной даже приличной биографии* XIX век нам не оставил.

Непонимание и равнодушие, окружавшие Пушкина в последние годы его жизни, все возрастали. Не нашлось у него ни учеников, ни последователей. Он не объединил вокруг себя школы, не создал традиции. Русская поэзия пошла по другим путям, преодолевая Пушкина. Лермонтов борется с ним, ища вдохно-

вения у немцев и англичан, противопоставляя свое романтическое буйство классической романской равновесности Пушкина. Он возвращается вспять, к преодоленному старшим поэтом Байроном. По «окольной» лермонтовской дороге идут Тютчев и Фет — на широком пути Пушкина остается Некрасов. Но для него технические достижения автора «Онегина», блестящие победы его в области стиха и стиля, как будто и не существуют. А потом начинается такая кустарная промышленность, такая поэтическая безграмотность, как будто вообще после тридцатых годов был всероссийский потоп. Когда же из пучины морской выплыл ковчег символизма, дух Пушкина не летал над ним. Новая поэтика утвердила решительный и — казалось — окончательный разрыв с Пушкиным. И только когда в бесплотной туманности «неоромантизма» сгустилось твердое зерно новой школы, когда после блужданий по «кларизмам», «акмеизмам», «адамизмам»<sup>4</sup> и прочему оформилось и осозналось новое поэтическое искусство, — имя Пушкина прозвучало громом. Пушкинистам едва ли покажется парадоксальным утверждение: Пушкин был открыт в последние двадцать пять лет.

Конечно, еще существуют символисты и пишутся стихи на-меков и смутных настроений; еще не открывали футуристы; где-то на задворках вздыхают надсонисты — и все же: поэзия нашей эпохи проникнута единым «высоким» стилем, единым классическим пафосом, и самый великий из *современных* поэтов — Пушкин.

Мандельштаму принадлежит афоризм: «Классическая поэзия — поэзия революции»<sup>5</sup>. В нем парадоксально только обобщение: быть может, у нас лишь случайно революция совпала с классической поэзией. Поэтический переворот подготовлялся давно, еще в недрах символизма (вспомним статьи Мережковского и Розанова о Пушкине в девяностых годах), возвращение к Пушкину провозгласили не акмеисты: разве Брюсов, знаток-издатель и комментатор Пушкина, не экспериментировал над словарем и стихосложением автора «Медного всадника»?

Правда, преодолеть в себе прошлое ему не удалось. Законченные им «Египетские ночи» производят впечатление античного торса с приделанными к нему восковыми руками и ногами<sup>6</sup>. Но влечение его — безнадежное и упорное — к пушкинскому мастерству крайне показательное. Дух классицизма переплавляет, оживляя, старые формы: в них воскресает новая выразительность. Исчезают мертвые клише, ветхие эпитеты, окаменелые метафоры, отрубаются засохшие ветки, и возвращается жизнь корням. Какая чистота звука, какая крепкая законченная и ус-



тойчивая форма в последних стихотворениях Сологуба! Сложность стала простотой, и туман рассеялся в прозрачности. Его бержеретты — это французский XVIII век, увиденный глазами Пушкина<sup>7</sup>.

Величайший из символистов — Блок — пишет пушкинскими четырехстопными ямбами поэму «Возмездие». Своей полновесной чеканкой, и ритмическим изобилием они напоминают стихи «Онегина». Та же непринужденная легкость рассказа, те же смены шутливых описаний и лирических взлетов, та же пластическая точность в словосочетаниях. Блок хотел выразить «единый музыкальный напор» своей эпохи; воплощенный в слове, этот ритм естественно породил классическую поэму.

Один пример из «Возмездия»:

А нам, читатель, не пристало  
Считать коней и тур никак,  
С тобой нас нынче затесало  
В толпу глазающих зевак,  
Нас вовсе ликование это  
Заставило забыть вчера...  
У нас в глазах пестрит от света,  
У нас в ушах гремит урал

То же влечение к онегинской форме ощущается у Андрея Белого. Его поэма «Последнее свидание»<sup>8</sup> в обработке конкретных деталей, в манере афористических характеристик, в тоне светской *causerie* \* пытается приблизиться к стихотворному роману Пушкина. Начало двадцатого века ознаменовалось в русской поэзии культом Пушкина. Благоговейно и влюбленно читаем мы его стихи; с суеверной бережностью относимся к каждому его слову. Появились пушкинисты, пушкинианцы, пушкиноведы; изыскания в области его стихотворной техники, поэтического словаря, синтаксиса и стиля значительно расширили и обострили наше знание о нем. Возросло для нас непостижимое обаяние его искусства, изысканного и сложного в своей простоте. Мы поняли, что великий поэт стоит не в начале, а в конце длинного пути русской поэзии, замыкая собой блестящий период, начатый Ломоносовым и Тредьяковским. И как окончание, как канон — не имеет будущего. Пушкиным исчерпаны все возможности классической поэтики — единственной существовавшей у нас поэтики. Десятинадцатому веку Пушкин был чужд, так как в нем завершилось искусство XVIII века. Что же такое наш «неоклассицизм»?

\* непринужденная беседа (фр.). — *Сост.*

Возвращение на пройденный уже путь, подражание неподражаемому, эпигонство? Как можно говорить о пушкинизме в современной поэзии?

Молодые поэты связаны с Пушкиным не мотивами, даже не приемами своего творчества, их объединяет *мастерство*. Ни пророки, ни проповедники — они мастера слова. Почувствовав его природу, силу и удельный вес, они сознательно подчинили себя его законам. Невыразимое, бывшее материалом для символов, — для них не существует. Они хотят сказать только то, что может быть сказано: в выражении тема исчерпана до конца. Ничего приблизительного, ничего лишнего, никаких намеков и нащупываний — крепкая хватка и меткий удар. Каждое слово оправданно — его ни вынуть, ни заменить нельзя. Как камень в своде, оно поддерживается всем строением, и оно же держит его.

Разумный расчет руководит строителем: он вычисляет упор колонн и тяжесть крыши, он распределяет части, располагает массы. Целесообразность — закон классического искусства. Как просты постройки Пушкина по сравнению с пышно изукрашенными мавзолеями Брюсова. Но последние рушатся под бременем своих барельефов, а стены Пушкина вечны.

Ахматова, Гумилев, Мандельштам, Кузмин, Ходасевич, Георгий Иванов, Адамович и вся многочисленная плеяда «молодых», как бы ни были различны и индивидуальны их приемы, — кровно связаны с Пушкиным. Они дышат его воздухом, хранят его традицию. Она не сковывает их; ведь только в ней возможна истинная свобода. У французов XVII века был Рим; у нас нет античной традиции. Для нашего современного классицизма Рим — это Пушкин.





## С. М. БОНДИ

### «Все тихо — на Кавказ идет ночная мгла...»

На холмах Грузии лежит ночная мгла,  
Шумит Арагва предо мною.  
Мне грустно и легко; печаль моя светла;  
Печаль моя полна тобою,  
Тобой, одной тобой... Унынья моего  
Ничто не мучит, не тревожит,  
И сердце вновь горит и любит — оттого  
Что не любить оно не может.

Все хорошо знают это прекрасное стихотворение, одно из лучших стихотворений Пушкина. Но далеко не все знают или помнят, что эти стихи, напечатанные в первый раз самим Пушкиным, озаглавлены им «Отрывок». Два раза напечатав их под таким названием \*, поэт определенно указывал на их композиционную незаконченность, на то, что они или остались недописанными, или представляют собой извлечение, отрывок более крупного написанного или ненаписанного произведения. Специалисты-пушкинисты, а также внимательные его читатели знают также, что стихи «На холмах Грузии» действительно часть более крупного целого, что в рукописи они (помимо ряда вариантов) имеют продолжение. Отдельные, разрозненные строчки этого продолжения приводились несколько раз комментаторами Пушкина \*\*; Валерий Брюсов в своем издании Пушкина в 1920 году напечатал их, по его выражению, «в связном виде»:

---

\* В первый раз — в «Северных цветах на 1831 год» (СПб., 1830. С. 56), а затем в третьей части «Стихотворений Александра Пушкина» (СПб., 1832. С. 15); здесь в тексте они не носят никакого названия, в оглавлении же обозначены так: «(На холмах Грузии лежит ночная мгла). Отрывок».

\*\* В первый раз И. А. Шляпкиным: Из неизданных бумаг А. С. Пушкина. СПб., 1903. С. 8.

Со мной одни воспоминанья  
Прошли забытые ..... дни многих лет.  
Где вы, знакомые, бесценные созданья?  
Иные далеко, иных уж в мире нет.  
Я твой по-[прежнему], я вновь тебя люблю,  
И без надежд и без желаний,  
Без темной ревности .... Чиста моя любовь  
И нежность девственных мечтаний \*.

Как видим, большой «связности» в этих стихах нет. Хотя в отдельных строках и блестит что-то пушкинское, но в целом — и рифма не соблюдена («люблю» рифмуется с «любовь»), и нет обязательного чередования длинных шестистопных стихов с короткими четырехстопными, да и смысл не везде безупречен («дни многих лет»).

Однако до сих пор было неизвестно, что на самом деле это продолжение Пушкин довел до конца, что в той же черновой рукописи, откуда извлекаются несвязные отрывки, при внимательном чтении можно прочесть, кроме напечатанных Пушкиным восьми стихов, еще целых две строфы — восемь стихов, вполне доделанных и законченных. Для напечатания Пушкин из этих четырех строф взял только половину — «отрывок».

Черновик этого стихотворения написан в большой переплетенной записной тетради (вернее, книге), заполненной материалом главным образом 1829—30 гг. (ПД. № 841)\*\*. Это типичный пушкинский черновик — драгоценный документ, в котором зафиксированы все стадии творческого процесса, сохранена вся его последовательность, все постепенные наслоения, как разрез древесного ствола сохраняет всю историю роста дерева.

На эту особенность пушкинских рукописей, отражающих своеобразие работы поэта над стихом, не раз уже обращали внимание. Редко он садился за стол записать уже придуманные, хотя бы в общих чертах сложившиеся в голове стихи, как большинство поэтов. Большею частью Пушкин творил с пером в руках; он заносил на бумагу почти все моменты своей творческой работы: целый стих, части стиха, отдельные слова, иногда в полном беспорядке, торопливо, в волнении, зачеркивая одно и заменяя другим, снова возвращаясь к первому, опять его зачеркивая и опять восстанавливая... То, что у другого поэта не доходит до бумаги — неясная мысль, слово, которое наверное будет отверг-

\* Пушкин А. С. Полн. собр. соч. / Ред., вступ. статья и коммент. Валерия Брюсова. М.: ГИЗ, 1919. Т. 1. С. 298—299. — *Сост.*

\*\* Номер рукописи в Институте русской литературы (Пушкинский Дом) в Ленинграде, где хранятся все рукописи Пушкина.

нуто, — Пушкин набрасывал на бумагу, сейчас же зачеркивая, иногда не успев даже дописать слова до конца.

В его черновике иной раз мы находим четко и твердо написанный стих, два-три стиха — это запись уже придуманного, сложившегося в уме. С этого обычно у Пушкина и начинается работа, это и есть первое, записываемое на листке. А затем идет лихорадочная, быстрая запись возникающих в голове образов, обрывков стиха, эпитетов... Перо явно не поспевает за мыслью, слова не дописываются, стих не доканчивается, черта заменяет само собой разумеющееся слово. Очень часто Пушкин пишет только начало и конец стиха, оставляя пустое место для середины, которую придумает потом, а сейчас спешит зафиксировать наплывающие новые мысли, слова, ритмы, образы:

Где своенравный произвол  
Менял и разговоры,  
Рассказы, песни шалуна

— потом второй стих оказывался:

Менял бутылки, разговоры.  
(«Горишь ли ты, лампада наша»)

Или:

Шумно съехались Адехи  
К сакле старика.  
(«Тазит»)

Или:

Она в триреме золотой  
Плывет порой

— в окончательном виде:

Плывет Кипридою младой.  
(«Мы проводили вечер на даче»)

Иной раз намечается в стихе только одно слово — рифма, а остальное заполняется потом.

В роскошном покое  
золотое.

Такой набросок после обработки превращается в стихи:

В роскошном сумрачном покое  
Средь обольстительных чудес

Под сенью пурпурных завес  
Блится ложе золотое.

(«Египетские ночи»)

Нагромождая слово на слово, вычеркивая, делая вставки, записывая и между строчками, и вкось, и сбоку, Пушкин делает из своего черновика целую сеть с трудом разбираемых строчек, паутину, в которой запутывается читатель его рукописей, и вместе с тем создает драгоценнейший документ, — если мы умеем его правильно и точно расшифровать.

Самое главное, что нужно найти в таком черновике, — это последовательность, в которой он писался — какие слова и фразы сначала, какие после, что зачеркивалось и чем заменялось и т. д. Если мы сумеем найти эту последовательность, мы сможем точно проследить все этапы процесса создания стихотворения, смену мыслей, течение ассоциаций и т. д.

Но черновики Пушкина дают возможность идти и дальше: в них отражается и темп работы, и его изменения, и до известной степени даже душевное состояние творца. Нервное, быстрое набрасывание слов — недописанных, неразборчивых, с пропуском букв, с описками, когда рука не поспевает за мыслью, — это с одной стороны, а с другой — ясно видны остановки, задержки, — поэт в задумчивости обводит пером второй раз очертания букв, поправляет петли у «в», хвостики у «ы» и «ь», рисует на полях черновика...

Эти рисунки, которыми испещрены пушкинские рукописи, если их изучать в связи с окружающим их текстом, служат прекрасными иллюстрациями — не к тем или иным произведениям Пушкина, а к процессу создания этих произведений\*. Иногда эти рисунки действительно иллюстрируют текст, иногда же они, по-видимому, никак с ним не связаны и волнуют нас загадочными ассоциациями... Иногда эти рисунки носят особый, своеобразный характер: в черновике неоконченного стихотворения «Когда владыка Ассирийский» («Юдифь»), написав стихи:

Притек Сатрап к ущельям горным  
И зрит: их узкие врата  
Замком замкнуты непокорным;  
Грозой грозится высота.

Пушкин исправляет последний стих; вместо него он пишет:

---

\* Много ценного высказывает по этому поводу А. М. Эфрос в своей книге «Рисунки поэта» (М.: Academia, 1933), а также в ряде позднейших работ на эту тему Т. Г. Цявловская (см. ее книгу «Рисунки Пушкина», М., 1970).

Стеной, как поясом узорным  
Препоясалась высота \*

— и тут же сбоку рисует что-то вроде извивающейся широкой ленты, словно бы рисунком проверяя точность своего сравнения.

И рисунки на полях, и вид рукописи, и характер почерка (иногда крайне выразительный) — все это дает прекрасный материал для изучения наиболее глубоких, интимных сторон «творческой истории», если бы мы всегда умели в нем как следует разбираться.

А между тем это изучение не только интересно для любознательного читателя, не только поучительно для начинающего поэта, но имеет и серьезное научное значение. Здесь лежит ключ к уразумению, к научному объяснению того особого состояния, свойственного поэту в момент творчества, которое Пушкин называл «вдохновением».

Нужно иметь в виду, что в устах Пушкина это слово вовсе не было ни мистическим понятием, ни аллегорическим или метафорическим выражением вроде «музы», «Феба», «лиры»... Нет, Пушкин придает слову «вдохновение» вполне точное, почти физиологическое значение. Это — особое состояние, находящее на поэта время от времени: «расположение души к живейшему принятию впечатлений и собиранию понятий, следственно и объяснению оных» (*«Отрывки из писем, мысли и замечания»*);

«благодатное расположение духа, когда мечтания явственно рисуются перед вами, и вы обретаете живые неожиданные слова для воплощения видений ваших, когда стихи легко ложатся под перо ваше, и звучные рифмы бегут навстречу стройной мысли...» (*«Египетские ночи»*).

...И мысли в голове волнуются в отваге  
И рифмы легкие навстречу им бегут,  
И пальцы просятся к перу, перо к бумаге,  
Минута — и стихи свободно потекут...

(«Осень»)

Это состояние, по описанию Пушкина, сопровождается рядом чисто внешних, физиологических проявлений, и предшествует ему особое болезненное ощущение — стеснения, беспокойства, волнения...

---

\* Ударение поставлено самим Пушкиным.

...И тяжким пламенным недугом  
Была полна моя глава,  
В ней грезы чудные рождались...

(«Разговор книгопродавца с поэтом»)

И пробуждается поэзия во мне:  
Душа стесняется лирическим волнением.  
Трепещет и звучит, и ищет, как во сне,  
Излиться наконец свободным проявлением...

(«Осень»)

«Итак, для вас не существует, — спрашивает Чарский им-провизатора, — ни труда, ни охлаждения, ни этого беспокойства, которое предшествует вдохновению...» («Египетские ночи»).

В тех же «Египетских ночах» ярко изображен вид человека, охваченного вдохновением: «Лицо его страшно побледнело, он затрепетал, как в лихорадке, глаза его засверкали чудным огнем, он приподнял рукою черные волосы, отер высокое чело, покрытое каплями пота...». Пушкину уже в ранней юности было знакомо это состояние:

Когда сменяются виденья  
Перед тобой в волшебной мгле  
И быстрый холод вдохновенья  
Власы подымлет на челе.

(«Жуковскому», 1818 г.)

Столько раз и так точно сделанное описание этого явления, конечно, не могло быть просто литературным приемом: здесь несомненно, подлинный факт, свидетельство о действительном переживании, крайне интересном для физиологов и психологов. И внимательное изучение перемаранных и перечерканных черновиков поэта (тщательно сохранявшихся Пушкиным) могло бы очень помочь пониманию этого явления, пониманию самой «механики вдохновения» — по пушкинскому выражению.

Мы еще не умеем пока их расшифровывать со всей научной полнотой, мы ищем в них лишь новые (всегда интересные) варианты. Самое большое, что мы можем сделать, это расположить эти варианты во времени, установить последовательность создания произведения. И глядя на черновик Пушкина, мы не столько понимаем, сколько смутно чувствуем в нем, как в неподвижной, застывшей лаве, следы бурного творческого извержения. Вчитываясь в неразборчивые слова и строчки, идя последовательно по следам работы поэта, мы невольно заражаемся его волнением. Тем, кто работал над черновиками Пушкина (непосредственно



или по снимкам), хорошо знакомо это волнение, это особого рода наслаждение — «следовать за мыслями великого человека...»<sup>1</sup>.

Работа текстолога часто представляется каким-то сухим педантизмом, крохоборством (правда, она у некоторых и приобретает такой характер!), но по существу эта работа наиболее далека от крохоборства и сухости: в ней исследователь пытается проникнуть в мастерскую гения, подсмотреть его творческую работу.

Разбирая рукопись Пушкина, мы не всегда можем понять мотивы всех изменений текста, всей этой не только созидательной, но и беспощадно-разрушительной работы поэта, уничтожавшего в процессе создания прекраснейшие, с нашей точки зрения, места — отдельные слова, стихи и даже целые большие куски. Подыскивать эти мотивы, оправдывать сделанные поэтом изменения, считая всякий новый вариант безоговорочно лучше предыдущего, — и пытаться это доказывать (как нередко делают исследователи) — было бы неверно и тем более неубедительно, что сам Пушкин очень часто возвращался к старым, ранее отвергнутым вариантам. Мы должны всякий раз констатировать те изменения, которые вносит новый вариант в смысловое содержание, композицию, ритм, звуковую гармонию стихотворения, — и лишь в некоторых случаях можем, со всей осторожностью, догадываться, что именно побудило поэта из нескольких прекрасных возможностей выбрать данную.

Вернемся теперь к разбираемому нами стихотворению «Все тихо — на Кавказ идет ночная мгла...» (так оно начинается в рукописи). Над стихами в автографе сделана торопливая надпись — дата написания их — «15 мая». Это, несомненно, 15 мая 1829 года. В это время Пушкин, только что сделавший предложение Наталье Николаевне Гончаровой и получивший неопределенный ответ от ее матери — полуотказ, полусогласие<sup>2</sup>, — совершал свое «путешествие в Арзрум». 15 мая он был в Георгиевске. Е. Г. Вейденбаум\* удачно сопоставил стихотворение

Все тихо, на Кавказ идет ночная мгла.  
Восходят звезды надо мною

с тем местом «Путешествия в Арзрум», где Пушкин рассказывает о своей поездке из Георгиевска на Горячие Воды (15 мая). «Здесь я нашел большую перемену», — говорит Пушкин и описывает благоустроенный бульвар, чистенькие дорожки, зеленые

---

\* Русский архив. 1905. № 4. С. 676—677.

лавочки, правильные цветники и т. д. «Мне было жаль их прежде, дикого состояния; мне было жаль крутых каменных тропинок, кустарников и неогороженных пропастей, над которыми, бывало, я карабкался. С грустью оставил я воды и отправился обратно в Георгиевск. Скоро настала ночь. Чистое небо усеялось миллионами звезд. Я ехал берегом Подкумка. Здесь, бывало, сиживал со мною А. Р<аевский>, прислушиваясь к мелодии вод. Величавый Бешту чернее и чернее рисовался в отдалении, окруженный горами, своими вассалами и, наконец, исчез во мраке...»

Полный этими впечатлениями, воспоминаниями о своей жизни на Кавказе девять тому лет назад, Пушкин в тот же день пишет стихотворение, в котором звучит тот же мотив воспоминаний о прежней любви, снова в нем вспыхнувшей (см. зачеркнутые слова черновика: «Я снова юн и твой...»).

Попробуем, глядя на рукопись, восстановить в общих чертах последовательность создания этого стихотворения. Судя по виду автографа, первая строфа (четыре стиха) была уже придумана; она записана в готовом виде твердым, ясным почерком:

«Все тихо — на Кавказ ночная тень легла  
 Мерцают звезды надо мною —  
 Мне грустно и легко — печаль моя светла  
 Печаль моя полна тобою» \*.

Затем Пушкин изменил первые два стиха: в первом «ночная тень легла» заменены сначала словами «сошла ночная мгла», а затем исправлено — «идет ночная мгла»; во втором вместо «мерцают» написано «восходят».

Вот транскрипция этой строфы \*\*:

идеть  
 [сошла] \*\*\* 15 мая  
 Все тихо — на Кавказъ ночная [тень] легла \*\*\*\*  
 [Восходить]

---

\* В верхней части страницы в пушкинской тетради, справа, был, еще до написания Пушкиным текста стихотворения, вырван кусочек бумаги. Поэтому слова «легла» и «светла» Пушкину пришлось написать не вплотную к соседним словам («тень» и «моя»).

\*\* Ввиду отсутствия в типографском шрифте букв «ять» и «фита» они заменяются в этой и следующей транскрипциях буквами «е» и «ф».

\*\*\* В транскрипции поставленное в прямые скобки обозначает зачеркнутое Пушкиным.

\*\*\*\* В слове «легла» Пушкиным буква «е» написана без петельки (см. снимок), так что в начертании это слово случайно совпало со словом «мгла». Пушкин только слегка подправил первую букву.

\*\*\*\* Переправлено из «Онъ».

Тобой, одной тобой — унынья моего  
Ничто не мучит, не тревожит.

Последние полтора стиха придумались сразу и больше не исправлялись.

Третья строфа интересна радикальными изменениями ее содержания в процессе работы.

Прошли За днями [из] <[сокрылось]>  
[долгие] [померкло] [промчалось]

[Пр] Дни <[многие]> [прошли] — — — [на свете] многих \* [л]еть  
[любимыя] [много]

[И много] [въ мире] [изменилось]

Где вы, [знакомыя] созданья  
безценныя

Иные [и сколькихъ]  
[Иные] далеко [многихъ] [нетъ] —  
Иныхъ ужъ въ мире нетъ —

Начиналась эта строфа, по-видимому, так:

Дни многие прошли, на свете многих нет \*\*  
И много в мире изменилось

— с троекратным повторением слова «много».

«Дни многие» были заменены словами «дни долгие», но зато во втором стихе вместо «И много в мире изменилось» было поставлено «И много, много изменилось».

Затем, восстановив снова «Дни многие прошли...», остальное Пушкин совершенно переделал:

...промчалось много лет \*\*\*  
Где вы, знакомые созданья?

Вместо «промчалось» было затем написано «померкло», «из», т. е., вероятно, начало слова «исчезло», и, наконец (после колебаний), — «сокрылось много лет»; вместо «знакомые созданья» было «любимые» и, окончательно, «бесценные созданья». В конце концов эти два стиха получили такой вид:

\* «Многих» переделано в «много».

\*\* Судя по зачеркнутому в начале строчки «Пр», Пушкин хотел было начать строфу: «Прошли дни многие».

\*\*\* Слово «нет» Пушкин переделал в «лет», приписав петельку вверху к началу первой буквы и превратив таким образом букву «н» в «л» (см. снимок).

Прошли за днями дни, сокрылось много лет.  
Где вы, бесценные создания?

Третий стих намечен был так:

Иные далеко  
многих нет (или «и скольких нет»).

Окончательный вид он получил такой:

Иные далеко, иных уж в мире нет —

(новый вариант любимой Пушкиным строки Саади; ср. эпиграф к «Бахчисарайскому фонтану» и стих в последней строфе «Евгения Онегина» — «Иных уж нет, а те далече»).

Не дописав заключительного — четвертого стиха, Пушкин перечеркнул всю строфу и принялся за последнюю. Ее рукопись имеет наиболее беспорядочный и трудно разбираемый вид.

Не буду приводить ее транскрипцию и подробно анализировать этот текст, укажу только основные этапы работы поэта. Первый стих начинался:

Люблю, люблю тебя без надежд;

затем, после ряда проб (в их числе был вариант «Как было некогда, я вновь тебя люблю»), получил окончательный вид:

Я твой по-прежнему, тебя люблю я вновь.

Вместо второго стиха мы видим в автографе только клочки, быстрым почерком набросанные и сейчас же зачеркнутые отрывочные слова: «без надежд», «без вниманья», «без упований», — а с другой стороны — «без сладострастья» (зачеркнуто и еще раз повторено «сладострастья»), «без наслаждений», «без желаний», «без темной ревности»... Из этого всего Пушкин в конце концов составил стих:

И без надежд и без желаний

и закончил строфу стихами —

Как пламень жертвенный, чиста моя любовь  
И нежность девственных мечтаний

— отвергнув вариант последнего стиха —

И тихий (или «сладкий») жар моих мечтаний.

Окончив четвертую строфу, Пушкин приписал внизу еще один стих:

Со мной одни воспоминанья.

Куда он относится? Он не может начинать новую строфу, так как он короткий — четырехстопный, а первый стих строфы должен быть шестистопный. При прежних публикациях «набросков» его или оставляли, как последний, или им начинали «продолжение» (см. у Брюсова)\*:

Со мной одни воспоминанья  
Прошли забытые... дни многих лет  
и т. д.

Между тем нетрудно видеть, что этот стих представляет собой недостающий четвертый стих недописанной третьей строфы. Пушкин хоть и зачеркнул ее, но все же, видимо, потом вернул-ся к ней и дописал. Действительно, поставив его на свое место, мы получаем вполне законченное четверостишие:

Прошли за днями дни. Сокрылось много лет.  
Где вы, бесценные созданья?  
Иные далеко, иных уж в мире нет...  
Со мной одни воспоминанья.

Итак, разобранный черновик дает нам не разрозненные и не dokonченные «наброски продолжения», а следы большой работы, завершившейся созданием четырех вполне законченных и дописанных строф, из которых третья зачеркнута. Приведу их подряд:

Все тихо. На Кавказ идет ночная мгла.  
Восходят звезды надо мною.  
Мне грустно и легко. Печаль моя светла;  
Печаль моя полна тобою.

Тобой, одной тобой. Унынья моего  
Ничто не мучит, не тревожит,  
И сердце вновь горит и любит — оттого  
Что не любить оно не может.

[Прошли за днями дни. Сокрылось много лет.  
Где вы, бесценные созданья?  
Иные далеко, иных уж в мире нет —  
Со мной одни воспоминанья.]

Я твой по-прежнему, тебя люблю я вновь.  
И без надежд, и без желаний,  
Как пламень жертвенный, чиста моя любовь  
И нежность девственных мечтаний.

---

\* Пушкин А. С. Полн. собр. соч. / Ред., вступ. статья и коммент. Валерия Брюсова. М.: ГИЗ, 1919. Т. 1. С. 299.

Можно ли считать эти четыре строфы цельным, законченным стихотворением? Я думаю, что нет. Третья строфа недаром вычеркнута Пушкиным, и переход от нее к четвертой звучит несколько натянуто. Может быть, вернее считать эти строфы своего рода «заготовкой», материалом для стихотворения. Из них, как сказано выше, две первые Пушкин печатал под названием «Отрывок». Можно сделать довольно вероятное, как мне кажется, предположение о том, почему он не печатал окончания стихотворения. Только что добившемся руки Натальи Николаевны жениху-Пушкину, вероятно, не хотелось опубликовывать стихи, написанные в разгар его сватовства и говорящие о любви к какой-то другой женщине («Я твой по-прежнему, тебя люблю я вновь»). В напечатанных же первых двух строфах этот мотив — новое возвращение прежнего чувства («И сердце вновь горит и любит») — настолько незаметен, что комментаторы, не знавшие «продолжения отрывка» (да и современники Пушкина, его знакомые), нередко относили эти стихи к самой Гончаровой<sup>3</sup>.

Не исключена возможность также, что те же соображения (опасения каких-нибудь конкретных применений) заставили Пушкина изменить первые два стиха и перенести место действия в Грузию —

На холмах Грузии лежит ночная мгла.  
Шумит Арагва предо мною...

Впрочем, настаивать на этом мы не станем — возможно, что мотивы этих изменений у Пушкина были чисто художественные\*.

---

\* Кроме чернового автографа этих стихов, существует еще три беловика. Один — в Пушкинском Доме, повторяющий текст печатной редакции. Другой — в Берлинской Королевской библиотеке (опубликован и описан И. А. Шляпкиным сначала в № 1 «Русской старины» за 1893 г., с. 222, а затем в его книге «Из неизданных бумаг Пушкина» (СПб., 1903. С. 7—8), с отступлениями от печатного текста, большей частью восстанавливающими зачеркнутые варианты черновика: «На холмы Грузии ночная тень легла», «Тобой, одной тобой... мечтанья моего»; «И сердце живо вновь и любит — оттого...». Третий — хранящийся в Париже в собрании А. Я. Полонского; в нем второй стих звучит «блистают звезды надо мною» (и тут же приписан и зачеркнут печатный вариант — «Шумит Арагва предо мною»), а в пятом стихе так же, как во втором беловом автографе, — «мечтанья моего» (см.: *Алексеев М. П.* Новый автограф стихотворения Пушкина «На холмах Грузии» // *Временник Пушкинской комиссии.* 1963. М.; Л.: Наука, 1966).

Внимательно рассматривая разбираемую рукопись, можно заметить на ней еще новые поправки, сделанные позже, карандашом. Эти поправки — всего три черты: две горизонтальные и одна вертикальная — указывают на желание Пушкина извлечь из четырех строф совсем иную редакцию стихотворения, более интимную, пожалуй, чем печатная, и резко от нее отличающуюся. Поправки эти — небольшие, но радикальные — таковы: Пушкин зачеркнул во втором стихе «восходят звезды» и подчеркнул (т. е. восстановил ранее зачеркнутое) «мерцают звезды». А затем — и это главное — он вовсе зачеркнул вторую строфу, т. е. ту, которую он позже напечатал — «Тобой, одной тобой...». Таким образом, после этой поправки остались незачеркнутыми только первая и четвертая строфы (третья еще раньше была зачеркнута чернилами, и хотя после этого Пушкин и приписал к ней последний стих, но на рукописи нет следов того, чтобы он восстановил всю строфу).

Если бы у нас не было самим Пушкиным напечатанного текста и двух его беловых автографов, то единственной, окончательной редакцией этого стихотворения стали бы восемь стихов, получившихся от соединения первой и четвертой строф черновика \*. А сейчас эти стихи, не отменяя, конечно, известной печатной редакции, представляют собой данный самим Пушкиным (а вовсе не произвольно скомпонованный редактором) новый вариант знаменитого стихотворения, вариант вполне законченный, значительно отличающийся от стихотворения «На холмах Грузии» и, пожалуй, не уступающий ему в художественном отношении \*\*:

---

\* На предыдущем листе той же тетради (л. 103) записан Пушкиным набросок:

И чувствую душа въ сей  
(нрзб.) час  
 Твоей любви            достойна  
 <[Зачем же не всегда]>  
 Чиста, печальна и спокойна

[Но]

Высказывалось предположение, что этот набросок — продолжение стихотворения «На холмах Грузии...» Это очень вероятно.

Таким образом, отрывок должен выглядеть так:

И чувствую, душа в сей (нрзб.) час  
 Твоей любви, тебя достойна  
 Зачем же не всегда  
 Чиста печальна и спокойна...

\*\* В. В. Виноградов в своей книге «О языке художественной литературы» (М., 1959. С. 338—339) привел это место из «Новых страниц



Все тихо — на Кавказ идет ночная мгла.  
    Мерцают звезды надо мною.  
Мне грустно и легко, печаль моя светла,  
    Печаль моя полна тобою.  
Я твой по-прежнему, тебя люблю я вновь —  
    И без надежд, и без желаний,  
Как пламень жертвенный, чиста моя любовь  
    И нежность девственных мечтаний.

Это стихотворение следовало бы печатать среди сочинений Пушкина рядом с «Отрывком» («На холмах Грузии»), как вполне законченную прекрасную вариацию того же замысла.



---

Пушкина» для иллюстрации своего положения о том, что вопрос о текстологической ценности автографов, рукописей по сравнению с прижизненным печатным текстом у нас мало «освещен с разных сторон в широкой исторической перспективе». При этом он пишет: «Вникая в эти стихи, С. М. Бонди приходит к выводу, что Пушкин после напечатания “Отрывка” создал новую редакцию этого произведения». Это — недоразумение. Я, очевидно, неясно выразился, и В. В. Виноградов неправильно понял мои слова. Я, конечно, имел в виду, что этот новый текст создан был Пушкиным еще до напечатания стихотворения «На холмах Грузии», что он вовсе не является «последней волей автора» и, как сказано у меня, «не отменяет известной печатной редакции».



## Б. В. ТОМАШЕВСКИЙ

### Десятая глава «Евгения Онегина»

(История разгадки)

#### І. ЗАГАДКА

В 1906 г. в издании «Пушкин и его современники» (вып. IV) появилось составленное В. И. Срезневским описание рукописей майковского собрания. Описание предварено кратким введением, в котором между прочим говорится:

«В 1904 году Рукописное отделение библиотеки Академии наук обогатилось ценнейшим собранием автографов Пушкина, принесенным в дар Академии вдовой покойного Леонида Николаевича Майкова Александрой Алексеевной Майковой. При передаче в библиотеку своего дара жертвовательница поставила условием, чтобы право первого пользования пушкинскими материалами и опубликования их принадлежало Академии Наук и чтобы опубликование это произошло в академическом издании сочинений Пушкина, начатом Леонидом Николаевичем Майковым. Ввиду этого в представляемом ниже обзрении коллекции дано только сухое и краткое внешнее описание каждой рукописи без приведения каких бы то ни было выписок из неизвестных текстов или новых вариантов к текстам известным».

В таком описании, которым, по мнению автора, не было «нарушено желание жертвовательницы», значилось два загадочных пункта:

«37д) Наброски из Путешествия Онегина. Листок сероватой бумаги с клеймом 1823 г. Среди текста красная цифра 55».

«57) «*Нечаянно пригретый славой...*» и «*Плешивый щеголь, враг труда...*» (1830?). В четверку, 2 л. (1 л. перегнутый пополам). На бумаге клеймо 1829 г. Красные цифры: 66, 67. Текст писан с внутренней стороны сложенного листа. Поправок почти

нет; писано наскоро, многие слова не дописаны, собственные имена обозначены буквами»<sup>1</sup>.

## II. КЛЮЧ

Несмотря на завещание А. А. Майковой, в 1910 г. Академия решила нарушить волю жертвовательницы и раскрыть смысл этих двух пунктов, не дожидаясь выхода в свет соответствующих томов Академического издания. В XIII выпуске издания «Пушкин и его современники» появилась статья П. О. Морозова, сопровождаемая факсимильным воспроизведением обоих документов. Статья называлась «Шифрованное стихотворение Пушкина» и представляла собой открытие ключа к шифру. Оказалось, что листок № 57, если его читать подряд, представлял собой бессмысленный набор стихов. Но в этом наборе мелькнули знакомые строки, напомнившие четверостишие из «Героя»:

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

Морозов заметил, что стих, соответствующий первому стиху четверостишия, находится наверху правой страницы, второй — внизу правой, третий — наверху левой, четвертый — внизу левой. Тогда, разбив строки на четыре группы, Морозов начал их читать в той же последовательности, т. е. по стиху из группы. Получились законченные четверостишия. Некоторые неувязки легко было устранить. Первые четверостишия слагались, по видимому, в законченное стихотворение, но начиная с пятого связь между четверостишиями утратилась, хотя смысл в общих чертах сохранялся. К сожалению, в четвертой группе стихов (нижняя половина левой страницы) оказалось меньше стихов, чем в остальных, и последние четыре четверостишия имели только по три стиха. Из них два последних совпали с начальными стихами двух строф, находившихся на одной стороне листка № 37д, т. е. того, который в описании В. И. Срезневского отнесен к путешествию Онегина. Морозов сделал следующее замечание, которое и повлекло за собой осмысление всего материала: «...стихи здесь (в отрывке 37д) написаны «онегинскими» строфами, что и отличает их от разобранных нами шифрованного текста; непосредственная их связь, по содержанию, с этим последним наводит на предположение, что и шифрованные отрыв-

ки также могут относиться к путешествию Онегина, которого поэт приводит в круг декабристов. Но в таком случае в отрывках недостает уже очень многих стихов, так как составить из них «онегинские» строфы совершенно невозможно». Надо отметить, что на обратной стороне того листка, на котором находились строфы, отнесенные к путешествию Онегина, была еще одна неполная строфа. Ее не было в шифрованном перечне. Морозов, транскрибируя этот листок, поставил ее на последнее место.

### III. БЛУЖДЕНИЯ

После статьи Морозова общее внимание было обращено на вновь открытое произведение. Интерес, возбужденный политической темой, заинтриговывающая любопытство зашифрованность стихов, неполная разгаданность документа — все это привлекало исследователей к данному стихотворению. Далеко не все, что появилось в печати после статьи Морозова, действительно ценно. Кое-что намечалось, но многое было совершенно фантастично.

<...> Для первых расшифровщиков стихотворный текст Пушкина не обладал собственной последовательностью и представлялся в виде неоформленных отрывков, иногда идущих подряд, иногда отделенных друг от друга какими-то утраченными частями и вообще не внушающих доверия по своему расположению. Поэтому не ставили вопроса, почему именно так записал Пушкин свои стихи, и стремились внести порядок «по смыслу», приписывая Пушкину собственное осмысление отрывков. Хотя уже было известно, что перед нами строфы «Евгения Онегина», никто не думал делать вывода из этого, и задача реконструкции строф никем еще не была поставлена. Так дело обстояло и в 1919 г., когда В. Брюсов в выпуске «А. С. Пушкин. Стихотворения о свободе» (Народная библиотека. № 140) дал сводный, по возможности связный текст всего отрывка. Привожу этот текст целиком, чтобы показать, во-первых, во что складывалось представление о тексте к 1919 г., а во-вторых, для демонстрации совершенно безудержного произвола, характерного для редакторских приемов Брюсова:

Властитель слабый и лукавый,  
Плешивый щеголь, враг труда,  
Нечаянно пригретый славой,  
Над нами царствовал тогда.

Его мы очень смирным знали,  
Когда не наши повара  
Орла двуглавого щипали  
У Бонапартова шатра.  
Гроза двенадцатого года  
Настала — кто тут нам помог?  
Остервенелые народы,  
Барклай, зима иль русский бог?  
Но бог помог, стал ропот ниже,  
И скоро силою вещей  
Мы очутились в Париже  
И русский царь — главой царей.  
Тряслися грозно Пиренеи,  
Вулкан Неаполя пылал,  
Безрукий князь друзьям Морей  
Из Кишинева уж мигал...  
«Я всех уйму с моим народом!»  
Наш царь в покое говорил...

.....  
Потешный полк Петра-титана  
Дружина старых усачей,  
Предавших некогда тирана  
Свирепой шайке палачей, —  
Россия присмирела снова, —  
И пуще царь пошел кутить...  
Но искры пламени иного  
Уже издавна может быть...

Этот текст является извлечением из работ Морозова и Лернера. О прочем Брюсов пишет: «Далее сохранились лишь отрывочные строки, изображающие декабристов». Извлечения из этих черновых строк им даются в собственной, совершенно произвольной композиции:

Там Пестель доставал кинжал...  
И, рать... набирая  
Холоднокровный генерал  
В союз свободы вербовал...  
Исполнен дерзости и сил  
Порыв событий торопил...

.....  
Там Кюхельбекер  
Читал свои стихотворенья  
Как обреченный обнажал  
Цареубийственный кинжал...

.....  
Одну Россию в мире видя,  
Лелея в ней свой идеал,

Хромой Тургенев им внимал,  
И, слово «рабство» ненавидя,  
Предвидел в сей толпе дворян  
Освободителей крестьян...

. . . . .  
Везде беседы недовольных...  
И постепенно сетью тайной  
Россия...

Этот способ передачи подлинника, помимо произвола редактора, характеризует и господствовавшее представление о найденных отрывках. Ключ Морозова послужил только к тому, чтобы разыскивать соседствующие друг с другом стихи, но вовсе не к тому, чтобы составить себе представление о целом. Две-три явных ошибки Пушкина при шифровке на фоне очевидной неполноты документа привели к убеждению, что Пушкин шифровал беспорядочно, неряшливо, непоследовательно, с пропусками. Всех смущало то, что первые шестнадцать стихов дают какой-то связный текст и, следовательно, свидетельствуют о цельности замысла и записи, а затем эта цельность распадается и имеются только бесформенные фрагменты. Именно на этом построены попытки перестановками восполнить неувязки. Для разрешения этой путаницы требовался новый ключ.

#### IV. ВТОРАЯ РАЗГАДКА

Окончательным разъяснением всего вопроса явился доклад С. М. Бонди в Пушкинском семинаре при Петроградском университете. Доклад этот остался ненапечатанным, но на него ссылается М. Гофман в «Неизданных строфах «Евгения Онегина»» (1922 г.) как на «наиболее ценное и верное предположение». Основные положения этого доклада мне кажутся не вызывающими никаких сомнений. Исходя из того предположения, что перед нами действительно отрывки из десятой главы «Евгения Онегина», Бонди естественно умозаключает, что эти отрывки должны быть написаны «онегинской строфой». Но в «онегинской строфе» 14 стихов, а зашифрованная запись дает только четверостишия. Отсюда следствие: запись перед нами неполная. Не хватает еще десяти «порций» стихов. Следовательно, то, что мы восстанавливаем, — не более как отдельные четверостишия разных строф. Последовательность рифм в получившихся четверостишиях доказывает, что мы получили фрагменты по четыре первых стиха каждой строфы. Косвенным подтверждением это-

го служит относительная законченность каждого четверостишия. Дело в том, что вследствие особенностей синтаксической структуры большей части онегинских строф начальное четверостишие обладает обычно законченностью как грамматической, так и тематической. Обычно подобное четверостишие является как бы кратким изложением содержания всей строфы. Таким образом, если раскрыть «Онегина» на любой странице и начать читать подряд только первые четверостишия строф, часто получается большая связность и стройность, как будто мы читаем цельное стихотворение без всяких пропусков. Обыкновенно после нескольких строф, у которых первые четверостишия дают законченное чтение, мы наталкиваемся все же на строфы иного строя, у которых первые четыре стиха нельзя оторвать от остального, тогда наступает разрыв в тексте. Именно такую картину дают полученные строки: связанное начало в четыре четверостишия и затем разорванные отрывки. Следовательно, и для первых четырех четверостиший связанность их мнимая, и в действительности мы имеем четыре отдельных фрагмента, четыре начала последовательных строф. Отсюда два вывода: запись Пушкина неполна (нет записи конца строф); запись Пушкина последовательна (она не допускает перестановок, и все неувязки объясняются большими пропусками между сохранившимися фрагментами). Прямым доказательством справедливости взглядов Бонди является следующий факт. Черновой листок с жандармской цифрой 55 дает незашифрованный текст стихов. На нем находятся нешифрованные строки в их настоящей последовательности. И, сличая этот листок с зашифрованным текстом, обнаружим, что начальные стихи этих строф совпадают с двумя последними фрагментами шифровки. Таким образом, в пределах нам известного текста предположение Бонди является совершенно несомненным. Каждый фрагмент означает собой отдельную строфу. Последовательность строф определяется записью Пушкина. Положение черновых набросков листка 55 среди прочего текста дается ключом шифра. Таким образом оба документа представляются неразрывно связанными друг с другом, фиксируя две стадии работы над одним текстом.

Эти положения дали возможность с полной несомненностью реставрировать десятую главу в пределах дошедшего до нас текста и указать, что именно нам недостает. Публикация Гофмана и дает, с одной стороны, транскрипцию дошедшего, а с другой — реставрацию текста. Так как в некоторых деталях чтения Гофмана сомнительны или недостаточны, я не буду их приводить и ограничусь только полным воспроизведением всех материалов.

## V. МАТЕРИАЛЫ

## I. Упоминания Пушкиным десятой главы

1. Тетрадь ПД. Ф. 244. Оп. 1. № 961 \*, в конце автографа «Метели», датированной 20 октября (1830 г.), помета: «19 окт. сожж. X песнь».

Помета относится, конечно, к 1830 г. Что это было за «сожжение», трудно теперь догадаться. Во всяком случае какие-то копии этой главы оставались у Пушкина после 1830 г.

2. Автограф «Путешествия Онегина» (Там же. № 902. Л. 4). Против стихов:

Уж он Европу ненавидит  
С ее политикой сухой

на полях приписка (другими чернилами): «в X песни».

## II. Упоминания X главы в мемуарах и письмах современников Пушкина

1. В воспоминаниях М. В. Юзефовича о Пушкине, напечатанных в «Русском архиве» (1880. Кн. III. 2), говорится о разговорах Юзефовича и других с Пушкиным по поводу еще не законченного тогда (дело относится к июню 1829 г., к пребыванию Пушкина в армии) «Евгения Онегина»: «...он объяснил нам довольно подробно все, что входило в первоначальный его замысел, по которому, между прочим, Онегин должен был или погибнуть на Кавказе, или попасть в число декабристов»<sup>2</sup>.

Воспоминания Юзефовича нельзя заподозрить в неточности, хотя они и написаны очень поздно (датированы автором июлем 1880 г.). Единственно, что не вполне ясно — это последнее «или». Вероятно, гибель на Кавказе не противопоставлялась декабризму Онегина: по-видимому, он попадает на Кавказ в результате участия в тайных обществах \*\*. Показание Юзефовича не противоречит тому, что мы знаем о состоянии романа в июне 1829 г. К этому времени последней вышедшей в свет главой была шестая. В конце ее значилось: «Конец первой части». Таким образом, по первоначальному замыслу роман был обширнее того, что мы знаем, и включал какие-то отброшенные потом части. Написано тогда было семь глав, и Пушкин приступал к восьмой, впоследствии исключенной (Путешествие Онегина).

\* Все шифры изменены в соответствии с нынешним хранением.

\*\* Возможна и другая ошибка Юзефовича: он мог смешать с какой-нибудь другой ситуацией путешествие Онегина на Кавказ из первоначальной восьмой главы.



2. В дневнике П. А. Вяземского под 19 декабря 1830 г. читаем: «Третьего дня был у нас Пушкин. Он много написал в деревне: привел в порядок 8 и 9 главу Онегина, ею и кончает; из 10-й, предполагаемой, читал мне строфы о 1812 годе и следующих — славная хроника; куплеты: *Я мещанин, я мещанин*; эпиграмму на Булгарина за *Арана*; написал несколько повестей в прозе, полемических статей, драматических сцен в стихах: *Дон Жуана*, *Моцарта и Салиери*: у вдохновенного Никиты, у осторожно-го Ильи» \*.

Цитируемые в конце стихи вполне отождествляют 10-ю главу, о которой пишет Вяземский, с известными нам отрывками. Итак, в декабре 1830 г. существовали строфы из X главы, содержащие хронику о 1812 г. и следующих. Это придает особую значительность фразе Пушкина из его проекта предисловия к двум заключительным главам романа (по первоначальному счету VIII и IX): «Вот еще две главы Евгения Онегина последние по крайней мере для печати...» (датировано: «Болдино, 28 ноября 1830»). Итак, уже в Болдине возникла мысль о двух редакциях романа: одной для печати, оканчивающейся восьмой (первоначально девятой) главой, и другой — не для печати. От второго замысла мы знаем о существовании строф из X главы.

3. В «Журнале Министерства народного просвещения» за март 1913 г. В. Истриным напечатаны отрывки из переписки Александра и Николая Тургеневых (Из документов архива братьев Тургеневых. II. Отрывок из «Путешествия Онегина». С. 16). В письме А. И. Тургенева из Мюнхена от 11 августа 1832 г. находим следующее: «Есть тебе и еще несколько бессмертных строк о тебе. Александр Пушкин не мог издать одной части своего Онегина, где он описывает путешествие его по России, возмущение 1825 года и упоминает, между прочим, и о тебе:

Одну Россию в мире видя  
Преследуя свой идеал  
Хромой Тургенев им внимал  
И плети рабства ненавидя  
Предвидел в сей толпе дворян  
Освободителей крестьян

(т. е. заговорщикам;  
я сказал ему, что ты  
и не внимал им и не  
знал их)

В этой части у него есть прелестные характеристики русских и России, но она останется надолго под спудом. Он читал мне в Москве только отрывки». <...>

\* Вяземский П. А. Полн. собр. соч. СПб., 1884. Т. 9. С. 152.

## VI. ТЕКСТ

Прежде всего займемся «шифрованным» листком, так называемой криптограммой. Для полной ясности приведу ее полностью в ее подлинном виде. Текст расположен на двух страницах развернутого полулиста, согнутого предварительно пополам (в формат четверти). На левой странице мы имеем одну полную колонку и отдельно справа четыре стиха; на правой (на которой жандармская цифра 67) — полная колонка стихов, разделенная горизонтальной чертой пополам. Слева на полях, повернув лист, Пушкин приписал в два столбца семь стихов.

Левая страница

Нечаянно пригретый Славой  
 Орла двуглавого щипали  
 Остервенение народа  
 Мы очутились в П—  
 Скажи за чем ты в самом деле  
 Но стихоплет Великородный  
 Авось по манью —  
 Сей всадник Папою венчанный  
 Безрукий К. друзьям Морей  
 А про тебя и в ус не дует  
 предавших некогда —  
 Но искры пламени инова  
 Он за рюмкой русской водки  
     У беспокойного Никиты  
     Свои решительные меры  
     Блестит над К. тенистой  
     Над ними З—вал тогда  
     У Б— шатра  
     Б., зима иль Р. Б.  
     А.Р.З. главой З.  
 Меня уже предупредил  
 Семействам возвратит С  
 Исчезнувший как тень зари  
 Из К. уж мигал  
 Ты А. холоп  
 Свирепой шайке палачей  
 Уже издавно может быть

Второй столбец

Моря достались Албиону  
 Авось дороги нам испр.  
 Измучен казнию покоя  
 Кинжал... \*

\* Конец стиха неясен. Вероятное чтение: «Кинжал Л тень Б». Но возможно и чтение: «Кинжал Л пел Б». Буквы «Л» и «Б» читаются предположительно.

## Первая страница

Вл. слабый и лукавый  
Его мы очень смирен знали  
Гроза 12 года  
Но Бог помог — стал ропот ниже  
И чем жирнее тем тяжеле.  
Авось, о Шиболет народный  
Авось аренды забывая  
Сей муж судьбы, сей странник бранный  
Тряслися грозно Пиринеи —  
Я всех уйму с моим народом  
Потешный полк Петра Титана

## 2

Р. Р. — снова прием —  
[У них свои бывали сходки]  
Витийством резким знамениты  
Друг Марса, Вакха и Венеры  
[Но т] Так было над Невою льдистой

---

Плешивый Щеголь Враг труда  
Когда не наши повара  
Наста — кто тут нам помог?  
И скоро силою вещей  
О Р. глуп наш и —  
Тебе б оду посвятил  
Ханжа запрется в монастырь  
Пред кем унизились З.  
Волкан Неапол пылал

## Сбоку первый столбец

Наш З в покое \* говорил  
Дружина старых усачей  
И пуще З пошел кутить.  
Они за чашею вина

## Второй столбец

Сбирались члены сей семьи  
Тут [бы] Л. дерзко предлагал  
Но там где ране весна

Ключ Морозова в том, чтобы читать стихи в такой последовательности: сперва верхние стихи правой страницы, затем ниж-

---

\* Ошибочное чтение «покое» позднее было исправлено Б. В. Томашевским на «в конгрессе» (см.: *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч.: В 10 т. М.; Л., 1950. Т. 5. С. 211. — *Примеч. Н. Б. Томашевского*).

ние стихи той же страницы, начиная со стиха «Плешивый щеголь враг труда», затем верхний стих левой страницы и нижний, начиная со стиха «Над нами З — тогда». Проведем эту расшифровку, одновременно раскрывая сокращения Пушкина:

- I Вл[аститель] слабый и лукавый  
Плешивый щеголь враг труда  
Нечаянно пригретый славой  
Над нами ц[арствовал] тогда  
.....
- II Его мы очень смиренным знали  
Когда не наши повара  
Орла двуглавого щипали  
У Б[онапартова] шатра  
.....
- III Гроза 12 года  
Настала — кто тут нам помог?  
Остервенение народа  
Б[арклай], зима иль р[усский] б[ог].  
.....
- IV Но бог помог — стал ропот ниже  
И скоро силою вещей  
Мы очутились в П[ариже]  
А р[усский] ц[арь] главой ц[арей].  
.....

Если мы начнем восстанавливать следующее четверостишие, то у нас получится бессмыслица. Четвертый стих явно относится к следующему четверостишию. Очевидно, Пушкин по ошибке просто не записал четвертого стиха этой строфы. Поэтому приходится в реставрации строфы ограничиться тремя стихами:

- V И чем жирнее тем тяжеле.  
О р[усский] глупый наш н[арод]  
Скажи зачем ты в самом деле  
.....
- VI Авось, о Шиболет народный  
Тебе б я оду посвятил  
Но стихоплет великородный  
Меня уже предупредил  
.....
- VII Авось аренды забывая  
Ханжа запретя в монастырь  
Авось по манью [Николая]  
Семействам возвратит С[ибирь]  
.....

- VIII Сей муж судьбы, сей странник бранный  
 Пред кем унизились ц[ари]  
 Сей всадник папою венчаный  
 Исчезнувший как тень зари  
 . . . . .
- IX Тряслися грозно Пиринеи —  
 Волкан Неаполя пылал.  
 Безрукий к[нязь] друзьям Мореи  
 Из К[ишинева] уж мигал.  
 . . . . .

Со следующей строфой в записи Пушкина опять неблагополучно. Четырех рифмующих стихов не получается. Но на этот раз нельзя предположить пропуск, так как следующие стихи опять согласованы. Очевидно, Пушкин просто вместо третьего и четвертого стихов записал, например, шестой и седьмой. Почему он ошибся дважды, неясно. Не служила ли для зашифровки рукопись, в которой ошибочно было пропущено в данной строфе три стиха?

Возможен и механический пропуск. Из приведенного воспроизведения видно, что вместо стиха 1-го строфы XVI Пушкин начал: «Но т(ам где ранее весна)», т. е. следующий стих. Там он исправил ошибку. Здесь он мог ее не заметить.

Итак, для данной строфы мы имеем два двустихия, не связанные друг с другом:

- X Я всех уйму с моим народом  
 Наш царь в покое \* говорил  
 . . . . .  
 А про тебя и в ус не дует  
 Ты А[лександровский] холоп  
 . . . . .
- XI Потешный полк Петра Титана  
 Дружина старых усачей  
 предавших некогда [тирана]  
 Свирепой шайке палачей  
 . . . . .
- XII Р[оссия] присм[ирела] снова  
 И пуще ц[арь] пошел кутить  
 Но искра пламени инова  
 Уже издавна может быть  
 . . . . .

Дальше столбец четвертых стихов прекращается, и мы имеем лишь по три стиха строфы:

\* Следует читать «в конгрессе» (см. примеч. на с. 55). — *Примеч. Н. Б. Томашевского.*

- XIII У них свои бывали сходки  
Они за чашею вина  
Они за рюмкой русской водки  
.....
- XIV Витийством резким знамениты  
Сбирались члены сей семьи  
У беспокойного Никиты  
.....
- XV Друг Марса Вакха и Венеры  
Тут Л[унин] дерзко предлагал  
Свои решительные меры  
.....
- XVI Так было над Невою льдистой  
Но там где ранее весна  
Блестит над К[аменкой] тенистой  
.....

На этом криптограмма оканчивается. Всего она содержит фрагменты шестнадцати строф. Значит ли это, что больше ничего в X главе не содержалось? К этому как-то ведут показания Вяземского и А. Тургенева, дающие цитаты из известной нам части. Но, с другой стороны, Тургенев пишет о том, что в строфах, читанных Пушкиным, говорилось о «возмущении 1825 года»; между тем в этих строфах говорится лишь о подготовке к 1825 г. Вряд ли тут неточность в выражении у Тургенева. Как мы далее увидим, XVI строфа не может быть заключительной. Почему же Пушкин шифрует только 16 строф? В качестве предположения могу сказать следующее; беловые рукописи «Евгения Онегина» представляют собой сшитые от руки тетрадки в восьмушку писчего листа, причем на каждой странице тетрадки помещается одна строфа. Шестнадцать строф — это ровно тетрадка. Возможно, что зашифровка такой «порции» в 16 строф объясняется именно подобным механическим соображением. И хотя у нас нет никакой уверенности в том, что X глава была закончена (и Вяземский, и А. Тургенев говорят лишь о строфах из главы), но нет никаких положительных данных к тому, чтобы считать XVI строфу последней. <...>

Таково содержание криптограммы. Перейдем теперь к черновику. Опишем отдельно обе стороны этого листка, не предпреляя вопроса об их последовательности.

<...> Чтобы разобраться в этом довольно хаотическом черновике, сделаем сводку всего прочитанного. Здесь же попутно проследим и работу Пушкина над текстом. Сперва обратимся к строфам на той стороне листка, на которой находится жандармская

цифра. Здесь находятся две строфы, уже отчасти нам знакомые по криптограмме. Там они выписаны подряд и читались:

Друг Марса, Вакха и Венеры  
 Тут Л — дерзко предлагал  
 Свои решительные меры  
 . . . . .  
 Так было над Невою льдистой  
 Но там, где ранее весна  
 Блестит над К тенистой  
 . . . . .

Первая строфа известна также по цитате в письме А. Тургенева. Итак, дадим сводку:

- |    |   |
|----|---|
| I  | Друг Марса, Вакха и Венеры<br>Им резко Лунин предлагал<br>Свои решительные меры<br>И вдохновенно бормотал.                                  |
| 5  | Читал свои Ноэли Пушкин<br>Меланхолический (?) Якушкин<br>Казалось, молча обнажал<br>Цареубийственный кинжал<br>Одну Россию в мире видя     |
| 10 | Лаская в ней свой идеал<br>Хромой Тургенев им внимал<br>И слово рабство ненавидя<br>Предвидел в сей толпе дворян<br>Освободителей крестьян. |
- 
- |    |   |
|----|---|
| II | Так было над Невою льдистой<br>Но там, где ранее весна<br>Блестит над Каменной тенистой<br>И над холмами Тульчина,                        |
| 5  | Где Витгенштейновы дружины<br>Днепром подмытые равнины<br>И степи Буга облегли,<br>Дела [иные уж] пошли.<br>Там П[естель] — для тира[нов] |
| 10 | И рать набирал<br>Холоднокровный генерал<br>И Муравьев его склоняя<br>И полон дерзости и сил<br>Минуты (вспышки) торопил.                 |

<...> Перейдем теперь к неполной строфе, написанной на другой стороне листка (без жандармской цифры):

- 1 Сначала эти заговоры  
Между Лафитом и Кликю  
Все это были разговоры  
И не входила глубоко
- 5 В сердца мятежная наука.  
[Все это было только] скука  
Безделье молодых умов,  
Забавы взрослых шалунов.

Дальнейшие строки имеют совершенно отрывочный характер и сводке не поддаются. <...>

Обратимся теперь к вопросу о положении этой строфы среди прочих. Здесь может быть сделано предположение, что строфа эта предшествует двум, написанным на другой странице листка. Но в таком случае шифровка показывает, что из окончательного текста она была исключена. Тогда и надо ее рассматривать как недовершенный черновик, брошенный Пушкиным.

Но в таком предположении нет никакой нужды. В самом деле, рассмотрим в листок. На нем три строфы: две из них в общих чертах намечены полностью и одна доведена только до середины. Естественнее всего предположить, что листок был брошен именно тогда, когда Пушкин писал эту недоделанную строфу; менее естественным кажется предположение, что, не дописав одной строфы, Пушкин перевернул листок и стал писать новые строфы.

Если данная строфа доведена до конца, то она могла занимать только не попавшее в шифровку положение, рядом с двумя строфами, находящимися на обороте. Но положение этих строф вполне точно: это две последние строфы криптограммы. Следовательно, настоящая строфа может быть только семнадцатой. <...>

## IX. КАК ДОВОДИТЬ X ГЛАВУ ДО ЧИТАТЕЛЯ

Десятая глава, помимо трудностей разгадывания ее смысла, создает еще одну трудность: как издавать ее; я говорю не о научном издании — здесь вопрос разрешается относительно просто, а об издании для читателя, не загроможденном научным и комментаторским аппаратом. Издавать эту главу совершенно без комментария мне представляется ошибкой, но всякий комментарий остается внешним по отношению к тексту произведения и не облегчает трудностей выработки окончательного текста. Трудности подачи текста возникают из следующих обстоятельств:



- 1) Глава в дошедших до нас документах не вся.
- 2) Самые куски между собой не связаны и прерываются большими пропусками.
- 3) В силу неполноты текст не всегда ясен.
- 4) В процессе шифровки Пушкин допустил несколько ошибок.
- 5) Текст дошел до нас в разнородных документах:
  - а) «криптограмма» доработанного текста;
  - б) мемуарные свидетельства;
  - в) незавершенный черновик трех строф.

Читателю нужен интегральный текст, поэтому необходимо делать объединение документов так, чтобы сохранилось впечатление единства текста. При этом необходимо сохранить впечатление отрывочности текста и недоделанности его в черновых строфах. Итак, встают вопросы о составе текста, о его редакции и о внешней форме передачи. Поскольку речь идет о сводной редакции произведения, форма которого вырисовывается весьма смутно вследствие отрывочности и неполноты документов, следует давать полный текст, т. е. вводить не только 16 строф криптограммы, но и семнадцатую строфу черновика, поставив ее на надлежащее место. Той же полноты следует придерживаться и в воспроизведении отдельных стихов, хотя бы и не связанных с текстом и не осмысляемых в совокупности других стихов. Но подобная сводность не дает возможности введения в корпус вариантов, и в черновых строфах должна быть соблюдена форма строфы путем отсеечения параллельных вариантов и заполнения недостающих частей знаками разрыва текста (многоточием или иным типографским средством).

Редакцию лучше всего давать окончательную. Такой является редакция криптограммы, которой в соответствующих местах надо заменять стихи черновика. Получаемая контаминация двух редакций не должна быть опорочена, так как поправки Пушкина в этих стихах не связаны между собой и оба слоя текста не противоречат друг другу. Что касается до текстов, даваемых Вяземским и Тургеневым, то они, по-видимому, разноценны. Вяземский, вероятно, цитировал наизусть, а потому, заимствуя из его записи второй стих, пополняющий криптограмму, мы не должны по ней исправлять предыдущий стих. Иного характера запись Тургенева, которая дана не по памяти и кажется подлинной. Так как она восходит к беловому тексту, а мы можем противопоставить ей только черновик, то редакция Тургенева предпочтительнее чтения черновика.

Последнюю, семнадцатую строфу желательно давать не только в составе полных восьми стихов. Большой смысловой вес

имеют отрывочные проекты дальнейшего, которые и можно воспроизводить с сохранением внешнего вида их отрывочности, например:

Казалось; но. . . . .  
 . . . . . узлы к узлам  
 . . . . .  
 И постепенно сетью тайной  
 Россия. . . . .  
 Наш царь дремал. . . .

Я не предлагаю именно этого вида, но думаю, что подобная форма сохранит смысловую весомость набросков и укажет на полную их недоработанность.

Внешняя форма не должна пестрить условными знаками, которые до читателя не доходят; надо давать ему понять неполноту и незаконченность обычными средствами печати. Чтобы дать ощущение строф, отрывки должны быть разделены. В издании Гофмана и моем строфичность обозначена тем средством, к которому прибегал Пушкин — римской нумерации. Но так как мы имеем не полную главу, а строфы из главы, то удобнее давать их так, как Пушкин печатал отрывки из «Путешествия Онегина», т. е. отделять их звездочками. Тогда не создается ложного впечатления окончательной зафиксированности текста.

Ошибки Пушкина следует оставить неприкосновенными, так как у нас нет никаких средств их исправить. Но получающуюся неувязку следует разделить знаком пропуска.

Наконец, следует также принять за правило не печатать X главу без исторического комментария. Слишком отрывочны и недоговорены отдельные моменты этой «славной хроники». Читатель не обязан самостоятельно расшифровывать смысл этих фрагментов и имеет право получить готовые исторические справки к отдельным местам, в которых заключаются прямые или косвенные указания на лица и события. Нельзя довольствоваться «корректорской» текстологией, дисциплиной весьма почтенной и требующей большого и специального опыта, но совершенно бесплодной, если она замыкается на интересах документального, сырого воспроизведения источника и не имеет в виду реального читателя и не доискивается до смысла и значения воспроизводимого памятника. Время скопческой текстологии миновало, и она уже обречена.

Конечно, не может быть общего рецепта на подобный комментарий. Разный тип издания и разная читательская аудитория заставят остановиться на том или другом роде примечаний, на

большем или меньшем развитии, на той или иной степени субъективизма. Но уже самые сухие справки облегчат понимание.

На это обычно возражают: читатель не смотрит в примечания. Но кто в этом виноват? Конечно, нечего писать такой комментарий, который никто, кроме рецензента, не читает; но не в том ли и заключается задача современного текстолога, чтобы, не упуская из виду основного положения, что он издает не свои, а чужие произведения, в то же время приучить читателя к комментарию, сделав его легким, доступным и интересным. Но этот вопрос уже не связан с узкой задачей издания X главы «Евгения Онегина».

Я ограничусь этими указаниями. Их мелочность в действительности вызывается значительностью последствий, вытекающих из подачи текста. И предыдущее изложение, кажется, достаточно мотивирует эту мелочность и показывает, что работа текстолога даже в технических деталях есть осмысленная и живая работа, направленная к удовлетворению живой потребности адекватного восприятия вещи, а потому работа эта не может замкнуться в огороженную область изолированной специальности. Текстолог обязан быть и литературоведом, но обязан предусматривать последствия подачи чужого материала.

Десятая глава должна стать обычной в самых «популярных» изданиях Пушкина. Она должна быть дана так, чтобы читатель, видя ее недовершенность и неполноту, в то же время без труда преодолевал эту недовершенность и имел все данные, чтобы вскрыть внутренний смысл произведения\*.



---

\* Политические мотивы присутствовали и в основных главах романа, но были отсюда тщательно вытравлены. На это намекает Пушкин, заявляя, что пропущенные строфы он «не мог или не хотел напечатать». Только счастливая случайность — сохранившаяся копия В. Одоевского — дает нам представление о некоторых таких строфах. Так, одна из них, занимавшая место 38-й в шестой главе, содержала следующие стихи:

Он совершить мог грозный путь,  
Дабы в последний раздохнуть  
В виду торжественных трофеев,  
Как наш Кутузов иль Нельсон,  
Иль в ссылке, как Наполеон,  
Иль быть повешен, как Рылеев.



## А. А. АХМАТОВА

### Последняя сказка Пушкина

#### 1

«Сказка о золотом петушке» Пушкина сравнительно мало привлекала внимание исследователей.

В историко-литературных статьях и комментариях мы находим очень скупые и неточные сведения о последней сказке Пушкина (1834 г.).

Отсутствие фабулы «Сказки о золотом петушке» в русском и иностранных фольклорах привело к мысли, что эта сказка имеет литературный источник.

Однако все поиски в течение последних 20—30 лет не увенчались успехом\*.

Попытки найти источник «Сказки о золотом петушке» в сказках «Тысячи и одной ночи» также кончились неудачей.

Мне удалось найти источник «Сказки о золотом петушке». Это — «Легенда об арабском звездочете» Вашингтона Ирвинга из книги «Альгамбра».

Книга Вашингтона Ирвинга «The Alhambra» вышла в 1832 году в Париже\*\*.

Одновременно в Париже был издан и французский, довольно точный, перевод этой книги\*\*\*.

---

\* Указание В. Сиповского (*Сиповский В. Пушкин: Жизнь и творчество*. СПб., 1907. С. 470) на сказку Клингера «Le coq d'or» как на источник «Сказки о золотом петушке» — совершенно неосновательно<sup>1</sup>.

\*\* The Alhambra of the New Sketch Book by Washington Irving. Paris, 1832 (W. Galignani).

\*\*\* Les contes de l'Alhambra précédés d'un voyage dans la province de Grenade; traduits de Washington Irving par m-lle A. Sobry. Paris, 1832 (H. Fournier). Т. I—II).

В числе семи книг Ирвинга в библиотеке Пушкина находится и французское двухтомное издание «Альгамбрских сказок» \*.

Еще при жизни Пушкина критика отмечала воздействие Вашингтона Ирвинга на автора «Повестей Белкина» (Н. Полевой в «Московском телеграфе» и анонимный рецензент в «Литературных прибавлениях к “Русскому инвалиду”» в 1831 г.).

Вопрос о непосредственном влиянии Ирвинга на Пушкина до сих пор остается открытым \*\*.

Сам Пушкин упоминает об Ирвинге только один раз — в своем пересказе биографии Джона Теннера (1836 г.).

## 2

В 20—30-х годах XIX века Вашингтон Ирвинг был очень популярен в России. Многочисленные переводы его произведений находятся во всех наиболее известных журналах того времени: «Московском телеграфе», «Вестнике Европы», «Атенее», «Сыне отечества», «Телескопе» и «Литературной газете». Поэтому «Альгамбрские сказки» вскоре после того, как были изданы в Париже, сделались предметом обсуждения русских журналов.

Уже в июльском номере «Московского телеграфа», вышедшем в октябре 1832 года, появилась первая рецензия на «Les contes de l'Alhambra».

«В. Ирвинг написал уже: *Историю Колумба, Историю завоевания Гренады*. Теперь он описывает нам свое путешествие в Гренаду, видит в Алгамбре символ владычества и бытия Мавров в Испании и рассказывает суеверные предания, какие воображение Испанцев вывело из развалин Дворца Мавританского. Вы читаете сначала путешествие В. Ирвинга по южной Испании; потом подробное описание Алгамбры. Автор поселяется на время в Алгамбре, и разные случаи, разные встречи подают повод к рассказам старых преданий или, лучше сказать, сказок об Алгамбре. Всех сказок семь: *Арабский звездочет; История о трех прекрасных принцессах; История о принце Ахмеде-аль-Камеле, или Пилигрим любви; Наследство Мавра; Алгамбрская роза,*

---

\* № 1019, «разрезан, помет нет» (см.: Модзалевский Б. Библиотека Пушкина. СПб., 1910).

\*\* М. П. Алексеев доказал, что «История села Горюхина» Пушкина и «История Нью-Йорка» Ирвинга — вещи одного жанра (см.: К истории села Горюхина // Пушкин: Статьи и материалы. Одесса, 1926. Вып. 2).

или *Паж и сокол; Губернатор Манко и солдат; Две статуи*. Что сказать об них? Они все остроумны, и многие занимательны; но все равно, если бы наши *Русские* сказки начал рассказывать француз: так и В. Ирвинг рассказывает сказки *Мавританские*. Одна из них была переведена в Телескопе, но очень некрасиво, и притом это самая плохая. Лучшие, по нашему мнению: *Арабский звездочет, Пилигрим любви. Две статуи, Паж и сокол и Наследство Мавра*. Постараемся перевести которую-нибудь из них для читателей Телеграфа, с Английского подлинника» (с. 250—251).

Перевод одной из «Альгамбрских сказок», о котором рецензент «Московского телеграфа» дал неодобрительный отзыв, был помещен в IX части «Телескопа» (сентябрь): «Губернатор Манко. Из Алгамбры, нового сочинения Вашингтона Ирвинга».

В особом примечании издатель характеризует эту вещь как «народную испанскую сказку, обработанную В. Ирвингом».

Обещанный рецензентом «Московского телеграфа» перевод одной из цикла «Альгамбрских сказок» был напечатан в № 21 и 22 (ноябрь). Это перевод «Истории о принце Ахмеде-аль-Камеле», со следующим примечанием:

«Мы получили повесть сию при письме, в котором г-н переводчик говорит, между прочим, следующее: “В 14-м № Московского Телеграфа упоминаете вы, что намерены перевести для читателей своих одну из *Альгамбрских Повестей*. Не угодно ли будет вам поместить в Телеграфе посылаемую мной повесть из сей книги, которую перевел я уже всю, вполне, и хотел бы знать предварительно, стоит ли перевод мой печатания?”».

Таким образом, «Альгамбрские сказки» были полностью переведены на русский язык вскоре после появления английского и французского изданий. Однако, по неизвестным нам причинам, этот перевод остался ненапечатанным\*.

Наконец в «Библиотеке для чтения» 1835 года, в IX томе, где впервые была напечатана «Сказка о золотом петушке», появилась статья «Вашингтон Ирвинг», представляющая собой перевод из «*Revue Britannique*» (1834, XII). Здесь дана следующая характеристика «Альгамбрских сказок»:

---

\* Из цикла «Альгамбрских сказок» были напечатаны: в 1835 г. в «Сыне отечества» (№ 70) — «Альгамбрская роза», в 1836 г. — «Губернатор Манко» («Сорок одна повесть лучших иностранных писателей». Ч. IX). Полный перевод «Альгамбры» был издан в 1879 г.: *Ирвинг В.* Путевые очерки и картины / Перевел с англ. А. Глазунов. М., 1879. См. также: *Наследство Мавра и Арабский Астролог*. Испанские легенды: Соч. В. Ирвинга. М., 1889.

«“Альгамбрские повести” непосредственное принадлежат вымыслу <автор статьи сравнивает «Альгамбру» с «Летописями покорения Гренады»>; но с романтическими преданиями там смешаны путевые воспоминания, в которых и та же свежесть и та же прелесть, что в описаниях Sketch Book».

Большая часть «Альгамбрских сказок» — это новеллы о мавританских кладах.

В письмах Ирвинга из Альгамбры он неоднократно упоминает о своем проводнике Матео Хименесе, рассказы которого он записал\*.

Впрочем, сам Ирвинг разоблачает свой метод «воссоздания» народных легенд:

«Познакомив... читателя с местностью Альгамбры, я теперь перейду к области чудесных легенд... которые я усердно собирал... пользуясь всевозможными рассказами и малейшими намеками, как пользуется археолог несколькими уцелевшими буквами почти стертой надписи, чтобы восстановить какой-нибудь исторический документ» (гл. «Местные предания»)\*\*.

---

\* Письмо Ирвинга из Альгамбры от 15 марта 1828 г.: «...я получил от моего проводника много весьма любопытных подробностей о суевериях, которые существуют среди бедного народа, населяющего Альгамбру и которые касаются ее старых разрушающихся башен. Я записал эти забавные маленькие истории, и он обещал мне сообщить еще другие. Они преимущественно относятся к маврам и богатствам, которые те схоронили в Альгамбре, и к появлению их потревоженных духов среди башен и развалин, где спрятано их золото» (The Life and Letters of Washington Irving. London, 1862. Т. 1. Р. 435).

Один из менее известных «рассказов» Хименеса (со ссылкой на Ирвинга), в качестве «народного», мы находим в «Письмах об Испании» В. П. Боткина (СПб., 1857. С. 412). Ср.: Ирвинг В. Путевые очерки и картины. М., 1879. С. 266. В книге Ирвинга этот рассказ представляет собою как бы зерно легенды об арабском звездочете.

\*\* 19 октября 1830 г. Ирвинг писал из Лондона: «Я закончил три сказки из “Альгамбры” и работал над тремя другими. Долгоруков, прочитавший законченные, очень одобрительно о них отзывается, а он по своему знанию страны, тех мест и народа может судить о верности местного колорита этих произведений» (The Life and Letters of Washington Irving. Т. 1. Р. 521).

Кн. Дмитрий Иванович Долгоруков (1797—1867), сын поэта И. М. Долгорукова, был в это время секретарем русского посольства в Лондоне. С Ирвингом Долгоруков подружился в Мадриде, где был атташе русского посольства. До своей дипломатической карьеры Долгоруков писал стихи и был членом общества «Зеленая лампа», где он встречался с Пушкиным. С 4 апреля 1820 г. Долгоруков — чиновник русского посольства в Константинополе (вместе с С. И. Тур-

Кроме цикла новелл о кладах, в книге находятся: легенда «История о трех прекраснейших принцессах» и две пародийные волшебные сказки — «Легенда о принце Ахмеде-аль-Камеле» и «Легенда об арабском звездочете».

## 3

Сюжет пародийной «Легенды об арабском звездочете» чрезвычайно сложен, с чудесными происшествиями и со всеми аксессуарами псевдоарабской фантастики, которую сам Ирвинг характеризует как «гарун-аль-рашидовский стиль».

Этой легенде предпослан небольшой пролог, озаглавленный «*La maison de la Girouette*», в котором Ирвинг пытается связать свою сказку с определенным местом — древним мавританским дворцом в Гренаде, якобы разысканным самим автором. Дворец этот назывался *La casa del Gallo de Viento*, что, по мнению Ирвинга, значит дом Флюгера (по флюгеру в виде мавританского всадника, бывшего на одной из его башен). Проф. Б. А. Кржевский указал мне, что такого мавританского дворца в Гренаде нет, флюгер по-испански называется *jiralda* (а не *Gallo de Viento*) и в VIII веке — время, на которое указывает Ирвинг, — не могло быть арабской архитектуры.

Легенда довольно длинна, и поэтому я ограничусь здесь самым кратким пересказом.

На старого мавританского короля Абен-Габуза, «отставного завоевателя», нападают враги.

Арабский звездочет, глубокий старик Ибрагим, наперсник короля, рассказывает ему о талисмане, предупреждающем о нападении врагов (петух и баран из меди), и сооружает другой талисман с тем же назначением (медного всадника)\*.

Враги Абен-Габуза уничтожены.

---

геневым и Д. В. Дашковым). В 1821 г. он вернулся в Петербург. В письмах Пушкина к С. И. Тургеневу (из Кишинева, 21 августа 1821 г.) есть упоминание о Долгорукове: «Кланяюсь Чу <Д. В. Дашков>, если Чу меня помнит, — а Долгорукий меня забыл». Письма Долгорукова из-за границы напечатаны в «Русском архиве» 1914—1915 гг. В них нет ни одного упоминания ни об Ирвинге, ни о Пушкине.

\* Магический всадник из меди есть и в сказках «Тысячи и одной ночи», но там он имеет иное назначение (см. «Рассказ о носильщике и трех девушках»). Этим указанием я обязана акад. И. Ю. Крачковскому.



Талисман снова начинает действовать.

Разведчики находят в горах готскую принцессу.

Король влюбляется в принцессу и, исполняя ее прихоти, разоряет Гренаду. Вспыхивает революция.

Звездочет требует девицу в награду за все оказанные королю услуги.

Король, давший слово наградить звездочета, отказывается.

Происходит ссора звездочета с королем.

Звездочет и принцесса проваливаются в подземное жилище звездочета, где пребывают и доныне (развязка типа «Барбароссы»).

Талисман перестает действовать. С течением веков он превращается в простой флюгер.

Враги снова нападают на «отставного завоевателя» \* Абен-Габуза.

В этой легенде Ирвинг использовал материал своих исторических сочинений, над которыми он работал во время своего пребывания в Альгамбре. Эти сочинения: «История покорения Гренады» (изд. в 1829 г.), «Легенды о завоевании Испании» (изд. в 1835 г.) и «Магомет и его преемники», вышедшее только в 1850 году.

Ирвинг — великий мистификатор, продолжатель традиций Аддисона.

За три года до выхода «Альгамбрских сказок» он выпустил «Историю покорения Гренады». Эта книга принадлежит к распространенному в то время жанру исторических хроник. Повествование ведется от имени вымышленного циклизатора, монаха Антонио Агапида.

Не касаясь сложного и требующего особого исследования вопроса о близости «Легенды об арабском звездочете» к испанскому фольклору и так называемым пограничным романсам \*\*<sup>2</sup>, отмечу только, что из этой хроники взяты главные персонажи «Легенды об арабском звездочете». Биография Абен-Габуза во многом повторяет биографию Мулей-Абен-Гассана, отца Боабдила, последнего мавританского короля. Звездочет Ибрагим — безымянный араб-волшебник, принимавший участие в защите Малаги. Готская принцесса — пленная христианская девушка, одна из жен короля Мулей-Абен-Гассана.

---

\* Точнее: «удалившийся от дел завоеватель».

\*\* По сообщению, проф. Мадридского университета Азин-Палациоса, источниками «Альгамбры» Ирвинга в Испании никто не занимался.

Знакомство Пушкина с «Альгамбрскими сказками» Ирвинга можно датировать 1833 годом.

К этому времени относится черновой набросок «Царь увидел пред собой...» \*. Первые десять строчек этого наброска, до сих пор не поддававшегося никакому комментарию, представляют собой, как нами установлено, стиховой «пересказ» куса «Легенды об арабском звездочете», не использованного Пушкиным в «Сказке о золотом петушке».

Приведу параллельные тексты:

Царь увидел пред собой  
Столик с шахматной доской.

...Devant chacune de ces fenêtres était  
une table sur laquelle on avait rangé,  
comme des échecs, une petite armée  
infanterie et cavalerie... le tout sculpté  
en bois.

Вот на шахматную доску  
Рать солдатиков из воску  
Он расставил в стройный ряд.  
Грозно куколки стоят,  
Подбоченясь на лошадаках,  
В коленкорových перчатках,  
В оперенных шишачках,  
С палашами на плечах...

...Le roi... s'approcha de l'échiquier  
sur lequel les petites figures de bois  
étaient rangées et vit... qu'elles étaient  
toutes en mouvement. Les chevaux  
caracolaient et battaient du pied, les  
guerriers brandissaient leurs armes, on  
entendait... le son des trompettes et des  
tambours... \*\*

Эти фигурки — магические изображения вражеских войск, которые при прикосновении волшебного жезла либо обращались в бегство, либо начинали вести междоусобную войну и уничтожали друг друга. И тогда та же участь постигала наступающего неприятеля.

---

\* В пушкинских черновиках этот набросок находится между «Езерским» и началом перевода «Одиссеи» (тетрадь № 2374 <ныне: ПД. № 845>, л. 7). Впервые напечатан под заглавием «Опыт детского стихотворения» (Рус. архив. 1881. № 3. С. 473). Наиболее полный текст напечатан в Полн. собр. соч. А. С. Пушкина. М.; Л., 1931. Т. 2. С. 257.

\*\* Привожу перевод этого отрывка: «...перед каждым окном находилась стол, на котором была расставлена, как шахматы, миниатюрная армия — пехота и кавалерия, вырезанные из дерева... Король... приблизился к шахматному столику, на котором были расставлены деревянные куколки, и увидел... что все они пришли в движение. Лошади гарцевали и били копытами, воины потрясали оружием, и слышался звук труб и барабанов».

В черновике Пушкина: [Музыканты] на лошадаках  
И [перед пешими]  
И [копья дротики блестят].

Насколько близка фабула «простонародной» сказки Пушкина к легенде Ирвинга, становится ясным при параллельном сличении:

Негде, в тридевятом царстве,  
В тридесятом государстве,  
Жил-был славный царь Дадон.  
Смолоду был грозен он  
И соседям то и дело  
Наносил обиды смело,  
Но под старость захотел  
Отдохнуть от ратных дел  
И покой себе устроить;

Тут соседи беспокоить  
Стали старого царя,  
Страшный вред ему творя.  
Чтоб концы своих владений  
Охранять от нападений,  
Должен был он содержать  
Многочисленную рать.  
Воеводы не дремали,  
Но никак не успевали.  
Ждут, бывало, с юга, глядь —  
Ан с востока лезет рать!  
Справят здесь, — лихие гости  
Идут от моря. Со злости  
Инда плакал царь Дадон,  
Инда забывал и сон,  
Что и жизнь в такой тревоге!

Il était une fois... \* un roi maure,  
nommé Aben-Habuz... C'était un conquérant retiré des affaires, c'est-à-dire qu'après avoir dans son jeune temps, mené une vie d'hostilités et de déprédations continuelles, maintenant qu'il devenait vieux et faible, il n'aspirait qu'à rester en paix avec tout le monde... à jouir en repos des domaines qu'il avait enlevés à ses voisins.

Il advint cependant que ce monarque... eut à combattre de jeunes rivaux... Certaines parties éloignées de son territoire qui dans les jours de sa vigueur première n'osaient broncher sous sa main de fer, s'avisèrent... de se révolter. Ainsi attaqué au dedans et au dehors, le malheureux Aben-Habuz vivait... dans des alarmes perpétuelles, ne sachant de quel côté commenceraient les hostilités.

Ce fut en vain qu'il bâtit des tours d'observation... et qu'il fit garder tous les passages par des troupes stationnaires... Fut-il jamais conquérant paisible et retiré plus tourmenté que le pauvre Aben-Habuz? \*\*

---

\* Обыкновенное французское сказочное начало.

\*\* «Жил однажды мавританский король по имени Абен-Габуз... Это был завоеватель, уже удалившийся на покой, — другими словами, проведя все молодые годы в непрерывных набегах и грабежах, теперь состарившись и одряхлев, он ничего другого не желал, как жить со всеми в мире... безмятежно наслаждаться жизнью во владениях, некогда отнятых им у соседей. Случилось, однако, что этому королю... пришлось вести борьбу с молодыми соперниками... Некоторые отдаленные области его государства, которые в дни былой его мощи и пикнуть не смели под его железной дланью, вздумали бунтовать. И несчастный Абен-Габуз, которому, таким образом, грозили одновременно извне и изнутри, жил... в постоянных тревогах, не зная, с какой стороны ожидать ему нападения. Напрасно построил он сторожевые башни и повелел, чтобы особые войска постоянно охраняли все входы и выходы... Бывал ли когда-нибудь столь миролюбивый, живущий на покое завоеватель в более трудном положении, чем бедный Абен-Габуз?» (фр.; здесь и далее пер. Э. Г. Герштейн). — *Сост.*

Сходство ситуаций полное. Отсутствует только мотив восстания провинций. «Биографии» царя Дадона и короля Абен-Габуза совпадают. Отмечу, что у героев других пушкинских сказок (Салтан, Елисей и др.) «биография» отсутствует.

Вот он с просьбой о помощи  
Обратился к мудрецу,  
Звездочету и скопцу...

Вот мудрец перед Дадonom  
Стал и вынул из мешка  
Золотого петушка.  
«Посади ты эту птицу, —  
Молвил он царю, — на спицу;  
Петушок мой золотой  
Будет верный сторож твой:  
Коль кругом все будет мирно,  
Так сидеть он будет смиренно;  
Но лишь чуть со стороны  
Ожидать тебе войны,  
Иль набега силы бранной,  
Иль другой беды незваной \*,  
Вмиг тогда мой петушок  
Приподымет гребешок,  
Закричит и встрепнется  
И в то место обернется».  
Царь скопца благодарит,  
Горы золота сулит.  
«За такое одолженье, —  
Говорит он в восхищеньи, —  
Волю первую твою  
Я исполню, как мою».

...un vieux médecin arabe vint à sa cour... En peu de temps il devint le conseiller intime du roi... Aben-Habuz se plaignait... de la vigilance continuelle qu'il était forcé d'observer... l'astrologue lui répondit... «Apprends, ô roi, que... je vis une grande merveille... sur une montagne... on voyait la figure d'un bélier, sur lequel était un coq, l'un et l'autre en airain et tournant sur un pivot. Toutes les fois que le pays était menacé d'une invasion, le bélier se tournait du côté... de l'ennemi, et le coq chantait, ce qui avertissait les habitants de la ville qu'ils étaient en danger et leur indiquait le point vers lequel devait se diriger leur défense».

«Dieu est grand!» s'écria... Aben-Habuz. «Quel trésor serait pour moi un bélier semblable... et un coq qui m'avertirait en cas de danger!.. combien je dormirais plus tranquille... dans mon palais, si de telles sentinelles veillaient sur mon sommeil!.. Donne-moi cette bienheureuse sauvegarde, et dispose des richesses de mon trésor» \*\*.

---

\* Вероятно, намек на междоусобные войны. Ср. «бунт в столице» в черновике.

\*\* «Появился при его дворе некий престарелый арабский лекарь... и в скором времени стал ближайшим советником короля... Абен-Габуз жаловался... что приходится постоянно быть настороже... Астролог ему на это ответил: “Узнай, о государь, что... видел я великое чудо... На некоей горе стоял баран, а на нем петух — оба медные, и они вращались на стержне. Всякий раз, когда той стране угрожало вражеское нашествие, баран поворачивался в сторону неприятеля, а петух принимался кричать, тем самым предупреждая жителей города об опасности и указывая, откуда та грозит”». «Сколь велик господе! — воскликнул Абен-Габуз. — Каким сокровищем был бы для меня такой баран... и петух, которые предупреждали бы меня в случае опасности. Насколько спокойнее спал бы я в моем дворце, когда бы такие часовые охраняли мой сон! Добудь мне эту благословенную стражу и владей всеми богатствами моей сокровищницы» (фр.).

У Ирвинга о талисмане в виде медного петуха звездочет только рассказывает королю (сооружает же он медного всадника).

Принято считать, что в пушкинской сказке петух — «живой». Однако стих «Вдруг раздался легкий звон» (полет золотого петушка) как будто противоречит этому.

Петушок с высокой спицы  
 Стал стеречь его границы.  
 Чуть опасность где видна,  
 Верный сторож, как со сна,  
 Шевельнется, встрепенется,  
 К той сторонке обернется  
 И кричит: «Кири-ку-ку.  
 Царствуй, лежа на боку!»  
 И соседи присмирели,  
 Воевать уже не смели.  
 Таковой им царь Дадон  
 Дал отпор со всех сторон!

...il insultait... ses voisins... pour les induire à l'attaquer; mais des malheurs réitérés les rendirent prudents, et enfin aucun d'eux n'osa plus envahir son territoire\*.

У Ирвинга волшебные талисманы не разговаривают (медный петух, медный всадник). У Пушкина золотой петушок иронизирует над царем.

Год, другой проходит мирно;  
 Петушок сидит все смирно.  
 Вот однажды царь Дадон  
 Страшным шумом пробужден.  
 «Царь ты наш! отец народа! —  
 Возглашает воевода: —  
 Государь! проснись! беда!»  
 — «Что такое, господа? —  
 Говорит Дадон, зевая: —  
 А?.. Кто там?.. беда какая?»  
 Воевода говорит:  
 «Петушок опять кричит,  
 Страх и шум во всей столице».  
 Царь к окошку — ан на спице,  
 Видит, бьется петушок,  
 Обратившись на восток.  
 Медлить нечего: «Скорее!  
 Люди, на конь! Эй, живее!» \*\*  
 Царь к востоку войско шлет...

Pendant plusieurs mois la figure de bronze resta sur le pied de la paix...

Un matin de très bonne heure, la sentinelle qui montait la garde sur la tour vint avertir le roi que le visage du cavalier de bronze était tourné vers Elvira...

«Que les tambours et les trompettes sonnent l'alarme dans Granade», dit le roi; «que chacun prenne les armes» \*\*\*.

\* «Он оскорблял своих соседей, дабы побудить их к нападению, но неудачные вылазки сделали их осторожными, и в конце концов никто из них не осмеливался больше вторгаться в его владения» (фр.).

\*\* Ср. заметку <Пушкина> «В древние времена...»: велели «садиться на коней».

\*\*\* «Многие месяцы медный всадник оставался неподвижным, как это подобало ему в мирное время. Однажды ранним утром часовой,

Диалог царя с воеводой дан в плане гротеска. В сказке Ирвинга, несмотря на общий иронический тон повествования, аналогичный эпизод не имеет подобной окраски.

Дальше у Пушкина следует вставной эпизод с царскими сыновьями и поход царя, отсутствующие в легенде Ирвинга.

У Ирвинга воины короля отправляются в горы — место, указанное талисманом, где они не встречают ни одного неприятеля, но находят готскую принцессу. Они приводят ее к Абен-Габузу.

и девица,  
Шамаханская царица,  
Вся сияя, как заря,  
Тихо встретила царя.

.....

Покорясь ей безусловно,  
Околдован, восхищен,  
Пировал у ней Дадон.

On amena donc au vieux roi cette belle personne... Des perles d'une éblouissante blancheur étaient entrelacées dans ses tresses noires, les diamants qui brillaient sur son front rivalisaient d'éclat avec ses yeux... Les éclairs que lançaient ses yeux noirs et brillants tombèrent comme des étincelles sur le coeur d'Aben-Habuz... Aben-Habuz se livra sans résistance à sa passion \*.

У Пушкина ситуация гораздо сложнее, чем у Ирвинга. Царь влюбляется в Шамаханскую царицу над трупами своих сыновей \*\*.

Последнее и самое значительное совпадение мы видим в сцене расплаты:

«Помнишь? за мою услугу  
Обещался мне, как другу,  
Волю первую мою  
Ты исполнить как свою.  
Подари ж ты мне девицу,  
Шамаханскую царицу».

(Король обещает звездочету первое выючное животное с ношею, которое вступит в волшебные ворота. Этим животным оказывается мул, на котором едет принцесса.)

стоявший на сторожевой башне, явился к королю и сообщил, что лицо медного всадника повернуто в сторону Эльвира... "Пусть по всей Гренаде бьют в барабаны и трубят в трубы, возвещая о тревоге, — сказал король, — и каждый пусть берется за оружие"» (фр.).

\* «Итак, красавицу эту привели к старому королю. Жемчуга ослепительной белизны были вплетены в ее черные косы; бриллианты, сверкавшие на ее челе, блеском своим соперничали с ее очами... Сияние, которое излучали черные ее очи и бриллианты, воспламенило сердце Абен-Габуза... Абен-Габуз покорно отдался во власть своей страсти» (фр.).

\*\* Единоборство братьев-соперников — очень распространенный мотив европейского фольклора. См., например, английскую балладу «Lord Ingram and Chiel Wyet» <Child. The English and Scottish popular ballads. Boston, 1882—1891>, где совершенно так же, как в «Петушке», описаны убившие друг друга братья.

Крайне царь был изумлен.  
 «Что ты? — старцу молвил он: —  
 Или бес в тебя ввернулся?  
 Или ты с ума рехнулся?  
 Что ты в голову забрал?  
 Я, конечно, обещал,  
 Но всему же есть граница.  
 И зачем тебе девица?  
 Полно, знаешь ли, кто я?  
 Попроси ты от меня  
 Хоть казну, хоть чин боярский,  
 Хоть коня с конюшни царской,  
 Хоть полцарства моего».  
 — «Не хочу я ничего!  
 Подари ты мне девицу,  
 Шамаханскую царицу», —  
 Говорит мудрец в ответ.  
 Плонул царь: «Так лих же, нет!  
 Ничего ты не получишь.  
 Сам себя ты, грешник, мучишь;  
 Убирайся, цел пока;  
 Оттащите старика!»\*

---

\* Мне остается еще указать на те места в «Сказке о золотом петушке», которые ближе к легенде в рукописях, чем в печатной редакции:

[И поставь его ты мне]  
 [Где-нибудь на вышине]  
 (белов.)

Весь, [как] наморщен,  
 С бородою поседелой  
 (черн.)

Весь [в морщинах] как  
 лебедь поседелый  
 (белов.)

Петушок слетел со спицы,  
 [С крыши] к колеснице  
 (черн.)

Петушок [на кровле царской]  
 с высокой спицы  
 [сторожит] стал стеречь его  
 границы  
 (белов.)

«Voici», dit l'astrologue, «la récompense que vous m'avez promise»... Aben-Habuz sourit à ce qu'il croyait une plaisanterie du vieillard; mais quand il vit qu'il parlait sérieusement, sa barbe grise trembla d'indignation. «Fils d'Abou Agib» dit-il d'un air très grave, «que veut dire cette équivoque? Tu sais ce que j'ai entendu promettre...

...Prends la plus forte mule de mes écuries, forme sa charge des objets les plus précieux de mon trésor, elle est à toi»... «Qu'ai-je affaire de ton or, de tes richesses?.. dit l'astrologue avec mépris. «La princesse m'appartient de droit, ta parole royale est engagée, je la réclame comme mon bien»... La rage du monarque l'emportant sur sa prudence il s'écria: «Vil enfant du désert, tu peux être savant dans plus d'un art, mais reconnais que je suis ton maître; ne sois pas assez téméraire pour te jouer de ton roi. «Toi, mon maître», reprit l'astrologue, «mon roi. Le souverain d'une taupinière voudrait conner des lois à celui qui possède le livre de Salomon. Adieu...

Sur une montagne qui domine une ville considérable ... on voyait la figure d'un bélier sur lequel était un coq...

Une grande barbe lui descendait jusqu'à la ceinture... et ne put que perpétuer que ses rides et ses cheveux gris.

Sur le sommet de la tour était une figure de bronze attachée sur un pivot...

<«На горе, возвышающейся над большим городом... виднелось изваяние барана, на котором сидел петух...»

«Длинная борода ниспадала до самого пояса и еще более подчеркивала его морщины и седые волосы».

«На верхушке башни находилось медное изваяние, укрепленное на стержне...» (фр.)>.

règne sur ton petit royaume et réjouis-toi dans ton paradis des fous...» \*

У Пушкина отказ звездочета от царских милостей и требование Шамаханской царицы ничем не мотивированы. В легенде Ирвинга звездочет — женолоб, и он отказывается от наград, предлагаемых королем, потому что владеет волшебной книгой царя Соломона. В черновике и еще в беловике Пушкин называет звездочета — шамаханским, т. е. союзником Шамаханской царицы. Тогда бы было ясно, отчего он ее требует.

Развязка «Сказки о золотом петушке» существенно отличается от источника. Когда Абен-Габуз не исполняет обещания, волшебный флюгер (медный всадник) только перестает предупреждать его о приближении опасности. В пушкинской же сказке талисман (золотой петушок) является орудием казни царя-клятвопреступника и убийцей \*\*.

Пушкин как бы сплющил фабулу, заимствованную у Ирвинга, некоторые звенья выпали, и отсюда — фабульные невязки, та «неясность» сюжета, которая отмечена исследователями. Так, например, у Пушкина не перенесены «биографии» звездочета и принцессы, что создает некоторую таинственность.

В отличие от других «простонародных» сказок Пушкина, в «Сказке о золотом петушке» отсутствует традиционный сказочный герой, отсутствуют чудеса и превращения.

---

\* «“Вот, — сказал астролог, — та награда, которую вы мне обещали”. Абен-Габуз улыбнулся, считая это шуткой старца, но, когда он понял, что тот говорит всерьез, его седая борода затряслась от негодования. “Сын Абу Агиба, — сказал он с важным видом, — что это за намек? Ты ведь знаешь, что я имел в виду своим обещанием... Возьми себе самого выносливого мула из моих конюшен; нагрузи на него самые драгоценные вещи из моей сокровищницы, она в твоём распоряжении...” — “На что мне твое золото и твои сокровища? — презрительно сказал астролог. — Принцесса принадлежит мне по праву: ты обязан своим королевским словом, я требую ее, она принадлежит мне...” Гнев монарха взял тут верх над благоразумием, и он воскликнул: “Презренный сын пустыни, ты, может быть, превзошел многие и многие науки, но согласишься, что я твой господин, не будь столь безрассуден и перестань издеваться над своим королем”. — “Это ты мой господин, — повторил астролог, — мой король? Ты, властитель какого-то жалкого клочка земли, хочешь приказывать тому, кто владеет книгой Соломоновой? Прощай же. Управляй своим крошечным королевством и веселись в своем раю для дураков”» (фр.).

\*\* Следует отметить, что в «Сказке о царе Салтане» развязка тоже не совпадает с развязкой источника, и то, что царь на радости прощает злых сестер, по замечанию Сумцова, черта «совсем чуждая народным вариантам»<sup>3</sup>.



Очевидно, что в легенде Ирвинга Пушкина привлек не «гарун-аль-рашидовский стиль».

Все мотивировки изменены в сторону приближения к «натуралистичности», и очень усилен сатирический характер.

Так, например, если у Ирвинга Абен-Габуз засыпает под звуки волшебной лиры или просто говорит в начале: «Как спокойно я спал бы в моем дворце, имея таких сторожей...», у Пушкина Дадон спит в начале сказки на все лады. Междоусобие в горах в легенде мотивируется действием талисмана, в «Сказке о золотом петушке» — причиной естественного характера — ревностью и т. д.

У Пушкина все персонажи снижены.

Дадон, как и Абен-Габуз, — «отставной завоеватель», но «миролюбивый» король мавров кровожаден, а царь — ленивый самодур. (Самое имя царя взято из «Сказки о Бове Королевиче», где Дадон — «злой» царь.) В юношеской поэме Пушкина «Бова» Дадон — имя царя-«тирана», которого Пушкин сравнивает с Наполеоном.

В сказке Ирвинга главные персонажи, король и звездочет, тоже грозный, — пародийны, Пушкин же иронизирует только над царем, образ которого совершенно гротескный. Звездочет — таинственный, и Пушкин говорит о нем с нежностью: «Весь как лебедь поседелый». Сцена встречи Дадона с Шамаханской царицей («и в шатер свой увела») заставляет вспомнить о «Сказке о Еруслане Лазаревиче», причем в черновике сходство более явное:

Что же меж высоких гор  
Белый шелковый шатер (шелк Шемахи)  
В том шатре сидит девица  
Шамаханская царица.

А в лубочном издании «Сказки о Еруслане»: «И наехал в чистом поле на *бел шатер*, в котором *сидели* три прекрасные девицы, дочери царя Бугригора. Таковых прекрасных более на свете нет».

Далее следует любовная сцена в шатре и убийство двух сестер.

«Сказка о золотом петушке», включенная самим Пушкиным в цикл его «простонародных сказок» \* (и обычно рассматриваемая в ряду других пушкинских сказок), носит на себе яркий отпечаток «простонародности».

---

\* См. список на обороте последней страницы белой рукописи.

Сличение черновика и белого автографа «Сказки о золотом петушке» \* показывает, что Пушкин в процессе работы снижал лексикку, приближая ее к просторечию \*\*.

Приведем несколько примеров.

Царь к окошку, — что *ж* на спице (черн.)  
 Царь к окошку, *ан* на спице (оконч. ред.)  
 Что *же?* *меж* высоких гор  
*И промеж* высоких гор  
 Ты [старик] мудрец с[о] *ума сошел*  
 [Видно] Или ты с *ума рехнулся?*  
*Вспыхнул* царь — так же нет  
*Плюнул* царь: Так лих же, нет!  
*Крикнул* [Царь] и в то же время  
*Охнул* раз, — и умер он.

Жанром простонародной сказки мотивирован ввод элементов фольклора: «побитая рать, побоище», «сорочинская шапка» \*\*\*, шамаханский «белый шатер», эпитет «шамаханский» (в народных сказках обычно — «шамаханский шелк») \*\*\*\* и др.

Из фольклора заимствован и традиционный зачин:

Негде, в тридевятом царстве...

а также:

Его за руку взяла  
 И в шатер свой увела.

---

\* Черновая рукопись: тетрадь № 2374 (Публ. библиотека им. Ленина в Москве <ныне: ПД. № 845>); белого автограф находится в Публ. библиотеке им. Салтыкова-Щедрина в Ленинграде. Черновики до сих пор не были изучены. Пользуюсь транскрипциями, предоставленными мне С. М. Бонди, которому приношу благодарность.

\*\* В 1832 г. Н. М. Комовский писал Языкову: «Жуковский как сказочник обрелся и приоделся на новый лад, а Пушкин в бороде и армяке» (Ист. вестник. 1883. № 12. С. 534).

\*\*\* В чистом поле стоит человек, копьём подпершись, во белой епанче, шляпа на нем сорочинская, и стоячи дремлет» («Сказка о Еруслане Лазаревиче»); см. также строфу о «Римской папе» в черновике «Сказки о рыбаке и рыбке»: «На старухе сорочинская шапка, на шапке венец лат<инский>, на венце тонкая спица, на спице Строфилус-птица».

\*\*\*\* «Седлает того доброго коня <...> и подтягивает двенадцать подпруг шелку шамаханского...» («Сказка о Иване Богатыре»). И в поэме Радищева «Бова»:

Но предательски помосты,  
 Покровенные коврами  
 Шелку мягка шамаханска.

Бутафория народной сказки служит здесь для маскировки политического смысла.

Так в XVIII веке жанр «арабской» сказки часто служил шифром для политического памфлета или сатиры («Каиб» Крылова). Так Державин называет Сенат Диваном. Примером использования русского фольклора для выпадов против самодержавия может служить «Бова» Радищева, которому Пушкин подражал в своем лицейском «Бове» и о котором он вспомнил в 33—34 годах в статье «Александр Радищев».

Ю. Н. Тынянов вскрыл двупланность семантической системы Пушкина: «На “Моцарта и Сальери” благодаря его семантической двуплановости обиделся Катенин... а “Пир во время чумы” написан во время холерной эпидемии. Семантическая структура трагедии костюмов, данная на иноземном материале, была полна современным автобиографическим материалом» \*.

В «Сказке о золотом петушке» содержится ряд намеков памфлетного характера \*\*. Но элементы «личной сатиры» зашифрованы с особой тщательностью. Это объясняется тем, что предметным адресатом был сам Николай I.

Ссора звездочета с царем имеет автобиографические черты.

В черновой и даже белой рукописях намеки совсем прозрачны. В черновике:

Но с [царями] плохо вздорить.

Тут же слово «царями» зачеркнуто и заменено «могучим»:

Но с могучим плохо вздорить \*\*\*.

Однако в белой списке Пушкин восстанавливает первую редакцию:

Но с *царями* плохо вздорить.

В печатной редакции намек снова «зашифрован»:

Но с *иным* накладно вздорить.

---

\* Тынянов Ю. Архаисты и новаторы. Л., 1929. С. 269.

\*\* Эти намеки, а также ироническое отношение к главному персонажу, царю Дадону, вызвали предположение, что «Сказка о золотом петушке» — «затушеванная политическая сатира» (см.: 1) Пушкин А. Сказки / Ред., вступ. статья и объясн. А. Слонимского. М.; Л., 1930. С. 25—29 (изд. для детей); 2) Пушкин А. С. Полн. собр. соч. М.; Л., 1931. Т. 6. С. 331 (путеводитель по Пушкину)).

\*\*\* Ср.: «И новый царь, суровый и *могучий*».

Это, в свою очередь, вызвало изменение текста «нравоучительной» концовки. Эту концовку Пушкин перенес из «Сказки о мертвой царевне»:

Сказка ложь, да нам урок,  
А *иному* и намек.

При таком сопоставлении намека получался чересчур уж ясным. Поэтому в окончательной редакции текст принял следующий вид:

Сказка ложь, да в ней намек \*:  
*Добрым молодцам* урок.

Значит, намек состоит в «уроке». Царь — «молодец».

Тема «Сказки о золотом петушке» — неисполнение царского слова.

Царь, получив от звездочета волшебного петушка, обещает исполнить первую его волю:

За такое одолжение, —  
Говорит он в восхищеньи, —  
Волю первую твою  
Я исполню, как мою.

А когда дошло до расплаты:

Что ты? — старцу молвил он. —  
Или бес в тебя ввернулся?  
Или ты с ума рехнулся?  
Что ты в голову забрал?  
Я, конечно, обещал,  
Но всему же есть граница...

В черновике гораздо резче:

[От] [от] [моих] [от] [царских] [слов]  
[Отпереться я готов]

В черновике — звездочет *требует* исполнения данного царем обещания:

Царь! — он молвил — [ты обещанье] дерзновенно  
[Обещал] [ты клялся] [мне] [Обеща] [ты] [с] (?) [обещ] (?)  
[Ты мне дал], [что] непременно  
[ты] что исполнишь как свою  
[волю] что первую мою  
Так ли? — *шлюсь на всю столицу*

---

\* Во всех изданиях Пушкина после слова «намека» стоит не двоеточие, как в белой рукописи, а запятая (по записи в дневнике Пушкина) или знак восклицательный.

Любопытна здесь ссылка звездочета на «всю столицу» (общественное мнение).

По первоначальному замыслу скопец, которого Дадон приказывает гнать, упрекает царя:

[Так-то платишь]  
[Молвил старичок]

В 1834 году Пушкин знал цену царскому слову.

4

Положение, в котором оказался Пушкин к 1834 году, можно охарактеризовать следующей строкой из «Езерского» \*:

Прощен и милостью окован.

К этому времени окончательно выяснилось, что первая царская милость — освобождение от цензуры — на деле привела к двойной цензуре — царской и общей.

После запрещения целого ряда произведений 11 декабря 1833 года Пушкину был возвращен «Медный всадник» с замечаниями царя, которые заставили Пушкина расторгнуть договор со Смирдиным.

Другим проявлением царской милости было дарование Пушкину звания камер-юнкера двора его величества (31 декабря 1833 г.).

Можно считать установленным, что своего камер-юнкерства Пушкин не простил царю до самой смерти \*\*.

История отношений Пушкина с двором после пожалования ему низшего придворного чина, а также ссора с царем в связи с перлюстрацией письма к жене достаточно освещены в целом ряде работ.

25 июня 1834 года Пушкин отправил Бенкендорфу письмо с просьбой об отставке.

Прошению об отставке предшествовала перлюстрация письма Пушкина к жене (от 20—22 апреля).

Пушкин писал: «Видел я трех царей: первый велел снять с меня картуз и пожурил за меня мою няньку; второй меня *не жаловал*; третий хоть и упек меня в камер-пажи под старость лет, но променять его на четвертого не желаю; от добра добра не

---

\* 1833 г., осень.

\*\* См. черновики статьи Пушкина о Вольтере (1836), исследованные Ю. Г. Оксманом <Пушкин А. С. Собр. соч. М., 1962. Т. 6. С. 499>.

ищут. Посмотрим, как-то наш Сашка *будет ладить с порфиородным своим тезкой; с моим тезкой я не ладил*. Не дай бог ему итти по моим следам, *писать стихи да ссориться с царями!*»

Здесь Пушкин, несомненно, вспоминал о своем стихотворении «Моя родословная» (1830):

Упрямства дух нам всем подгадил:  
В родню свою неукротим,  
*С Петром мой пращур не ладил*  
И был за то повешен им.  
*Его пример будь нам наукой:*  
*Не любит споров властелин\*.*

Историю своих отношений с царями Пушкин связывает с темой о взаимоотношениях рода Пушкина с династией Романовых.

Письмо Пушкина было доставлено к царю, который не постыдился в том признаться и дал «ход интриге, достойной Видока и Булгарина».

Свою запись в дневнике по этому поводу Пушкин заканчивает очень резким выпадом по адресу Николая: «...что ни говори, мудроно быть самодержавным».

Монарх подтвердил это мнение Пушкина, поручив Бенкендорфу «объяснить ему всю бессмысленность его поведения и чем все это может кончиться...».

Бенкендорф «объяснил», и Пушкин взял обратно прошение об отставке: «На днях хандра меня взяла, подал я в отставку, но получил <...> от Бенкендорфа такой сухой абшид, что я вструхнул, и Христом и богом прошу, чтоб мне отставку не давали» (письмо к жене, первая половина июля).

Обращаясь к Бенкендорфу с просьбой об отставке, Пушкин в то же время просит не запрещать ему вход в архивы.

То, что Пушкин в минуту наибольшего раздражения против царя все же просит о незапрещении доступа в архивы, доказывает, какое важное значение он придавал этому и каким ударом должен был быть для него отказ.

С начала 30-х годов на своих исторических работах Пушкин намеревался построить не только свое материальное благополучие, но все отношения с царем и «высшим светом». Ни «Евгений Онегин», ни «Полтава», ни «Борис Годунов» не могли принести ему того общественного положения, без которого жизнь в Петербурге казалась ему неприемлемой.

---

\* Ср. в «Сказке о золотом петушке»:

Но с царями плохо вздорить.

Еще в 1831 году Пушкин писал Бенкендорфу: «*Не смею и не желаю взять на себя звание Историографа после незабвенного Карамзина*; но могу со временем исполнить давнишнее мое желание написать Историю Петра Великого и его наследников до государя Петра III».

И смел, и желал.

Вспомним, с какой радостью сообщает он ближайшим друзьям, Нащокину и Плетневу, что царь разрешил ему доступ в архивы для написания «Истории Петра Великого» \*.

В биографии Пушкина этот вопрос имеет очень серьезное значение.

30-е годы для Пушкина — это эпоха поисков социального положения. С одной стороны, он пытается стать профессиональным литератором, с другой — осмыслить себя как представителя родовой аристократии.

Звание историографа должно было разрешить эти противоречия.

Для Пушкина это звание неотделимо было от образа Карамзина — советника царя и вельможи, достигшего высокого придворного положения своими историческими трудами.

Однако Николай I и его приближенные вовсе не предназначали Пушкина для такой высокой роли.

А. Н. Вульф в феврале 1834 года записал в своем дневнике: «Самого же поэта я нашел <...> сильно негодующим на царя за то, что он одел его в мундир, его, написавшего теперь *повествование о бунте Пугачева и несколько новых русских сказок*. Он говорит, что он возвращается к оппозиции...» \*\*.

Эта запись представляет большой интерес как сообщением о возвращении Пушкина к оппозиции, так и указанием на то, что Пушкин считал себя оскорбленным именно как автор «Истории Пугачева» и русских сказок. (Карамзин тоже писал русские сказки.)

Описывая в дневнике свою первую встречу с Николаем после пожалования придворного звания, Пушкин отмечает, что гово-

---

\* Письмо к Плетневу (от 22 июля 1831 г.): «...царь взял меня в службу — но не в канцелярскую, или придворную, или военную, — нет, он дал мне жалование, открыл мне архивы, с тем чтоб я рылся там и ничего не делал. Это очень мило с его стороны, не правда ли?»

Письмо к Нащокину от 3 сентября 1831 г.: «...царь <...> взял меня в службу, т. е. дал жалования и позволил рыться в архивах для составления Истории Петра I. Дай бог здоровья царю!»

\*\* Майков Л. Пушкин. СПб., 1899. С. 208.

рил с царем о Пугачеве (утверждал себя как историограф \*), а за камер-юнкерство его не благодарил (что было явным нарушением этикета).

После всего сказанного становится понятным, что категорический отказ на просьбу не закрывать архивы мог расцениваться Пушкиным как жест «самовластного помещика», который хотел таким образом уничтожить все его планы.

Под знаком ссоры с царем прошло все лето 1834 года. Пушкин сдался, но примирение все же не состоялось \*\*.

25 августа, за 5 дней до открытия Александровской колонны, Пушкин покинул Петербург, «чтобы не присутствовать на церемонии вместе с камер-юнкерами».

Отъезд Пушкина из столицы, чуть не накануне торжества, несомненно, был демонстрацией.

Запись об этом, сделанная им в дневнике спустя три месяца, свидетельствует о том, что отношение Пушкина к своему положению не изменилось.

Находясь проездом в Москве (8 и 9 сентября), Пушкин в письме к А. И. Тургеневу с иронией отзывается о своей придворной карьере: «Благодарен Полевому за его доброе расположение к историографу Пугачева, камер-юнкеру и проч.».

13 сентября Пушкин приехал в Болдино, где он собирался писать. Об этом он сообщает жене (15 сентября): «Написать что-нибудь мне бы очень хотелось. Не знаю, придет ли вдохновение».

Но болдинская осень 1834 года была для Пушкина самой бесплодной. Кроме «Сказки о золотом петушке» он ничего не написал.

Беловая рукопись помечена 20 сентября.

А 26 сентября А. М. Языков, посетивший Пушкина в Болдине, писал: «...он мне показывал историю Пугачева <...> несколько сказок в стихах, в роде Ершова, и историю рода Пушкиных» \*\*\*.

\* Описывая свое представление вел. кн. Елене Павловне, Пушкин не забывает отметить: «...говорила со мной о Пугачеве».

\*\* О ссоре с царем Пушкин упоминает еще два раза: 1) в письме к жене от 11 июля: «...на днях я чуть было беды не сделал: с *тем чуть было не побранился* — и трухнул-то я, да и грустно стало. С *этим поссорюсь* — другого не наживу. А долго на него сердиться не умею; хоть и он *не прав*»; 2) в дневнике: «22 июля. — Прошедший месяц был бурен. Чуть было не *поссорился я со двором* — но все перемололось. — Однако это мне не пройдет».

\*\*\* Ист<орический> вестник. 1883. Т. 14. № 12. С. 539. — «Родословная Пушкиных» всегда была для А. С. чем-то оппозиционным или, во всяком случае, *полемическим*.



Можно предположить, что Языков был первым слушателем «Сказки о золотом петушке».

«Сказка о золотом петушке», встреченная молчанием критики, впервые была напечатана в апрельской книжке «Библиотеки для чтения» 1835 года.

Пушкину не удалось избежать подозрения цензуры. Цензор Никитенко не пропустил три стиха сказки. Приведу запись из дневника Пушкина:

«Цензура не пропустила следующие стихи в сказке моей о золотом петушке:

Царствуй, лежа на боку

и

Сказка ложь, да в ней намек,  
Добрым молодцам урок.

Времена Красовского возвратились. Никитенко глупее Бирукова».

Здесь мы видим обычный выпад Пушкина против цензуры (а быть может, и желание сохранить эти строчки хотя бы в дневнике). Однако столкновение с цензурой не было для Пушкина неожиданным.

Беловая рукопись носит следы предварительной «авторской» цензуры. В следующем отрывке:

Царь скликает третью рать  
И ведет ее к востоку,  
*Помолясь Илье пророку —*

последняя строка в печатной редакции приняла такой вид:

Сам не зная, быть ли проку.

Изменена одна строка и в эпизоде ссоры звездочета с царем. Царь в ответ на требование звездочета говорит:

И зачем тебе девица?  
*Полно, сводник, что ли, я?*

Эту строку нельзя было представить ни в какую цензуру. Окончательная редакция:

Полно, знаешь ли, кто я?

Наконец, в строке, которая представляет собой как бы ключ ко второму смысловому плану «простонародной» сказки:

Но с *царями* плохо вздорить —

слишком явный выпад заменен полунамеком:

Но с *иным* накладно вздорить \*.

Так, в письмах к жене (1834 г.) Пушкин называет царя «тот».

## 5

Эпизод с царскими сыновьями, вставленный Пушкиным в фабулу, заимствованную у Ирвинга, разбивает «Сказку о золотом петушке» на три части. Первая часть — с начала до строки «Шум утих, и царь забылся». Вторая часть — до строки «Пировал у ней Дадон», третья — от «Наконец и в путь обратный» и до конца.

Мы уже видели, что смысловая двупланность сказки о ссоре царя с звездочетом может быть раскрыта только на фоне событий 1834 года.

Но первая часть сказки заставляет предполагать и другое.

Дело в том, что в облике царя подчеркнуты лень, бездеятельность, «желание охранять свои лавры» (см. «Легенду об арабском звездочете»). Далее черты эти совсем исчезают.

Пушкин никогда не считал Николая I ленивым и бездеятельным. Но черты эти он всегда приписывал Александру I: «Наше царское правило: дела не делай, от дела не бегай» («Воображаемый разговор с императором Александром I», 1822, «Noël», «Ты и я»).

И много позднее, в 1830 году:

Властитель слабый и лукавый,  
Плешивый щеголь, *враг труда*.

И также:

Я всех уйму с моим народом, —  
Наш царь в *покое* говорил.

Биография «отставного завоевателя» \*\* Дадона вполне подходит к этому образу \*\*\*. Известно, что мистически настроенный

\* Ср. также: «Иной... Боюсь назвать, но признаны всем светом» («Горе от ума»).

\*\* Четверостишие 1829 г., описывающее бюст Александра I, озаглавлено: «К бюсту завоевателя». В «Age of bronze» <«Бронзовом веке»> Байрона об Александре I «soxcomb tzar» и «imperial dandu» — оба слова значат *щеголь*.

\*\*\* «Возвращается Дадон», ср. с «Возвращением Александра I» <«Александр»>.

Александр общался с масонами, а также прорицателями и ясно-видцами\* и в конце жизни мечтал о том, чтобы удалиться на покой.

Смолоду был грозен он

. . . . .

Но под старость захотел  
Отдохнуть от ратных дел  
И покой себе устроить...

См. также 10-ю главу «Онегина»: «Наш царь дремал» с «И дремотой царь забылся».

Характеристика короля в «Легенде об арабском звездочете» — «un conquérant retiré des affaires» <«завоеватель, удалившийся от дел»>, «conquérant paisible» <«завоеватель на покое»> — могла поразить Пушкина как полное совпадение с его представлением об Александре I\*\*.

Смещение характерных черт двух царствований, несомненно, имело целью затруднить раскрытие политического смысла «Сказки о золотом петушке». Никто не стал бы искать в Дадоне — стареющем царе, «отставном завоевателе» — подчеркнуто «бодрого» и еще далеко не старого Николая I.

Состояние рукописи никак не противоречит нашему предположению.

Черновик начала сказки (до строки «Шлет к нему гонца с поклоном») не сохранился. Следующие шесть строк записаны на обороте обложки тетради (№ 2374) и датировке не поддаются\*\*\*. Затем идут строки от «Петушок мой золотой» до «Дал отпор со всех сторон». Они были написаны на листе пятнадцатом в той же тетради, среди произведений 1833 года <«Медный всадник»> и через семь листов от наброска «Царь увидел пред собой», который по первоначальному замыслу, может быть, входил в «Сказку о золотом петушке». Зато, несомненно, относится к осе-

---

\* Голицын, Татаринова, Крюденер и др. Накануне Аустерлицкого сражения Александр I имел продолжительную беседу со скопцом Кондратием Селивановым, который, как говорили в Петербурге, предсказал ему поражение.

\*\* Александр I был фигурой европейской. Пушкин в сатирике и мистификаторе Ирвинге мог заподозрить желание в испанской сказке сознательно изобразить Александра I (подавление Испанской революции Александром I).

\*\*\* Нахождение этих строк на обложке тетради само по себе говорит за то, что вещь создавалась с перерывами.

ни 1834 года черновая рукопись сказки от строки «Год, другой проходит мирно» и до конца \*.

Возможно предположить, что последняя сказка Пушкина написана не сразу. Пушкин неоднократно оставлял свои сказки незаконченными («Сказка об Илье Муромце», «Как весенней теплою порою») или несколько раз возвращался к одному сюжету («Бова»). Часть «Сказки о золотом петушке», с начала до строки «Год, другой проходит мирно», могла быть написана до 1834 года, и в замысел ее могла входить сатира на Александра I.

В черновиках звездочет все время называется шемаханским скопцом и шамаханским мудрецом \*\* и один раз даже астраханским.

Шемаха в 1820 году была присоединена к России.

Поэтому месть шемаханского скопца царю-завоевателю, возможно, ассоциативными нитями связана с этим событием.

В 1834 году схема заполнилась «автобиографическим материалом».

Итак, в образе Дадона могли отразиться два царя, из которых один Пушкина «не жаловал», а другой — «под старость лет упек в камер-пажи».




---

\* Она написана после стихотворения «Он между нами жил», датированного 10 августа 1834 г.

\*\* В беловике видна попытка окончательно отделаться от Шемахи:

Распахнулся... и девица  
[Черноброва, круглолица],  
[Шамаханская царица].

Последняя строка была изменена на «Черноброва, круглолица», но затем снова восстановлена.



**М. И. ЦВЕТАЕВА**

## **Искусство при свете совести**

«Искусство свято», «святое искусство» — как ни обще это место, есть же у него какой-то смысл, и один на тысячу думает же о том, что говорит, и говорит же то, что думает.

К этому одному на тысячу, сознательно утверждающему святость искусства, и обращаюсь.

Что такое святость? Святость есть состояние, обратное греху, греха современность не знает, понятие грех современность замещает понятием вред. Стало быть, о святости искусства у атеиста речи быть не может, он будет говорить либо о пользе искусства, либо о красоте искусства. Посему, настаиваю, речь моя обращена исключительно к тем, для кого — Бог — грех — святость — есть.

Если атеист заговорит о высоте искусства, речь моя, отчасти, будет относиться и к нему.

### **ЧТО ТАКОЕ ИСКУССТВО?**

Искусство есть та же природа. Не ищите в нем других законов, кроме собственных (не самоволия художника, не существующего, а именно законов искусства). Может быть — искусство есть только ответвление природы (вид ее творчества). Достоверно: произведение искусства есть произведение природы, такое же рожденное, а не сотворенное. (А вся работа по осуществлению? Но земля тоже работает, французское «la terre en travail» \*. А само рождение — не работа? О женском вынашивании и вынашивании художником своей вещи слишком часто упоминалось, чтобы на нем настаивать: все знают — и все верно знают.)

---

\* «Земля в работе» (фр.). — *Сост.*

В чем же отличие художественного произведения от произведения природы, поэмы от дерева? Ни в чем. Какими путями труда и чуда, но оно есть. Есмь!

Значит, художник — земля, рождающая, и рождающая все. Во славу Божью? А пауки? (есть и в произведениях искусства). Не знаю, во славу чью, и думаю, что здесь вопрос не славы, а силы.

Свята ли природа? Нет. Грешна ли? Нет. Но если произведение искусства тоже произведение природы, почему же мы с поэмы спрашиваем, а с дерева — нет, в крайнем случае пожале-ем — растет криво.

Потому что земля, рождающая, безответственна, а человек, творящий — ответственен. Потому что у земли, произращающей, одна воля: к произращению, у человека же должна быть воля к произращению доброго, которое он знает. (Показательно, что *порочно* только пресловутое «индивидуальное»: единоличное, порочного эпоса, как порочной природы, нет.)

Земля в раю яблока не ела, ел Адам. Не ела — не знает, ел — знает, а знает — отвечает. И поскольку художник — человек, а не чудище, одушевленный костяк, а не коралловый куст, — он за дело своих рук в ответе.

Итак, произведение искусства — то же произведение природы, но долженствующее быть просвещенным светом разума и совести. Тогда оно добру служит, как служит добру ручей, крутящий мельничное колесо. Но сказать о всяком произведении искусства — благо, то же, что сказать о всяком ручье — польза. Когда польза, а когда и вред, и насколько чаще — вред!

Благо, когда вы его (себя) возьмете в руки.

Нравственный закон в искусство привносится, но из ландскнехта, развращенного столькими господствами, выйдет ли когда-нибудь солдат правильной Армии?

## ПОЭТ И СТИХИИ

Поэзия есть Бог в святых мечтах земли<sup>1</sup>.

Есть упоение в бою  
И бездны мрачной на краю.

Упоение, то есть опьянение — чувство само по себе не благое, вне-благое — да еще чем?

Все, все, что гибелью грозит,  
Для сердца смертного сулит  
Неизъяснимы наслажденья.

Когда будете говорить о святости искусства, помяните это признание Пушкина.

— Да, но дальше...

— Да. Остановимся на этой единственной козырной для добра строке.

Бессмертья, может быть, залог!

Какого бессмертья? В Боге? В таком соседстве один звук этого слова дик. Залог бессмертья самой природы, самих стихий — и нас, поскольку мы они, она. Строка, если не кощунственная, то явно-языческая.

И дальше, черным по белому:

Итак — хвала тебе. Чума!  
Нам не страшна могилы тьма,  
Нас не смутит твое призванье!  
Бокалы пеним дружно мы,  
И девы-розы пьем дыханье —  
Быть может — полное Чумы.

Не Пушкин, стихии. Нигде никогда стихии так не выговаривались. Наитие стихий — все равно на кого, сегодня — на Пушкина. Языками пламени, валами океана, песками пустыни — всем, чем угодно, только не словами — написано.

И эта заглавная буква Чумы, чума уж не как слепая стихия — как богиня, как собственное имя и лицо *зла*.

Самое замечательное, что мы все эти стихи любим, никто — не судим. Скажи кто-нибудь из нас это — в жизни, или, лучше, сделай (подожги дом, например, взорви мост), мы все очнемся и закричим: — преступление! Именно, очнемся — от чары, проснемся — от сна, того мертвого сна совести с бодрствующими в нем природными — нашими же — силами, в который нас повергли эти несколько размеренных строк.

## ГЕНИЙ

Наитие стихий все равно на кого — сегодня на Пушкина. Пушкин в песенке Вильсоновой трагедии в первую голову гениален тем, что на него *нашло*.

Гений: высшая степень подверженности наитию — раз, управа с этим наитием — два. Высшая степень душевной разъятости

и высшая — собранности. Высшая — страдательности и высшая — действенности.

Дать себя уничтожить вплоть до какого-то последнего атома, из уцеления (сопротивления) которого и вырастет — мир.

Ибо в этом, этом атоме сопротивления (-вляемости) весь шанс человечества на гения. Без него гения нет — есть раздавленный человек, которым (он все тот же!) распираются стены не только Бедламов и Шарантонов, но и самых благополучных жилищ.

Гения без воли нет, но еще больше нет, еще меньше есть — без наития. Воля — та единица к бессчетным миллиардам наития, благодаря которой только они и есть миллиарды (осуществляют свою миллиардность) и без которой они нули — то есть пузыри над тонущим. Воля же без наития — в творчестве — просто кол. Дубовый. Такой поэт лучше бы шел в солдаты.

## ПУШКИН И ВАЛЬСИНГАМ

Не на одного Вальсингама нашла чума. Пушкину, чтобы написать «Пир во время Чумы», нужно было *быть* Вальсингамом — и перестать им быть. Раскаившись? Нет.

Пушкину, чтобы написать песню Пира, нужно было побороть в себе и Вальсингама и священника, выйти, как в дверь, в третье. Растворись он в чуме — он бы этой песни написать не мог. Открестись он от чумы — он бы этой песни написать не мог (повралась бы связь).

От чумы (стихии) Пушкин спасся не в пир (ее над ним! то есть Вальсингама) и не в молитву (священника), а в песню.

Пушкин, как Гете в Вертере, спасся от чумы (Гете — любви), убив своего героя той смертью, которой сам возжелел умереть. И вложив ему в уста ту песню, которой Вальсингам сложить не мог.

Смоги эту песню Вальсингам, он был бы спасен, если не для Вечной жизни — так для жизни. А Вальсингам — мы все это знаем — давно на черной телеге.

Вальсингам — Пушкин без выхода песни.

Пушкин — Вальсингам с даром песни и волей к ней.

---

Почему я самовольно отождествляю Пушкина с Вальсингамом и не отождествляю его с священником, которого он тоже творец?



А вот. Священник в Пире не поет. (— Священники вообще не поют. — Нет, поют — молитвы.) Будь Пушкин так же (сильно) священником, как Вальсингамом, он не мог бы не заставить его спеть, сложил бы ему в уста контр-гимн, Чуме — молитву, как вложил прелестную песенку (о любви) в уста Мери, которая в Пире (Вальсингам — то, что Пушкин есть) — то, что Пушкин любит.

Лирический поэт себя песней выдает, выдаст всегда, не сможет не заставить сказать своего любимца (или двойника) на своем, поэта, языке. Песенка в драматическом произведении всегда любовная обмолвка, нечаянный знак предпочтения. Автор устал говорить за других и вот проговаривается — песней.

Что у нас остается (в ушах и в душах) от Пира? Две песни. Песня Мери — и песня Вальсингама. Любви — и Чумы.

Гений Пушкина в том, что он противовеса Вальсингамову гимну, противоядия Чуме — молитвы — не дал. Тогда бы вещь оказалась в состоянии равновесия, как мы — удовлетворенности, от чего добра бы не прибавило, ибо, утолив нашу тоску по противу-гимну, Пушкин бы ее угасил. Так, с только-гимном Чуме, Бог, добро, молитва остаются — вне, как место не только нашей устремленности, но и отбрасываемости: то место, куда отбрасывает нас Чума. Не данная Пушкиным молитва здесь как неминуемость. (Священник в Пире говорит по долгу службы, и мы не только ничего не чувствуем, но и не слушаем, зная заранее, что он скажет.)

О всем этом Пушкин навряд ли думал. Задумать вещь можно только назад, от последнего пройденного шага к первому, пройти взрячую тот путь, который прошел вслепую. *Продумать* вещь.

Поэт — обратное шахматисту. Не только шахматов, не только доски — своей руки не видеть, которой, может быть, и нет.

---

В чем кощунство песни Вальсингама? Хулы на Бога в ней нет, только хвала Чуме. А есть ли сильнее кощунство, чем эта песня?

Кощунство не в том, что мы, со страха и отчаяния, во время Чумы — пируем (так дети, со страха, смеются!), а в том, что мы в песне — апогее Пира — уже утратили страх, что мы из кары делаем — пир, из кары делаем дар, что не в страхе Божьем растворяемся, а в блаженстве уничтожения.

Если (как тогда верили все, как верим и мы, читая Пушкина) Чума — воля Божия к нас покаранию и покорению, то есть именно бич Божий.

Под бич бросаемся, как листва под луч, как листва под дождь. Не радость уроку, а радость удару. Чистая радость удару как таковому.

Радость? Мало! Блаженство, равного которому во всей мировой поэзии нет. Блаженство полной отдачи стихии, будь то Любовь, Чума — или как их еще зовут.

Ведь после гимна Чуме никакого Бога не было. И что же остается другого священнику, как не: войдя («входит священник») — выйти.

Священник ушел молиться. Пушкин — петь. (Пушкин уходит после священника, уходит последним, с трудом (как: с мясом) отрываясь от своего двойника Вальсингама, вернее в эту секунду Пушкин распадается: на себя — Вальсингама — и себя поэта, себя — обреченного и себя — спасенного.)

А Вальсингам за столом сидит вечно. А Вальсингам на черной телеге едет вечно. А Вальсингама лопатой зарывают вечно.

За ту песню, которой спасся Пушкин.

---

Страшное имя — Вальсингам. Недаром Пушкин за всю вещь назвал его всего три раза (назвал — как вызывают, и также трижды). Анонимное: Председатель, от которого вещь приобретает жуткую современность: еще родней.

---

Вальсингамы стихиям не нужны. Они берут их походя. Пешбороть в Вальсингаме Бога, увы, полегче, чем в Пушкине — песню.

В «Пире во время Чумы» Чума не на Вальсингама льстилась, а на Пушкина.

И — дивные дела! — Вальсингам, который для Чумы только повод к заполучению Пушкина, Вальсингам, который для Пушкина только повод к стихийному (чумному) себе, именно Вальсингам Пушкина от Чумы спасает — в песню, без которой Пушкин не может быть стихийным собой. Дав ему песню и взяв на себя конец.

Последний атом сопротивления стихии во славу ей — и есть искусство. Природа, перебарывающая сама себя во славу свою.

---

Пока ты поэт, тебе гибели в стихии нет, ибо все возвращает тебя в стихию стихий: слово.

Пока ты поэт, тебе гибели в стихии нет, ибо не гибель, а возвращение в лоно.

Гибель поэта — отрешение от стихий. Проще сразу перерезать себе жилы.

---

Весь Вальсингам — экстерриоризация (вынесение за пределы) стихийного Пушкина. С Вальсингамом внутри не проживешь: либо преступление, либо поэма. Если бы Вальсингам *был* — Пушкин его все равно бы *создал*.

---

Слава Богу, что есть у поэта выход героя, третьего лица, *его*. Иначе — какая бы постыдная (и непрерывная) исповедь.

Так спасена хотя бы видимость.

---

«Аполлониическое начало», «золотое чувство меры» — разве вы не видите, что это только всего: в ушах лицеиста застрявшая латынь.

Пушкин, создавший Вальсингама, Пугачева, Мазепу, Петра — изнутри создавший, не создавший, а извергший...

Пушкин — мóря «свободной стихии»...


— Был и другой Пушкин.

— Да: Пушкин *Вальсингамовой задумчивости*. (Священник уходит. Председатель остается, погруженный в глубокую задумчивость.)

---

Ноябрь 1830 г. Болдино<sup>2</sup>. Сто один год назад. Сто один год спустя. <...>

---





**С. Л. ФРАНК**

## **Религиозность Пушкина**

В русской мысли и литературе господствует какое-то странное, частью пренебрежительное, частью равнодушное отношение к духовному содержанию поэзии и мысли Пушкина. На это указал уже почти 40 лет тому назад Мережковский, об этом твердил М. О. Гершензон<sup>1</sup>, и это приходится повторить и теперь. Миросозерцание величайшего русского поэта и «умнейшего человека России» (выражение Николая I)<sup>2</sup>, каждая строка и каждый день жизни которого исследованы учеными-пушкиноведами, остается и до сих пор почти не изученным и мало известным большинству русских людей. Не касаясь здесь этой в высшей степени важной общей темы, мы хотим остановиться на *религиозном сознании* Пушкина. Из всех вопросов «пушкиноведения» эта тема менее всего изучена; она, можно сказать, почти еще не ставилась \*. Между тем, это есть тема величайшей важности не только для почитателей Пушкина: это есть в известном смысле

---

\* В огромной литературе «пушкиноведения» сколько-нибудь серьезных специальных произведений по этому вопросу, насколько мне известно, не существует. В «Пушкинском сборнике памяти Венгерова» (М., 1922) есть статья Е. Кислицыной «К вопросу об отношении Пушкина к религии» — ученическая, добросовестная, но весьма поверхностная работа. Автор приходит к выводу об отсутствии у Пушкина серьезных религиозных убеждений. К тому же выводу, на основании очень спорных соображений, склоняется В. Вересаев в статье «Автобиографичность Пушкина» (Печать и революция. 1925. Кн. 5—6). Валерий Брюсов, который вообще смотрит на Пушкина (по своему собственному подобию) как на чистого «мастера» искусства стихотворства, естественно приходит к заключению, что по христиански-религиозным стихам Пушкина так же мало можно судить о его личном миросозерцании, как по его обработкам античных мотивов (Пушкин. Сб. II Пушкинской комиссии. М., 1925).

проблема русского национального самосознания. Ибо гений — и в первую очередь гений поэта — есть всегда самое яркое и показательное выражение народной души в ее субстанциальной первооснове. Можно прямо сказать: если бы имело основание обычное пренебрежительное и равнодушное отношение к этой теме, — в основе которого, очевидно, сознательно или бессознательно, лежит ощущение, что у Пушкина нельзя найти сколько-нибудь яркого, глубокого и своеобразного религиозного чувства и мироощущения, — то было бы поставлено под серьезное сомнение само убеждение в религиозной одаренности русского народа.

В действительности, однако, это господствующее отношение, каковы бы ни были его причины, совершенно неосновательно. В безмерно богатом и глубоком содержании духовного мира Пушкина религиозное чувство и сознание играет первостепенную роль. Не пытаясь здесь исчерпать этой темы, я хотел бы схематически наметить некоторые основные мотивы, в ней содержащиеся.

Во избежание недоразумений, я с самого начала хотел бы подчеркнуть, что предлагаемый краткий очерк посвящен исследованию религиозной *мысли* или религиозного *содержания* духовной жизни и творчества Пушкина и не касается общего *религиозного духа* его поэзии. Это — очень существенное ограничение. Пушкин есть, конечно, прежде всего поэт, как обыкновенно говорится — «чистый поэт». Но «чистый поэт», вопреки обычному мнению, есть не существо, лишенное духовного содержания и чарующее нас только «сладкими звуками», а дух, который свое основное жизнечувствие, свою интуитивную мудрость передает в некой особой поэтической форме. Исследование религиозного духа поэзии Пушкина во всей его глубине и в его истинном своеобразии требовало бы эстетического анализа его поэзии — анализа, который был бы «формальным» в том смысле, что направлялся бы на поэтическую форму, но который выходил бы далеко за пределы того, что обычно именуется «формальной критикой». От этой большой и важной задачи, для осуществления которой доселе в русской критической литературе даны разве только первые наброски, мы здесь сознательно уклоняемся. В этом отношении достаточно здесь программатически наметить, что поэтический дух Пушкина всецело стоит под знаком религиозного начала *преображения* и притом в типично русской его форме, сочетающей религиозное просвещение с простотой, трезвостью, смиренным и любовным благоволением ко всему живому как творению и образу Божию.

Но Пушкин — не только гениальный поэт, но и великий русский мудрец; надеемся, сейчас уже не нужно специально доказывать это положение. Из писем, дневников, статей, достоверно переданных нам устных высказываний Пушкина выступает с полной, отчетливостью его ум, поражающий его современников, — ум проницательный, трезвый и свежий, как бы его «прозаическое сознание», присущее ему наряду с сознанием «поэтическим» \*. Эти трезвые, прозаические мысли, этот запас «ума холодных наблюдений и сердца горестных замет» Пушкин вносит, как известно, и в свою поэзию, которая насыщена мыслями, вопреки его собственному утверждению, что «поэзия должна быть глуповатой» <sup>3</sup>. Эти мысли, выраженные в прозе и в поэзии, как и непосредственные духовные интуиции, выраженные в поэзии Пушкина, образуют то, что можно назвать духовным *содержанием* творчества Пушкина в узком смысле слова; и в этом духовном содержании мы находим богатые данные для познания религиозности Пушкина.

И еще одно методологическое указание. Пушкин был истинно русской «широкой натурой» в том смысле, что в нем уживались крайности: едва ли не до самого конца жизни он сочетал в себе буйность, разгул, неистовство с умудренностью и просветленностью. В эпоху «безумных лет» первой юности (1817—1820) мы имеем автобиографические признания в стихотворениях «Деревня» и «Возрождение», говорящие об освобождении от «суетных оков», о «творческих думах», зреющих «в душевной глубине», о чистых «видениях», скрытых под «заблуждениями измученной души».

В самую буйную эпоху жизни Пушкина в Кишиневе возникает автобиографическое послание к Чаадаеву, свидетельствующее о почти монашеской отрешенности и тихой умудренности внутренней духовной жизни <sup>4</sup>. И в самые последние дни своей жизни, в состоянии бешенства и иступления от оскорбления, нанесенного его чести, Пушкин, по свидетельству Плетнева, был «в каком-то высокорелигиозном настроении»: он говорил о судьбах Промысла, выше всего ставил в человеке качество «благоволения ко всем» <sup>5</sup>. Он жаждал убить своего обидчика Дантеса, ставил условием дуэли: «чем кровавее, тем лучше» <sup>6</sup>, и на смертном одре примирился с ним; требовал от Данзаса отказа от мщения и умер в состоянии духовного просветления, потрясшего всех очевидцев. Но мало того, что в Пушкине уживались эти две край-

---

\* Ср. его слова в письме к Бестужеву (1825): «Мой милый, ты — поэт, и я — поэт, но я сужу более прозаически и чуть ли от этого не прав».

ности. В нем был, кроме того, какой-то чисто русский *задор цинизма*, типично русская форма целомудрия и духовной стыдливости, скрывающая чистейшие и глубочайшие переживания под маской напускного озорства. Пушкин — говорит его биограф Бартенев — не только не заботился о том, чтобы устранить противоречие между низшим и высшим началами своей души, но «напротив, прикидывался буйном, развратником, каким-то яростным вольнодумцем»<sup>7</sup>. И Бартенев метко называет это состояние души «*юродством поэта*»<sup>8</sup>. Несомненно автобиографическое значение имеет замечание Пушкина о «притворной личине порочности» у Байрона<sup>9</sup>. Совершенно бесспорно, что именно выражением этого юродства являются многочисленные кощунства Пушкина (относящиеся, впрочем, только к эпохе примерно до 1825 г. — позднее они прекращаются) — в том числе и пресловутая «Гавриилиада»<sup>10</sup>. Что это так, это явствует уже из того, что «Гавриилиада» есть кощунство не только над верованиями христианства, но и над любовью, тогда как лучший, истинный Пушкин признавался, что в течение всей своей жизни не мог «на красоту взирать без *умиленья*»<sup>11</sup>.

К этому надо еще прибавить, что в известной мере кощунства молодого Пушкина явственно были протестом правдивой, духовно трезвой души поэта против поверхностной и лицемерной моды на мистицизм высших кругов тогдашнего времени (в «Послании к Горчакову» 1819 г. Пушкин сатирически поминает «Лаис благочестивых», «святых невежд, почетных подлецов и мистику придворного кривлянья»; ср. также эпиграммы на Голицына, Фотия и Стурдзу).

Из сказанного следует, что «кощунства» Пушкина вообще не должны идти в счет при определении его подлинного, серьезного образа мыслей и чувств в отношении религии. С другой стороны, мы имеем все основания при уяснении религиозности Пушкина принимать в расчет, как автобиографический материал, все серьезные произведения поэзии Пушкина. Пушкин, как справедливо указал Гершензон, был существом необычайно правдивым, и в своем поэтическом творчестве он просто не мог ничего «выдумать», чего он не знал по собственному духовному опыту; художественная способность «перевоплощения», сочувственного изображения чужих духовных состояний основана у него именно на широте его собственного духовного опыта. Так, подражания Корану, «Песне песней»<sup>12</sup>, отрывок «Юдифь»<sup>13</sup>, образы средневековой западной религиозности и образы русской религиозности Пушкина представляются просто немислимыми вне сочувственного *религиозного* восприятия и переживания этих

тем. Спор об «автобиографичности» поэзии Пушкина \* запутан и заведен в тупик поверхностным и примитивным представлением о смысле «автобиографичности» как у ее сторонников, так и у ее противников. Поэзия Пушкина, конечно, не есть безусловно точный и достаточный источник для *внешней* биографии поэта, которую доселе более всего интересовались пушкиноведы; в противном случае пришлось бы отрицать не более и не менее, как наличие поэтического творчества у Пушкина. Но она вместе с тем есть вполне автентичное свидетельство содержания его духовной жизни; к тому же для преобладающего большинства духовных мотивов поэзии Пушкина можно найти подтверждающие их места из автобиографических признаний и собственных (прозаических) мыслей Пушкина.

\* \* \*

Известно, что в детстве и ранней юности Пушкин воспитывался под влиянием французской литературы XVIII века и разделял ее общее мировоззрение. «Фернейский злой крикун», «седой шалун» Вольтер для него не только «поэт в поэтах первый», но и «единственный старик», который «везде велик» («Городок», 1814). Среда, в которой вращался Пушкин в то время — в лицейскую эпоху и в Петербурге до своей высылки, — поскольку вообще имела «мировоззрение», также была проникнута настроением просветительского эпикуреизма в духе французской литературы XVIII века. Вряд ли, однако, и в то время дух этот сколько-нибудь серьезно и глубоко определял идеи Пушкина. Ему уже тогда противоречили некоторые основные тенденции, определяющие собственный духовный склад Пушкина — доселе, кажется, недостаточно учитываемые его биографами. Мы насчитываем *три* такие основные тенденции: склонность к трагическому жизнеощущению, религиозное восприятие красоты и художественного творчества и стремление к тайной, скрытой от людей духовной умудренности. Коснемся вкратце каждого из этих мотивов.

«Уныньем», «хандрой», «безнадежностью», чувством тоски — словом, трагическим мироощущением полно большинство серьезных лирических стихотворений уже лицейской эпохи. «Дышать уныньем — мой удел», «моя стезя печальна и темна», «вся жизнь моя — печальный мрак ненастья», «душа полна неволь-

---

\* Ср. упомянутую выше статью Вересаева, направленную против Гершензона и Ходасевича.



ной грустной думой», «и ты со мной, о лира, приуныла, наперсница души моей больной, твоей струны печален звон глухой, и лишь тоски ты голос не забыла», «...мне в унылой жизни нет отрады тайных наслаждений», «с минут бесчувственных рожденья до нежных юношества лет я все не знаю наслажденья, и счастья в томном сердце нет»<sup>14</sup> — можно было бы исписать десятки страниц подобными цитатами из лицейских стихотворений Пушкина; и было бы непростительно поверхностно видеть в них только литературный прием и отражение моды времени — хотя бы уже потому, что по существу эти настроения сопровождают всю жизнь Пушкина и выражены в самых глубоких и оригинальных уверениях его зрелой лирики (ср. хотя бы его классическую элегию 1830 г.: «Безумных лет угасшее веселье»). Истинно русская стихия уныния, тоски и трагизма (свою связь в этом жизнеощущении с национально-русской стихией Пушкин сам ясно признавал: «от ямщика до первого поэта, мы все поем уныло»<sup>15</sup>, — сказал он позднее) — это необходимое преддверие к религиозному пробуждению души — была в юном Пушкине сильнее поверхностной жизнерадостности французского просветительства.

В том же направлении действовало, очевидно, в нем и первое религиозное откровение, данное ему от самого рождения: религиозное восприятие поэзии и поэтического вдохновения. Везде, где Пушкин говорит о поэзии, он употребляет религиозные термины; и было бы опять-таки непростительной поверхностностью видеть в этом лишь банальную условность терминологии, общепринятую *façon de parler* \*. Если в конце своей жизни, в своем поэтическом завещании («Памятник») Пушкин говорит: «велестью Божью, о муза, будь послушна», если божественное призвание поэзии было всегда, так сказать, основным догматом веры Пушкина, то это настроение, несомненно, проникает его с ранней юности. Не только в позднейших воспоминаниях о первом пробуждении поэтического вдохновения, о том, как муза впервые стала являться ему «в таинственных долинах, весной, при кликах лебединых, близ вод, сиявших в тишине», — но и в ранних юношеских стихотворениях отчетливо выражено это религиозное восприятие поэзии. В особенности ясно это высказано в двух посланиях к Жуковскому, первому и единственному его учителю в поэзии. Такие слова, как:

Могу ль забыть я час, когда перед тобой  
Безмолвный я стоял, и молнийной струей

\* общее место (фр.). — Сост.

Душа к возвышенной душе твоей летела  
И, тайно съединясь, в восторгах пламенела<sup>16</sup>,

или слова о том, как поэт стремится «к мечтательному миру» «возвышенной душой», «и быстрый холод вдохновенья власы подъемлет на челе», и как он тогда творит «для немногих» «священной истины друзей»<sup>17</sup> — не оставляют сомнения в яркости и глубине чисто религиозного восприятия красоты и поэтического творчества. Но этот духовный опыт должен был уже рано привести Пушкина к ощущению ложности «просветительства» и рационалистического атеизма. И если позднее, в зрелые годы, Пушкин утверждал, что «ничто не могло быть противоположнее поэзии, как та философия, которой XVIII век дал свое имя», ибо «она была направлена против господствующей религии, вечного источника поэзии у всех народов», если он называл Гельвеция «холодным и сухим», а его метафизику «пошлой и бесплодной»<sup>18</sup>, то в этом сказался, несомненно, уже опыт юных лет — опыт столкновения в его душе рационализма с религиозным переживанием поэтического вдохновения.

Наконец, столь же существенна и та глубокая, потаенная общая духовная умудренность, которая поражала Жуковского в юноше Пушкине, и о которой он сам говорит еще в 1817 году как об «уме высоком», который «можно скрыть безумной шалости под легким покрывалом»<sup>19</sup>. Наличие этого глубокого слоя духовной жизни особенно явствует из отношения юного Пушкина к «мудрецу» Чаадаеву, который «во глубину души вникая строгим взором... оживлял ее советом иль укором» и, по признанию самого Пушкина, в ту пору, быть может, «спас» его чувства<sup>20</sup>. По всей вероятности, Чаадаев уже тогда влиял на Пушкина в религиозном направлении или, во всяком случае, пробудил в нем строй мыслей более глубокий, чем ходячее умонастроение французского просветительства. Не надо также забывать, что этот строй мыслей и чувств питался в Пушкине навсегда запавшими ему в душу впечатлениями первых детских лет, осененных духовной мудростью русского народа, простодушной верой Арины Родионовны.

Специально проблеме религиозной веры посвящено в ту юношескую эпоху стихотворение «Безверие», написанное для выпускного лицейского экзамена (1817). Его принято считать простым стилистическим упражнением с дидактическим содержанием и потому непоказательным для духовной жизни Пушкина той эпохи. Это суждение кажется нам неосновательным в силу высказанного уже общего убеждения в правдивости поэтического творчества Пушкина: невозможно допустить, чтобы Пушкин пи-

сал по заказу на чуждую ему тему и просто лгал в поэтической форме. Стихотворение — художественно, правда, относительно слабое и потому и исключенное самим Пушкиным из собрания сочинений — описывает трагическую безнадежность сердца, неспособного к религиозной вере, и призывает не укорять, а пожалеть несчастного неверующего. В этом стихотворении по крайней мере одна фраза бросает свет на духовное состояние Пушкина: «ум ищет Божества, а сердце не находит». Чрезвычайно интересно, что суждение — впрочем, с существенным изменением логического удара, — повторяется Пушкиным в 1821 г. в его кишиневском дневнике. Отмечая свое свидание с Пестелем, «умным человеком во всем смысле этого слова», Пушкин записывает поразившую его и, очевидно, соответствующую его собственному настроению мысль Пестеля: *mon coeur est matérialiste, mais ma raison s'y refuse* \* (по другому варианту текста, эта фраза принадлежит даже самому Пушкину)<sup>21</sup>.

Нам представляется очевидным парадоксальный факт: Пушкин преодолел свое безверие (которое было в эти годы скорее настроением, чем убеждением) на чисто *интеллектуальном* пути: он усмотрел глупость, умственную поверхностность обычного «просветительного» отрицания. В рукописях Пушкина 1827—1828 гг. находится следующая запись: «Не допускать существования Бога — значит быть еще более *глупым*, чем те народы, которые думают, что мир покоится на носороге» \*\*. В одном из ранних стихотворений мысль о небытии после смерти, «ничтожестве», есть для Пушкина «призрак пустой, сердцу непонятный мрак», о котором говорится: «ты чуждо *мысли* человека, тебя страшится гордый *ум*»<sup>22</sup>.

Но самое интересное свидетельство отношения молодого Пушкина к безверию содержится, конечно, в известном его письме из Одессы от 1824 г. Для состояния нашего пушкиноведения характерно, что это письмо, сыгравшее, как известно, роковую роль в жизни Пушкина (он был за него исключен со службы и сослан из Одессы в Михайловское под надзор полиции), исследовано со всех сторон, за исключением одной, самой существенной: никто, кажется, не потрудился задуматься над его подлинным смыслом, как свидетельством состояния религиозной мысли Пушкина. Вот соответствующие строки его: «Читаю Библию, Святой Дух иногда мне по сердцу, но предпочитаю Гете и Шек-

\* Сердцем я материалист, но мой разум этому противится (*фр.*). — *Сост.*

\*\* Цит. по: Модзалевский Б. Письма Пушкина. Т. I. 1926. Прим., с. 314.

спира. Ты хочешь знать, что я делаю, — пишу пестрые строфы романтической поэмы и беру уроки чистого афеизма. Здесь англичанин, глухой философ, единственный умный афей, которого я еще встретил. Он исписал листов 1000, чтобы доказать *qu'il ne peut exister d'être intelligent créateur et regulateur* \* — мимоходом уничтожая слабые доказательства бессмертия души. Система не столь утешительная, как обыкновенно думают, но, к несчастью, более всего правдоподобная»<sup>23</sup>.

Это письмо (от которого Пушкин сам позднее отрекался, называя его «глупым»<sup>24</sup>) обыкновенно рассматривается просто, как признание Пушкина в его атеизме. Это, конечно, справедливо (для момента написания письма), однако все же с очень существенными оговорками. Из самого письма следует, прежде всего, что Пушкин «берет урок чистого афеизма» *впервые* в Одессе в 1824 году — значит, что это мировоззрение серьезно заинтересовало его впервые только тогда, и что, следовательно, Пушкина до того времени никак нельзя считать убежденным атеистом. Далее: указание, что англичанин, «глухой философ» (Гетчинсон), кажется ему *первым* умным атеистом, с которым ему довелось встретиться и который на него произвел впечатление, есть автентичное подтверждение нашего мнения о низкой интеллектуальной оценке Пушкиным обычного типа безверия.

Еще важнее, что в то самое время, как он берет уроки чистого атеизма, он читает Библию; и хотя он «предпочитает Гете и Шекспира», все же «Святой Дух» ему «иногда по сердцу». Очевидно, что «сердце» Пушкина в это время двоятся (как и его мысли). Несмотря на уроки атеизма, на него производит впечатление Священное Писание — по крайней мере, с его поэтической стороны (позднее он, как известно, усердно читал Библию и Жития Святых; его позднейший отзыв об Евангелии см. ниже). И, наконец, может быть, интереснее всего заключительные слова письма: «система» атеизма признается «не столь утешительной, как обыкновенно думают, но, к несчастью, наиболее правдоподобной». Ясно, что отношение «сердца» и «ума» Пушкина к религиозной проблеме радикально изменилось: теперь его ум готов признать правильным аргумент «афея», но сердце ощущает весь трагизм безверия — вопреки обычному для его поколения жизнепониманию, которое способно находить атеизм «утешительным».

---

\* что не может быть существа разумного, Творца и правителя (фр.). — Сост.

К эпохе молодости Пушкина, т. е. к первой половине 20-х годов, относятся такие — увы, доселе недостаточно известные и оцененные — перлы религиозной поэзии, как отрывок «Вечерняя отошла давно» (1821), стихотворение «Люблю ваш сумрак неизвестный» (мысль о неземном мире, «где чистый пламень пожирает несовершенство бытия») (1822), отрывок «На тихих берегах Москвы» (1822) (религиозное описание монастыря) и «Надгробная надпись кн. Голицыну» (1823)<sup>25</sup> — четверостишие, предваряющее основной мотив «Ангела» Лермонтова. Мы уже не говорим о таких общеизвестных религиозных произведениях этой же эпохи, как «Подражание Корану» или описание кельи Марии в «Бахчисарайском фонтане». Эти религиозные мотивы — в эту эпоху все же скорее мимолетные — находят свое завершение в классических творениях религиозно-поэтического вдохновения: в образах Пимена и патриарха в «Борисе Годунове» — и в особенности в «Пророке» — бесспорно величайшем творении русской религиозной лирики, которое, по авторитетному свидетельству Мицкевича, выросло у Пушкина из основного его непонимания, из веры в свое собственное религиозное призвание как поэта<sup>26</sup>.

С конца 20-х годов до конца жизни в Пушкине непрерывно идет созревание и углубление духовной умудренности и вместе с этим процессом — нарастание глубокого религиозного сознания. Об этом одинаково свидетельствуют и поэтические его творения, и прозаические работы, и автобиографические записи; поистине, нужна исключительная слепота или тенденциозность многих современных пушкинovedов, чтобы отрицать этот совершенно бесспорный факт, к тому же засвидетельствованный едва ли не всеми современниками Пушкина. Из поэтических творений на религиозные темы достаточно здесь просто отметить такие стихи, как «Ангел» («В дверях эдема...») (1827), эпитафия сыну декабриста С. Волконского (1827)<sup>27</sup>, «Воспоминание» (1828), «Монастырь на Казбеке» (1829), «Еще одной высокой важной песни» (1829), «Воспоминания в Царском Селе» (1829), «Стансы митр. Филарету» (1830)<sup>28</sup>, «Мадонна» (1830), «Закливание» (1830), «Для берегов отчизны дальней» (1830), «Юдифь» (1832), «Напрасно я бегу к сионским высотам» (1833), «Странник (из Буньяна)» (1834), «Когда великое свершилось торжество» (1836), «Молитва» («Отцы-пустынники») (1836). К концу жизни поэта этот процесс духовного созревания выразился в глубоком христиански-религиозном настроении поэта, о котором мы уже упоминали и которое лучше всего жизненно засвидетельствовано потрясающим по своему величию последним просвет-

лением на смертном одре. Так как проза Пушкина, к сожалению, и доселе мало известна широкому кругу русских читателей, приведем здесь следующие строки (из отзыва о книге Сильвио Пеллики) (1836): «Есть книга, коей каждое слово истолковано, объяснено, проповедано во всех концах земли, применено ко всевозможным обстоятельствам жизни и происшествиям мира; из коей нельзя повторить ни единого выражения, которого не знали бы все наизусть, которое не было бы уже пословицей народов, она не заключает уже для нас ничего неизвестного; книга сия называется Евангелием: — и такова ее вечная прелесть, что если мы, пресыщенные миром или удрученные унынием, случайно откроем ее, то уже не в силах противиться ее сладостному увлечению и погружаемся духом в ее божественное красноречие»<sup>29</sup>. Быть может, последняя автобиографическая запись Пушкина на листе, на котором написано стихотворение «Пора, мой друг, пора...», гласит: «Скоро ли перенесу я мои пенаты в деревню — поля, сад, крестьяне, книги; труды поэтич. — семья, любовь etc. — религия, смерть»<sup>30</sup> (ср. приведенное выше свидетельство Плетнева о «высокорелигиозном настроении» Пушкина за несколько дней до смерти).

Как ни существенно это обращение Пушкина-человека к религиозной вере, еще важнее для уяснения его духовного облика религиозные мотивы его поэзии. Религиозность поэтического жизнеощущения, конечно, никогда не может вписаться в рамки определенного догматического содержания — в особенности же в отношении Пушкина, который всегда и во всем многосторонен. Всякая попытка приписать Пушкину-поэту однозначно определенное религиозное или философское мирозерцание заранее обречена на неудачу, будучи по существу неадекватной своему предмету. Если Константин Леонтьев не без основания упрекал Достоевского в том, что он в своей известной речи превратил «чувственного, языческого, героического» Пушкина в смиренного христианина<sup>31</sup>, то не нужно забывать, что и обратная характеристика Леонтьева по меньшей мере так же односторонняя (Образцом невыносимой искусственности является попытка Гершензона конструировать систему религиозно-философского мирозерцания Пушкина в статье «Мудрость Пушкина».) Но из этого отнюдь не следует, что о религиозности поэзии Пушкина вообще нельзя сказать ничего определенного. Напротив, ее можно довольно точно зафиксировать — но не иначе, как в ряде отдельных, пронизывающих ее мотивов, которые в своей — несводимой к логическому единству — совокупности дают нам представление о религиозном «мирозерцании» Пушкина.

О первом и основном мотиве этой религиозности поэта уже было сказано выше: это есть религиозное восприятие самой поэзии и сущности поэтического вдохновения. Нет надобности здесь снова об этом распространяться: это бросается в глаза само собой. Для Пушкина поэтическое вдохновение было, как уже указано, подлинным религиозным откровением: вдохновение определено тем, что «божественный глагол» касается «слуха чуткого» поэта. Именно поэтому «служенье муз не терпит суеты: прекрасное должно быть величаво». Только из этого сознания абсолютного религиозного смысла поэзии (поэта как «служителя алтаря») может быть удовлетворительно понят и объяснен общеизвестный страстный и постоянный протест Пушкина против тенденции утилитарно-морального использования поэзии. Если поэзия сама уже есть «молитва» («мы рождены... для звуков сладких и молитв»), то ее самодовлеющее верховное, неприкосновенное ни для каких земных нужд значение понятно само собой! Поэт, подобно пророку, знает лишь одну цель: исполнившись волей Божией, «глаголом жечь сердца людей».

С религиозным восприятием поэзии связано религиозное восприятие красоты вообще — ближайшим образом, красоты природы. Религиозно ощущается Пушкиным «светил небесных дивный хор» и «шум морской» — «немолчный шепот Нереиды, глубокий, вечный хор валов, хвалебный гимн отцу миров»<sup>32</sup>. Но и разрушительная стихия наводнения есть для него «божия стихия»<sup>33</sup>, так же как мистическое, «неизъяснимое» наслаждение — «бессмертья, может быть, залог» — внушает ему все страшное в природе, «все, что гибелью грозит» — и бездна мрачная, и разъяренный океан, и аравийский ураган, и чума<sup>34</sup>. Но уже из этого ясно, что ощущение божественности природы не есть для Пушкина пантеизм. Напротив, не раз подчеркивает он, что красота природы «равнодушна», «бесчувственна» к тоске человеческого сердца; в «Медном Всаднике» это равнодушие природы, которое багряницей утренней зари уже прикрывает вчерашнее зло наводнения, сознательно связывается с «бесчувствием холодным» человеческой толпы. Красота и величие природы есть след и выражение божественного начала, но сердце человека ею не может удовлетвориться — оно стремится к иной, высшей, более человеческой красоте; и потому, хотя «прекрасно море в бурной мгле и небо в блесках без лазури», но «дева на скале прекрасней волн, небес и бури»<sup>35</sup>.

Этим уже указан второй эстетический источник религиозного жизнеощущения — эротизм, чувство божественности любви и женской красоты. И здесь надо повторить: раз навсегда надо

научиться не принимать слова Пушкина за условно-банальный стиль эротической лирики, который он сам высмеивал, а брать их всерьез; когда Пушкин говорит о Божестве и божественном, это всегда имеет у него глубокий, продуманный и прочувствованный смысл. Так надо воспринимать, например, известное признание к Керн. Когда он воспринимает женщину как «гения чистой красоты», то вместе с «вдохновением, жизнью, слезами и любовью» для его «упоенного» сердца просыпается и «Божество». Очевидно, глубокий религиозный смысл содержится в гимне совершенной женской красоте: «Все в ней гармония, все диво, все выше мира и страстей». Чистота этого религиозно-эстетического чувства совершенно сознательно подчеркивается поэтом: «куда бы ты не поспешал, хоть на любовное свиданье..., но, встретясь с ней, смущенный, ты вдруг остановишься невольно, благоговея богомольно перед святыней красоты»<sup>36</sup>.

Но особенно интересно, что и в области эротической эстетики Пушкин не остается замкнутым в пределах земной действительности, а, напротив, именно на этом пути, говоря словами Достоевского, «соприкасается мирам иным». У него есть целый ряд стихотворений, в которых мысль о любимой женщине связывается с мыслью о загробной жизни. Таково «заклинание» к «возлюбленной тени» явиться вновь, чтобы снова выслушать признание в любви. И когда бессонной ночью воспоминание развивает перед ним свой «длинный свиток», и в нем горят «змеи сердечной угрызенья», две тени любимых женщин являются перед ним, как два ангела «с пламенным мечом», «и оба говорят мне мертвым языком о тайнах вечности и гроба»<sup>37</sup>. Свое завершение эта эротическая религиозность находит в известной песне о «бедном рыцаре», посвятившем свое сердце пресвятой Деве — песне, как известно, вдохновлявшей Достоевского<sup>38</sup> и духовно родственной основной религиозной интуиции Софии у Вл. Соловьева.

Однако областью эротической и эстетической в широком смысле религиозности отнюдь не исчерпывается самобытная религиозная интуиция Пушкина-поэта. Наряду с ней у Пушкина есть еще иной источник спонтанного и совершенно оригинального религиозного восприятия. Этот мотив, доселе, насколько мне известно, никем не отмеченный (как и многое другое в духовном мире Пушкина), состоит в религиозном восприятии духовной сосредоточенности и уединения; оно связано с культом «домашнего очага» и поэтому символизируется Пушкиным в античном понятии «пенатов». Всем известно стихотворение «Миг вождь-ленный настал», в котором поэт выражает свою «непонятную



грусть» при окончании многолетнего труда, «друга пенатов свя-  
тых». Упоминание пенатов здесь не случайно: как почти всегда  
у Пушкина, это есть обнаружение общего мотива, проходящего  
через все его творчество. Впервые поминаются «пенаты» как хра-  
нители «сени уединения», незримые слушатели стихов поэта, в  
стихотворении «Разлука» («Кюхельбекеру», 1817); отчетливо  
этот мотив выражен в юношеском стихотворении «Домовому»  
(1819): «Поместья мирного незримый покровитель, тебя молю,  
мой добрый домовый, храни селенье, лес и дикий садик мой и  
скромную семью моей обитель!» Он молит домового любить «зе-  
леный скат холмов», луга, «прохладу лип и кленов шумный  
кров», мотивируя это общим указанием: «они знакомы вдохно-  
венью». В альбом Сленину он пишет: «вхожу в него прямым по-  
этом, как в дружеский, приятный дом, почтив хозяина приветом  
и лар — молитвенным стихом»<sup>39</sup>. Этот мотив в своем глубочай-  
шем религиозном напряжении сполна раскрывается в стихо-  
творении: «Еще одной высокой важной песни», которое сам Пуш-  
кин называет «гимном пенатам», «таинственным силам»; в  
долгом изгнании, удаленный «от ваших жертв и тихих возлия-  
ний», поэт не переставал любить пенатов.

Так, я любил вас долго!... Вас зову  
В свидетели, с каким святым волненьем  
Оставил я... людское племя,  
Дабы стеречь ваш огонь уединенный,  
Беседуя с самим собою. Да,  
Часы неизъяснимых наслаждений!  
Они дают нам знать сердечну глубь,  
Они меня любить, лелеять учат  
*Несмертные, таинственные чувства.*  
И нас они науке первой учат  
*Чтить самого себя.* О нет, вовек  
Не преставал молить благоговейно  
Вас, божества домашние...

Лелеяние «несмертных, таинственных чувств» связано у по-  
эта, таким образом, с внутренней сосредоточенностью, с самоува-  
жением; оно требует отрешенности от «людского племени», воз-  
можной лишь в мирном уединении домашнего очага. Весь этот  
духовный комплекс сливается в культ символических «домаш-  
них божеств». В личной жизни Пушкина воплощением «алтаря  
пенатов» были два места — Михайловское и Царское Село (ср.  
«Вновь я посетил...» и «Воспоминания в Царском Селе»). В по-  
следнем стихотворении античный мотив пенатов обогащается  
евангельским мотивом «блудного сына»: поэт, возвратившись  
после скитаний — внешних и внутренних — к родному месту, в

котором впервые зародилась его духовная жизнь, ощущает себя блудным сыном, возвращающимся в отчий дом: «Так отрок Библии, безумный расточитель, до капли истощив раскаянья фиал, увидев, наконец, родимую обитель, главой поник и зарыдал». «Родная обитель» иногда воспринимается прямо, как «родина», «отечество»: «нам целый мир — пустыня, отечество нам — Царское Село»<sup>40</sup>. Эта внутренняя связь между «родной обителью» и «родиной» — основанная на едином чувстве укорененности личной духовной жизни в почве, из которой она произросла, ее связь с ближайшей родственной средой, которой она питается, — выражена у Пушкина в отрывке «Два чувства» в целой религиозной философии:

Два чувства дивно близки нам —  
В них обретает сердце пищу:  
Любовь к родному пепелищу,  
Любовь к отеческим гробам.  
На них основано от века  
По воле Бога самого  
Самостоянье человека,  
Залог величия его...  
Животворящая святыня!  
Земля была без них мертва,  
Без них наш тесный мир — пустыня,  
Душа — алтарь без божества.

Замечательна та философская точность и строгость, с которой здесь изображена связь духовного индивидуализма с духовной соборностью: «любовь к родному пепелищу» органически связана с любовью к родному прошлому, к «отеческим гробам», и их единство есть фундамент и живой источник питания для личной независимости человека, для его «самостояния», как единственного «залога его величия» (здесь предвосхищен мотив Н. Федорова!<sup>41</sup>). Единство этого индивидуально-соборного существа духовной жизни пронизано религиозным началом: связь соборного начала с индивидуальной, личной духовной жизнью основана «по воле Бога самого» и есть для души «животворящая святыня». Само постижение и восприятие этой связи определено религиозным сознанием, тем, что Достоевский называл «касанием мирам иным» и что сам Пушкин обозначает (ср. предыдущее, стихотворение) как «несмертные, таинственные чувства», — чувством, что наша душа должна быть «алтарем божества». В этом многогранном и все же цельном религиозном сознании выражается своеобразный *религиозный гуманизм* Пушкина. И не случайно одна из последних личных мыслей Пушкина была мысль о

перенесении «пенатов» в деревню, в связи с мечтой о последнем уединении, религии и смерти (ср. приведенную выше запись).

Размеры статьи не позволяют нам подробнее проследить еще один мотив самобытной религиозности Пушкина — именно связь *нравственного* сознания и нравственного очищения души (чрезвычайно богатой темы пушкинского творчества) с сознанием религиозным. Это есть мотив, связанный с одним из центральных мотивов духовной жизни Пушкина вообще — с мотивом духовного *преображения* личности. Укажем лишь, что Пушкин на основании внутреннего опыта приходит прежде всего к своеобразному *аскетизму*: он хочет «жить, чтоб *мыслить* и *страдать*», он требует от себя, чтобы его душа была «*чиста, печальна и покойна*»<sup>42</sup>. Но этот аскетизм, по крайней мере на высшей своей ступени (у Пушкина можно проследить целый ряд его ступеней и форм), не содержит в себе ничего мрачного и ожесточенного: он означает, напротив, *просветление* души, победу над мятежными страстями высших духовных сил благоговения, любви и благоволения к людям и миру. Таково, например, описанное в ряде стихотворений просветление и умиротворение эротической любви, ее преобразование в чистое умиление и бескорыстную любовь. Таково развитие нравственного сознания в узком смысле слова от тяжких, как бы безысходных угрызений совести к тихой сокрушенности и светлой печали (ср., например, «тяжкие думы», «в уме, подавленном тоской» со «*сладкой тоской*» тихого покаяния в «Воспоминаниях в Царском Селе»). Религиозный характер этого мотива духовной жизни очевиден и там, где он не выражен отчетливо словами. Прослеживая точнее этот духовный путь поэта, можно было бы усмотреть, как Пушкин, исходя из изложенных отправных пунктов своей самобытной религиозности, достигает основных мотивов христианской веры — *смирения и любви*. Языческий, мятежный, чувственный и героический Пушкин (как его определяет К. Леонтьев) вместе с тем обнаруживается нам как один из глубочайших гениев русского христианского духа.





## **ПО СТРАНИЦАМ ГАЗЕТ 1937 ГОДА**

### **1. Из газеты «Правда» (10 февраля 1937 г.)**

#### **СЛАВА РУССКОГО НАРОДА**

Прошло сто лет с тех пор, как рукой иноземного аристократического прохвоста, наемника царизма, был застрелен величайший русский поэт Александр Сергеевич Пушкин.

Пушкин целиком принадлежит нам, нашему времени, он живой и долго еще будет жить в будущих поколениях. Пушкин — слава и гордость великого русского народа — не умрет никогда.

Влияние Пушкина на развитие культуры нашей страны безгранично. Его бессмертные творения стали основой грамотности. Устами Пушкина впервые заговорили сотни миллионов людей. Пушкин поднял наш язык — по природе своей богатый и гибкий — до необычайной высоты, сделав его выразительнейшим языком в мире.

Пушкин никогда еще не был так популярен и любим, как в настоящее время. Это произошло уже по той простой причине, что никогда не было в нашей стране столько грамотных, читающих людей. Но не в этом только дело. Впервые читатель встретился с подлинным Пушкиным без корыстного посредничества многочисленных искажателей текстов поэта, без реакционной цензуры, без скудоумных и ничтожных толкователей, старавшихся причесать буйного Пушкина под свою буржуазную гребенку. Пушкин предстал перед народом в настоящем своем облики: поэта и гражданина, и народ полюбил его, как лучшего друга.

Пушкин предвидел это время. Он всегда помнил о народе и творил для народа. Во многих произведениях поэта можно встретить своеобразную переключку с будущими поколениями. Достаточно вспомнить потрясающее стихотворение «Памятник». К

будущему читателю прямо обращается Пушкин и во второй главе «Евгения Онегина». Немного иронически, но с глубоким волнением мечтает он, что будущий читатель взглянет

На мой прославленный портрет,  
И молвит: то-то был Поэт!

Этому читателю он шлет свое «благодарение». Слова поэта дошли по назначению. Голос его звучит как мощный призыв к творческой жизни и борьбе. Прочитав знаменитое «Здравствуй, племя младое, незнакомое!», советский читатель может с полным правом ответить: «Здравствуй, Пушкин, родной и близкий!»

Пушкин целиком наш, советский, ибо советская власть унаследовала все, что есть лучшего в нашем народе, и сама она есть осуществление лучших чаяний народных. Сейчас, в сотую годовщину смерти великого русского поэта, нет более актуальной темы, чем — Пушкин и современность. В конечном счете творчество Пушкина слилось с Октябрьской социалистической революцией, как река вливается в океан.

В стихотворении «Деревня (1819 г.) Пушкин писал:

О, если б голос мой умел сердца тревожить!  
Почто в груди моей горит бесплодный жар  
И не дан мне в удел витийства грозный дар?  
Увижу ль, о друзья, народ неугнетенный  
И рабство, падшее по манию царя,  
И над отечеством свободы просвещенной  
Взойдет ли наконец прекрасная заря?

В то время Пушкин еще надеялся на реформы «просвещенных государей». Но уже через два года, задумавшись над судьбами и историей своей родины, Пушкин восклицает: «Одно только страшное потрясение могло бы уничтожить в России закоренелое рабство»<sup>1</sup>. Мы знаем, что это была не только мечта. Пушкин сам стремился к восстанию и был очень огорчен, что не мог принять участия в его подготовке.

В нашей стране ликвидированы эксплуататорские классы. Это факт, который бесспорно можно зачислить в величайшие достижения истории человечества. Сколько иступлений, проклятий и клеветы вызвал этот факт в стане наших врагов! Подлые преступления троцкистских бандитов есть прямая реакция контрреволюционной буржуазии на ликвидацию эксплуататоров в нашей стране. Но сквозь столетие Пушкин протягивает нам дружескую руку в знак солидарности. Сохранилось живое свидетельство отношения Пушкина к эксплуататорам. Вот что запи-

сал в свой дневник один из современников Пушкина, князь П. Долгоруков:

«Охота взяла Смирнова спорить с ним (с Пушкиным), и чем более он опровергал его, тем более Пушкин разгорался, бесился и выходил из терпения. Наконец, полетели ругательства на все сословия. Штатские чиновники — подлецы и воры, генералы — скоты большею частью, один класс земледельцев — почтенный. На дворян русских особенно нападал Пушкин. Их надобно всех повесить, а если б это было, то он с удовольствием затягивал бы петли»<sup>2</sup>.

Конечно, это было сказано в пылу спора, но мы сразу узнаем здесь темперамент Пушкина. Он радостно рукоплескал бы гибели эксплуататорских классов. «Один класс земледельцев — почтенный», обиженно записал князь Долгоруков, и это показывает, как Пушкин относился к угнетенному крестьянству, к народу. Освобождение крестьян Пушкин считал главным условием дальнейшего развития горячо любимой им родины.

Пушкин был дворянином. Это дало повод глупым вульгаризаторам объявить дворянским все его творчество. Какая низкая клевета! Пушкин прежде всего глубоко народен и в произведениях своих, и в политических взглядах. Это хорошо выразил М. Горький:

«“От кого бы я ни происходил, — говорит Пушкин, — образ мыслей моих от этого никак бы не зависел”. — Это слова человека, — добавляет Горький, — который чувствовал, что для него интересы всей нации выше интересов одного дворянства, а говорил он так потому, что его личный опыт был шире и глубже опыта дворянского класса»<sup>3</sup>.

Нет нужды преувеличивать революционные взгляды Пушкина. Его величие заключено в его бессмертных и никем не превзойденных произведениях. Но Пушкин не был бы гениальным поэтом, если бы он не был великим гражданином, не отразил бы в той или иной мере революционные чаяния своего народа. Он и сам это понимал. Подводя итог своему творчеству, за несколько месяцев до роковой дуэли, Пушкин видел главную свою заслугу в том, «что в мой жестокий век восславил я свободу». Именно поэтому говорил поэт: «Слух обо мне пройдет по всей Руси великой, и назовет меня всяк сущий в ней язык».

Сбылись мечтания! Нет теперь в нашей необъятной родине такой народности, которая не имела бы своей письменности. Вместе с грамотой познают многочисленные народы и гениальные стихи Пушкина. Пушкин одинаково близок сердцу русско-

го и украинца, грузина и калмыка, близок сердцу всех национальностей Советского Союза.

Единый в своем национальном многообразии советский народ торжественно чтит Пушкина как крупную веху своей истории и огромное явление сегодняшнего дня.

Пушкин давно перерос границы своей страны. Все прогрессивное, культурное человечество преклоняется перед его гением. Пушкин глубоко национален. Поэтому он и стал интернациональным поэтом. В сокровищнице его поэзии народы всего мира находят и еще найдут неиссякаемый источник глубоких мыслей и благородных чувств.

Над миром собрались сейчас грозные тучи истребительной войны. Ее готовят фашистские изуверы, варвары, попирающие солдафонским сапогом все культурные ценности, созданные человечеством. Разум, наука, культура угнетаются фашистами. Поджигатели войны обращаются к тьме средневековья, к допотопным временам людоедства и там черпают свои «идеи» и мораль. Произведения великого гуманиста Пушкина являются обвинительным актом этим вырождакам и душителям свободы. Все, кто заинтересован в борьбе с фашистами, повторяют вместе с нами полные оптимизма и человечности слова Пушкина: «Да здравствуют музы, да здравствует разум!.. Да здравствует солнце, да скроется тьма!»

Русский народ дал миру гениального Пушкина. Русский народ под руководством великой партии Ленина—Сталина свершил социалистическую революцию и доведет ее до конца. Русский народ вправе гордиться своей ролью в истории, своими писателями и поэтами.

Пушкин — слава нашего народа, и народ своей деятельностью умножает эту славу.

## 2. Из газеты «Доброволец» (февраль 1937 г.)

**И. С. ШМЕЛЕВ**  
**Сынам России**

Вот и еще год минул, и отодвинулась в глубь истории славная дата рождения Добровольчества<sup>1</sup>. Отодвинулась в даль истории, но останется навсегда как прекраснейшая ее страница, сохранит-

ся навеки в помнящем русском сердце. Да и не страница это истории российской, а одна из громких эпох мировой истории: на российских полях столкнулись в борьбе две силы — Порядка и хаоса, Правды и лжи, Любви и ненависти, Божественного в человеке — и темного начала. Впервые столкнулись так открыто, озаменованно. В России начавшаяся борьба длится донныне в мире и будет длиться пока не завершится — верим — решительной победой светлого в человечестве начала. Русскому Добровольчеству выпала честь Креста: первому выдержать удар зла, воплощенного в большевизме, положить почин в борьбе за Божественный Образ в человеке. Может ли затеряться в памяти человечества такой Крест? И если затеряется он в хаотичном мире, в *нашем* — не может затеряться. Ибо в этом Кресте — истинное нашей родимой сущности. Какая же сущность наша?

В эти дни мы поминаем столетие кончины нашего Гения — Пушкина. Пушкин — вот выразитель русской духовной сущности. Это признано ныне миром. Спросим себя, как бы отнесся Пушкин к подвигу Добровольчества? Ответ бесспорный: благословил бы Подвиг, был бы его Певцом, — «певцом в стане русских воинов»<sup>2</sup>. Мы знаем это: совестью нашей знаем, всем *делом* Пушкина. Совестливый, правдивый, искренний сын России, певец ее, гордившийся ее славой, ее державностью, он являлся ее защитником, духовной ее опорой в трудные дни ее. Он, почитавшийся иными «вольнодумцем» и «либералом», сумел ответить клеветникам России страстным и грозным словом. Не побоялся «ославить» себя в глазах Европы, не устрасился клейма — «раб царский»!

Вы грозны на словах — попробуйте на деле!  
Иль старый богатырь, покойный на постеле,  
Не в силах завинтить свой измайловский штык?  
Иль русского царя уже бессильно слово?  
Иль нам с Европой спорить ново?  
Иль русский от побед отвык?  
Иль мало нас?..

Живи он ныне, он сумел бы ответить на клевету, которой так щедро обливали русское Добровольчество — и свои, растерявшие чувство *родины*, и многие европейские «витии». Он был бы с вами, Добровольцы, — вашим Певцом чудесным. Украсьте же ваше знамя лавровым венком в честь Гения! Он, его дух бессмертный, смотрит на вас *оттуда*, как на друзей, как на сынов России, и посылает привет заветный в тяжкие наши дни:



Бог помочь вам, друзья мои!  
И в бурях, и в житейском горе,  
В краю чужом, в пустынном море,  
И в мрачных пропастях земли!

### 3. Из газеты «Наш путь» (11 февраля 1937 г.)

К. В. РОДЗАЕВСКИЙ  
Пушкин

Для нас, фашистов, это не только имя. Это — знамя.  
Ибо поэзия А. С. Пушкина — это культурное знамя Российского Фашизма.

Не кто иной, как величайший Русский поэт, дал знаменитую концепцию Российской Нации в своих замечательных стихах:

Два чувства дивно близки нам,  
В них получает сердце пищу:  
Любовь к родному пепелищу,  
Любовь к отеческим гробам.

И дальше:

На них основано от века  
По воле Бога самого  
Благосостояние человека<sup>1</sup>  
Залог величия его.

Гениальной прозорливостью поэт утверждает великую ценность Нации:

Животворящая святыня!  
Земля была б без них мертва,  
Без них наш Божий мир пустыня,  
Душа — алтарь без божества.

Одного этого стихотворения достаточно, чтобы твердо определить: Пушкин — наш и только наш, Российских националистов. А вспомним «Клеветникам России», еще десяток патриотических стихотворений, «Бориса Годунова», «Евгения Онегина» с настоящей фашисткой, выше всего ставящей долг, — Татьяной Лариной.

Пушкин — наш, и жалким глумленьем кажутся нам попытки большевиков выступить с какими-то празднованиями пуш-

кинского юбилея, приписав «солнцу Русской культуры»<sup>2</sup> — революционную идеологию.

Жалким обманом расшифровываются попытки кагановичей еще раз обмануть Российскую Нацию инсценировкой своего уважения к Русской Культуре, фактически распинаемой в советской стране ее поработителями.

В лучах творчества А. С. Пушкина Русские эмигранты всех группировок находят общий язык —

**Национальное единение.**

И под его бодрящими строфами рождается

**Национальное единение.**

В день пушкинских торжеств покажем всему миру, что есть дни, когда смолкают все разногласия и сыны и дочери великой Российской Нации выступают все вместе как одна армия защитников родной культуры и ее грядущего оплота — национально-го государства.

Да будет память Пушкина нашим общеэмигрантским культурным знаменем. И да отточат стихи Пушкина лишний раз нашу священную непримиримость.

За Пушкина — против лжепушкинцев из колена кагановичей.





**С. Н. БУЛГАКОВ**

## **Жребий Пушкина**

**1**

Русский народ, вместе со всем культурным миром, ныне поминает великого поэта. Но никакое мировое почитание не может выявить того, чем Пушкин является для нас, русских. В нем самооткровение русского народа и русского гения. Он есть в нас мы сами, себе открывающиеся. В нем говорит нам русская душа, русская природа, русская история, русское творчество, сама наша русская стихия. Он есть наша любовь и наша радость. Он проникает в душу, срастаясь с ней, как молитва ребенка, как ласка матери; как золотое детство, пламенная юность, мудрость зрелости. Мы дышим Пушкиным, мы носим его в себе, он живет в нас больше, чем сами мы это знаем, подобно тому как живет в нас наша родина. Пушкин и есть для нас в каком-то смысле родина, с ее неисследимой глубиной и неразгаданной тайной, и не только поэзия Пушкина, но и сам поэт. Пушкин — чудесное явление России, ее как бы апофеоз, и так именно переживается ныне этот юбилей, как праздник России. И этот праздник должен пробуждать в нас искренность в почитании Пушкина, выявлять подлинную к нему любовь. Но такая любовь не может ограничиться лишь одним его славословием или услаждением пленительной сладостью его поэзии. Она должна явиться и серьезным, ответственным делом, подвигом правды в стремлении понять Пушкина в его творчестве, как и в нем самом. О том, кому дано сотворить великое, надлежит знать то, что еще важнее, нежели его творение. Это есть его жизнь, не только как фактическая биография или литературная история творчества, но как подвиг его души, ее высшая правда и ценность. Пушкин не только есть великий писатель, нет, он имеет и свою религиозную судьбу, как Гоголь, или Толстой, или Достоевский, и, может быть,

даже более значительную и, во всяком случае, более таинственную. Поэт явил нам в своем творчестве не только произведения поэзии, но и самого себя, откровение о жизни своего духа в ее нетленной подлинности. Ныне изучается каждая строка его писаний, всякая подробность его биографии. Благодарным потомством воздвигнут достойный памятник поэту этой наукой о Пушкине. Но позволительно во внешних событиях искать и внутренних свершений, во временном прозревать судьбы вечного духа, постигать их не только в земной жизни, но и за пределами ее, в смерти, в вечности. Очевидно, такое задание превышает всякую частную задачу «пушкинизма». Оно и непосильно в полной мере для кого бы то ни было. И однако, оно влечет к себе с неотразимой силой, как к некоему хотя и тяжелому, но священному долгу, ответственности перед поэтом, нашей любви к нему. Итак, да будет венком к его нерукотворному памятнику и эта немощная попытка уразумения его духовного пути, в котором таится его судьба, последний и высший смысл его жизни.

Столетие смерти Пушкина... Тогда, сто лет назад, эта смерть ударила по сердцам как народное горе, непоправимая беда, страшная утрата. Она переживалась как ужасная катастрофа, слепой рок, злая бессмыслица, отнявшая у русского народа его высшее достояние. Это чувство живо и теперь. И ныне, через сто лет, смерть Пушкина остается в русской душе незаживающей раной. Как и тогда, мы стоим перед ней в растерянной безответственности и мучительном недоумении. И мы снова должны до дна испить эту чашу горькой полыни, сызнова пережить эту смерть во всей ее страшной, вопиющей бессмыслице: как будто свалившийся с крыши камень поразил насмерть нашего величайшего поэта и отнял его от нас в цвете творческих сил, на вершине мудрости. Даже хотя бы он погиб от вражеского удара, мы еще имели бы, на ком сосредоточить свой гнев. Но нет,

Жизнь его не враг отъял,  
Он своею жертвой пал,  
Жертвой гибельного гнева<sup>1</sup>.

Пушкину суждено было пасть на дуэли под пулей Дантеса, пустого светского льва, юного кавалергарда, который к тому же выступил на дуэли вместо своего названного отца, по вызову самого Пушкина. Противник после выстрела в Пушкина ждал и принял его ответный выстрел и если не был им убит, то во всяком случае не по отсутствию желания к тому самого Пушкина. Презренье и гнев всех любящих поэта — во все времена и доны-

не — обычно сосредоточиваются на этом чужестранце, на долю которого выпала такая печальная судьба. Но если заслуживает всякого порицания его волокитство за женой Пушкина, впрочем столь же обычное в большом свете, как и в жизни его самого, то самая смерть Пушкина не может быть вменена Дантесу как дело злой его воли. Пушкин сам поставил к барьеру не только другого человека, но и самого себя вместе со своею Музой и, в известном смысле, вместе со своею женою и детьми \*, со своими друзьями, с своей Россией, со всеми нами. Естественно, что в течение целого века — и в наши дни даже больше, чем когда-либо, — внимание русской мысли сосредоточивается около этой раны русского сердца, нанесенной ему у проклятого барьера. Как это могло случиться? Кто виноват? В чем причина страшного события? Ответ обычно дается таким образом, что вина и причина дуэли ищется вовне и в других, всюду, только минуя самого Пушкина. Так повелось начиная с Лермонтова, который, впрочем, все-таки не мог не воскликнуть:

Зачем от мирных нег и дружбы простодушной  
Вступил он в этот свет завистливый и душный?

Винили и винят «свет», жену поэта, двор. Теперь охотнее всего винят еще императора Николая I, будто бы находившегося в интимной близости с женой Пушкина (лишенная всякой убедительности новейшая выдумка)<sup>3</sup>. Иные из этих обвинений, конечно, по-своему бесспорны. Разумеется, светская среда, в которой вращался Пушкин (однако если не считать немалого числа преданных ему и достойных его друзей), не соответствовала его духовной личности. Ему суждено было одиночество гения, неизбежный удел подлинного величия. Справедливо и то, что он страдал одинаково как от преследований, так и от покровительства власти, и от своего камер-юнкерского мундира, и от двойной цензуры, над ним тяготевшей. Справедливо, конечно, и то, что жена Пушкина со своими светскими вкусами не была на высоте положения, впрочем, может быть, и вообще недостижимой в данном случае. В совокупности всех обстоятельств, жизнь Пушкина, особенно последние годы, была тяжела и мучительна. Однако из этого все-таки не вытекает того заключения, кото-

---

\* Пушкин по дороге к месту дуэли встретил свою жену, от которой отвернулся (жена его тоже не узнала)<sup>2</sup>. В материалах нет никакого упоминания о его прощании с детьми перед дуэлью, да оно, конечно, и не могло иметь места. Семья, которую он нежно любил, как бы выпала из его сознания в этот роковой час.

рое обычно подразумевается или прямо высказывается, как очевидное, именно, что эти внешние силы как будто подавили личность самого Пушкина и что именно они — и только они, — привели его к роковой дуэли. Вообще осмыслить бессмыслицу ищут, лишь находя в злой воле других причину смерти Пушкина. Стремясь сделать его самого безответной жертвой, не замечают, что тем самым хулят Пушкина, упраздняют его личность, умаляют его огромную духовную силу. Такое истолкование является лицеприятным в отношении к Пушкину, который, конечно, принижается этим пристрастием и вовсе не нуждается в такой защите. Он достоин того, чтобы самому ответствовать перед Богом и людьми за свои дела. Конечно, и Пушкин есть только человек, и, как таковой, подлежит влияниям, как и ограниченности своей среды, сословия или класса, и для определения этих влияний, понятно, уместны всякие социологические реактивы, к которым теперь так охотно прибегают. Но ими хотят до конца разъяснить жизнь Пушкина, а в частности и его дуэль, — и тем устранить самую личность Пушкина в неповторимой тайне ее самотворчества. В этом социологизме упраздняется и самая проблема всего «пушкинизма». И в ответ на такие посягательства надо сказать: руки прочь! Пушкин достоин того, чтобы за ним признана была и личная ответственность за свою судьбу, которая здесь возлагается всецело на немощные плечи этих «лукавых, малодушных, шальных, балованных детей, злодеев и тупых и скучных»<sup>4</sup>. Вершина не уничтожается предгориями. Наша задача понять личность Пушкина в его собственном пути и в его личной судьбе. Его жизнь хотя и протекала в определенной среде и ею исторически окрашивалась и извне направлялась, однако ею не определялась в своем собственном существе.

Ключом к пониманию всей жизни Пушкина является для нас именно его смерть, важнейшее событие и самооткровение в жизни всякого человека, а в особенности в этой трагической кончине. Но разве соединимы эти слова: «Пушкин и трагедия»? Разве не прославлен он именно как носитель аполлинического начала светлой гармонии, радостного служения красоте? Однако где же гармония в этом дионисическом буйстве с раздражением самого себя? Откуда этот страшный конец? Аполлон на смертном ложе после смертельного поединка! Для того, чтобы постигнуть эту трагедию, мы должны обратиться к творческой жизни Пушкина и установить некоторые ее основные черты. Однако они существенно связаны с тем, что составляет его природный характер, *homo naturalis*, и на нем прежде всего надо сосредоточить внимание.

Природный облик Пушкина отмечен не только исключительной одаренностью, но и таковым же личным благородством, духовным аристократизмом. Он родился баловнем судьбы, ибо уже по рождению принадлежал к высшему культурному слою старинного русского дворянства, что он сам в себе знал и так высоко ценил. Конечно, он наследовал и всю распушенность русского барства, которая еще усиливалась его личным «африканским» темпераментом. При желании в нем легко и естественно различается психология «класса» или сословия, как и обращенность к французской культуре, с ее утонченностью, но и с ее отравой. Величайший русский поэт говорил и мыслил по-французски столь же легко, как и по-русски, хотя творил он только на родном языке. Даром и без труда дана была ему эта приобщенность к Европе, как и лучшая по тому времени школа, столь трогательно любимый им лицей. Сразу же после школы он вступил на стезю жизни большого света с ее пустотой и распушенностью, и спасла его от духовной гибели или онегинского разложения его светлая муза. Пушкину от природы, быть может, как печать его гения, дано было исключительное личное благородство. Прежде всего и больше всего оно выражается в его способности к верной и бескорыстной дружбе: он был окружен друзьями в юности и до смерти, причем и сам он сохранил верность дружбе через всю жизнь. «Пушкинисты» очень интересуются «донжуанским» списком Пушкина<sup>5</sup>, но не менее, если не более интересно остановиться и над его дружеским списком, в который вошли все его великие или значительные современники. Эта способность к дружбе стоит в связи с другой его — и надо сказать — еще более редкой чертой: он был исполнен благоволения и сочувственной радости не только лично к друзьям, но и к их творчеству. Ему была чужда мертвящая зависть, темную и иррациональную природу которой он так глубоко прозрел в «Моцарте и Сальери»<sup>6</sup>. Подобен самому Пушкину его Моцарт, соединение гения и «гуляки праздного»:

За твоё здоровье, друг, за искренний союз,  
Связующий Моцарта и Сальери,  
Двух сыновей гармонии!

Это голос самого Пушкина. Отношение Пушкина к современным писателям озарено сиянием этого благоволения: кого только из своих современников он не благословил к творчеству, не

возлюбил, не оценил! Он был поистине братом для сверстников и признательным сыном для старших. Нельзя достаточно налюбоваться на эту его черту. Даже его многочисленные эпиграммы, вызванные минутным раздражением, порывом гнева, большей частью благородного, или даже недоразумением, свободны от низких чувств. Есть еще и другая черта — природная, но и сознательно им культивированная, которая имеет исключительную важность для его облика: Пушкин не знал страха. Напротив, его личная отвага и связанное с этим самообладание давали ему неведомую для многих свободу и спокойствие. Достаточно вспомнить его в арзерумском походе (по воспоминаниям и его собственным запискам), или это утро последней дуэли, когда он за час до оставления дома пишет деловое письмо Ишимовой и зачитывается ее книгой с таким самообладанием, как будто то был самый обыкновенный день в его жизни<sup>7</sup>. «Есть наслаждение в бою, и бездны мрачной на краю». «Перед собой кто смерти не видал, тот полного веселья не вкушал». «Ты, жажда гибели, свободный дар героя»!<sup>8</sup> Эта черта зримо и незримо пронизывает всю его жизнь, придает ей особую тональность свободы и благородства. Нельзя, однако, не видеть, сколь часто эта его безумная отвага овладевала им, а не он владел ею: отсюда не только бесстрашное, но и легкомысленное, безответственное отношение к жизни, бретерство, свойственное юности Пушкина в его дуэльных вызовах по пустякам, как и последнее исступление: «чем кровавее, тем лучше» (сказанное им между разговором Соллогубу о предстоящей дуэли)<sup>9</sup>. Страх не связывал Пушкина ни в его искании смерти, ни в стихийных порывах его страстей. И это свойство освобождало в нем необузданную стихийность, которая вообще характерна для его природы. Движение страстей овладевало им безудержно и безоглядно. Предохранительные клапаны отсутствовали, задерживающие центры не работали. Когда Пушкин становился игралищем страстей, он делался страшен (рассказ Жуковского в разговоре с Соллогубом о Геккерне: «губы его дрожали, глаза налились кровью. Он был до того страшен, что только тогда я понял, что он действительно африканского происхождения»<sup>10</sup>). Пушкин был стихийный человек, в котором сила жизни была неразрывно связана с буйством страстей, причем природные свойства не умерялись в нем ни рефлексией, ни аскетической самодисциплиной: он мог быть — и бывал — велик и высок в этой стихийности, но и способен был к глубокому падению. С этим связана и пушкинская эротика, которая находит для себя печальное выражение в его юношеской поэзии — отчасти под влиянием французской литературы. Пушкину пришлось горячо и ис-



кренне каяться в этом, — с истинным величием и беспощадной правдивостью, ему свойственными. Печальное проявление той же стихийности в Пушкине мы наблюдаем — притом на протяжении всей его жизни — также в страсти к картам, которая странным образом соединяется в нем с полной трезвостью и даже некоторой практичностью в денежных делах.

Эта африканская стихийность в Пушкине соединялась с пленительной непосредственностью, очаровательной детскостью поэта. Нельзя было не любоваться на этого веселого хохотуна, кипучего собеседника, шаловливого повесу. Он может с одинаковым samozабвением петь на базаре со слепцами<sup>11</sup>, странствовать с цыганами<sup>12</sup>, по-детски хлопать себе самому в ладоши за своего «Бориса»<sup>\*13</sup>, скакать под пулями впереди войск на Кавказ<sup>15</sup>, как и — увы! — отдаваться буйству Вакха и Киприды<sup>16</sup>. Детскость есть дар небес, но и трудный, иногда даже опасный дар, лишь тонкая черта отделяет его от ребячливости или, как мы бы сказали теперь, от инфантилизма и безответственности. В жизни Пушкина мы наблюдаем непрерывно двоящийся характер этого дара. Без него не было бы служителя муз, беспечного Моцарта, но и не было бы той безудержности перед соблазнами жизни, внутренними и внешними, которые мы с такой горечью в нем также видим... Ибо все двойится в природе падшей, даже и райские дары, после потерянного рая.

## 3

Все эти природные свойства образуют ту душевную атмосферу, в которой живет и развивается гений. Кто может поведать о тайне гения, кроме только его самого? Кому под силу вчувствование в жизнь гения, который имеет свое особое видение вещей — ясновидение? Гений созерцается нами как некое чудо, творческое откровение, которое содержит в себе нечто новое, оригинальное и потому недоступное рациональной рефлексии. Вероятно, состояние творчества гения есть чувство райского блаженства человека, для которого не стоит препоны между ним и миром, с него

---

\* Мне рассказывал Л. Н. Толстой (в одну из немногих наших встреч<sup>14</sup>) со слов какой-то современницы Пушкина, как он хвалился своей Татьяной, что она хорошо отделила Онегина. В этом рассказе одного великого мастера о другом обнаруживается вся непосредственность творческого гения.

совлекаются «кожаные ризы», и он сознает себя в своей божественной первозданности, как дитя Божие.

«Но лишь божественный глагол до слуха чуткого коснется», в ответ на него, как орел, пробуждается душа поэта. Однако даже и наряду с поэтическим гением нельзя не удивляться в Пушкине какой-то нарочитой зрячести ума: куда он смотрит, он видит, схватывает, являет. Это одинаково относится к глубинам народной души, к русской истории, к человеческому духу и его тайникам, к современности и современникам. Замечательно, что в этом труде гения безответственность отсутствует: «Служенье муз не терпит суеты, прекрасное должно быть величаво»<sup>17</sup>. Гений есть и труд, способный доводить вещь до завершенности, кончать... Пушкин способен сказать: «Миг вождеденный настал, *окончен* мой труд многолетний»<sup>18</sup>. И понять подлинное значение этих слов можно, взглянув на его рукописи.

О том, как работал Пушкин, говорят, впрочем, не только его рукописи, но и вся его, так сказать, методика исследования, поэтического и исторического. Как писатель, Пушкин абсолютно ответственен. Он выпускает из своей мастерской лишь совершенные изваяния (конечно, кроме того словесного праха, который, к сожалению, бывал у него уносим порывом ветра, увлечением «и временным, и смутным»). Если самого Пушкина мудрость его светлого ума не всегда могла охранить от губительных страстей, то для других он является советником, ценителем, руководителем (как, например, для Гоголя). К сожалению, на него самого легко тяжелое влияние эпохи французского просветительства XVIII века, его эпикуреизма, вольтерианства, вместе с религиозным неверием. Но это было преодолено \* Пушкиным естественно,

---

\* В очерке «Александр Радищев» (1836 г.) мы читаем о Гельвеции: «Они жадно изучили начала его пошлой и бесплодной метафизики... Теперь было бы для нас непонятно, каким образом холодный и сухой Гельвеций мог сделаться любимцем молодых людей». По поводу сочинения Радищева «О человеке и его смертности и бессмертии» Пушкин говорит: «Умствования оного пошлы и не оживлены слогом. Радищев хотя и вооружается против материализма, но в нем еще виден ученик Гельвеция. Он охотнее излагает, нежели опровергает доводы чистого афеизма». (В этом же очерке, между прочим, Пушкин называет мысль «священным даром Божиим».) В «Мыслях на дороге» <«Путешествие из Москвы в Петербург»> говорится о благотворном влиянии немецкой философии на московскую молодежь тем, что «она спасла молодежь от холодного скептицизма французской философии». В юношеском стихотворении «Безверие» (1817 г.). Пушкин на основании опыта изображает его растлевающее влияние на умы, — когда «ум ищет Божества, а сердце не находит». К своему

с духовным его ростом, при наступлении зрелости: «Так краски чуждые с годами спадают ветхой чешуей»<sup>19</sup>. Здесь следует особенно отметить то, что можно определить как почвенность Пушкина, или, на теперешнем нашем языке, его «русскость». Пушкин отдал полную дань юношеской революционности, разлитой в тогдашнем обществе, в эту эпоху движения декабристов, но он рано преодолел их интеллигентскую утопичность и барскую беспочвенность. Пушкин никогда не изменял заветам свободы, не терял того свободолюбия, которое было неотъемлемо присуще его благородству и искреннему его народолюбию (от юношеского «В деревне»: «Увижу ли, друзья, народ освобожденный» — и до последнего: «Что в наш жестокий век восславил я свободу»). Однако Пушкин совершенно освободился от налета нигилизма, разрыва с родной историей, который составлял и составляет самую слабую сторону нашего революционного движения. Для нас не важно сейчас определять, в какой мере Пушкин переходил меру в своем консерватизме, может быть и под влиянием Жуковского. Все это — частности, но определяющим началом в мышлении Пушкина в пору его зрелости было духовное возвращение на родину, конкретный историзм в мышлении, почвенность. В этом же контексте он понимал и значение православия в исторических судьбах русского народа. Последнее, естественно, пришло вместе с преодолением безбожия и связанной с этим переоценкой ценностей. Действительно, мог ли Пушкин, с его проникающим в глубину вещей взором, остаться при скудной и слепой доктрине безбожия и не постигнуть всего величия и силы христианства? \* Только бесстыдство и тупоумие способны утверждать без-

---

прошлому сам Пушкин умел относиться беспощадно: «Начал я писать с 13-летнего возраста и печатать почти с того же времени. Многие желал бы я уничтожить, как недостойное даже и моего дарования, каково бы оно ни было. Иное тяготеет как упрек на совести моей. По крайней мере не должен я отвечать за проказы» — «стихи, преданные мною забвению или написанные не для печати, или которые простительно было бы мне написать на 19-м году, но непростительно признать публично в возрасте зрелом и степенном» <«из статьи «Опровержение на критики», 1830>».

- \* Известно отношение зрелого Пушкина к Библии и Евангелию во всей их святой единственности. Таково же оно и в отношении к христианству как исторической силе. Так он говорит о «проповедании Евангелия» среди кавказских горцев: «Разве истина дана для того, чтобы скрывать под спудом? Так ли мы исполняем долг христианина? Кто из нас, муж веры и смирения, уподобился святым старцам, скитающимся по пустыням Африки, Азии и Америки, в рубищах, час-

божие Пушкина перед лицом неопровержимых свидетельств его жизни, как и его поэзии. Переворот или естественный переход Пушкина от неверия (в котором, впрочем, и раньше было больше легкомыслия и снобизма, нежели серьезного умонастроения) совершается в середине 20-х годов, когда в Пушкине мы наблюдаем определенно начавшуюся религиозную жизнь. Ее он в общем, по своему обычаю, таил, но о ней он как бы проговаривался в своем творчестве, и тем ценнее для нас эти свидетельства. Можно ли перед лицом всех его религиозных вдохновений говорить о нерелигиозности Пушкина? Пушкин как историк, как поэт и писатель, и наконец — что есть, может быть, самое важное и интимное — в своей семье, конечно, являет собой образ верующего христианина. Могло ли быть иначе для того, кто способен был прозревать глубину вещей, постигать действительность? В прошлом России он обрел образ летописца и слепца, прозревшего на мощах царевича Димитрия, в настоящем он услышал великолепную молитву и даже вразумление митрополита Филарета<sup>22</sup>. Он постигал всю единственность Библии и Евангелия<sup>23</sup>. Он крестя призывал благословение Христово на семью свою при жизни (во многих письмах) и перед смертью<sup>24</sup>. Он умилялся перед детской простотой молитвы своей жены, он знал Бога<sup>25</sup>. И однако, если мы захотим определить меру этого ведения, жизни в Боге у Пушкина, то мы не можем не сказать, что личная его церковность не была достаточно серьезна и ответственна, вернее, она все-таки оставалась барски-поверхностной, с не-

---

то без обуви, крова и пищи, но оживленных теплом усердия?.. Мы умеем спокойно в великолепных храмах блеснуть велеречием... Кавказ ожидает христианских миссионеров» («Путешествие в Арзерум»)<sup>20</sup>. Пушкин с тревожным интересом проверяет молву, будто языды поклоняются сатане. Убедившись в неверности ее, он прибавляет: «Это объяснение меня успокоило. Я очень рад был за языдов, что они сатане не поклоняются, и заблуждения их показались мне гораздо простительнее» <там же, гл. III>. В отношении к значению православия для русского народа следует вспомнить следующие суждения Пушкина: «Екатерина явно гнала духовенство, жертвуя тем своему неограниченному властолюбию и угождая духу времени». Но «греческое вероисповедание, отдельное от всех прочих, дает нам особенный национальный характер. В России влияние духовенства столь же было благотворно, сколько пагубно в землях римско-католических... огражденное святыней религии, оно было всегда посредником между народом и государем, как между человеком и божеством. Мы обязаны монахам нашей историей, следовательно, и просвещением» («Историческ<ие> очерки», 1822 г.)<sup>21</sup>.

преодоленным язычеством сословия и эпохи \*. Казалось, орлиному взору Пушкина все было открыто в русской жизни. Но как же взор его в жизни церковной не устремился дальше святогорского монастыря и даже м. Филарета? \*\* Как он не приметил, хотя бы через своих друзей Гоголя и Киреевского, изумительного явления Оптиной пустыни с ее старцами? Как мог он не знать о святителе Тихоне Задонском? И, самое главное, как мог он не слыхать о преподобном Серафиме, своем великом современнике? Как не встретились два солнца России? Последнее есть роковой и значительный, хотя и отрицательный, факт в жизни Пушкина, имеющий символическое значение: Пушкин прошел *мимо* преп. Серафима, его не приметя<sup>28</sup>. Очевидно, не на путях исторического, бытового и даже мистического православия пролегла основная магистраль его жизни, судьбы его. Ему был свойствен свой личный путь и особый удел, — предстояние пред Богом в служении поэта.

## 4

Что есть поэзия и чему служит поэт? «Поэзия есть Бог в свя-  
тых мечтах земли», — сказал друг Пушкина Жуковский<sup>29</sup>. Точнее эта мысль должна быть выражена так: поэзия божественна в своем источнике, она есть созерцание славы Божества в творении. Не Бог, но Божество, Его откровение в творении, по преимуществу доступно поэзии. Поэтическое служение, достойное своего жребия, есть священное и страшное служение: поэт в своей художественной правде есть свидетель горнего мира, и в этом призвании он есть «сам свой высший суд». Поэты «рождены для вдохновенья, для звуков сладких и молитв», и это вдохновение есть «признак Бога», «чистое упоение любви поэзии святой». Но оно знает и над собой еще более высший суд, пред которым склоняется: «Веленью Божию, о муза, будь послушна». Поэзия есть

---

\* Больно читать в письме к жене — особенно в свете собственной судьбы Пушкина — его совершенно языческое, хотя и свойственное его кругу, суждение о дуэли. «То, что ты пишешь о Павлове, примирило меня с ним. Я рад, что он вызвал Апрелева. У нас убийство может быть гнусным расчетом: оно избавляет от дуэли и подвергается одному наказанию, а не смертной казни»<sup>26</sup>.

\*\* Собственное отношение Пушкина к митрополиту Филарету (по крайней мере позднейшее) является отнюдь не положительным: в заметках 1835 г. он называет его «старым лукавцем»<sup>27</sup>.

служение истине в красоте, но не лживым призракам, облеченным в красоту, растлевающим музу \*. Что же именно заставляет поэта называть поэзию святой? Свято для него (в своем особом смысле) служение красоте, способность «благоговеть богомольно пред святыней красоты», ее видение и свидетельство о ней чрез творческое видение в искусстве. Поэт воспринимает мир как откровение красоты, в которой и чрез которую ему открывается, становится доступной и мудрость. Источник красоты в небесах, истинная красота — от Духа Святого. Знал ли это Пушкин? Ведал ли он, каким избранием отяготела на нем рука Божия в его поэтическом даре?

Было бы наивно и «прелестно» думать, что падшему человеку, хотя бы и великому поэту, доступна в чистоте небесная красота, светлое ее пламя, купина неопалимая. Небесные лучи проникают в поднебесную, разлагаясь и преломляясь в сердце человеческом, из которого исходят все помышления его, добрые и злые. Искусство не автоматически и не медиумично в своих вдохновениях, в нем совершается личное творчество, откровение личности поэта, возносимого на крыльях красоты. Уже Платон знал, что есть не одна, но две красоты, две Афродиты: небесная и простонародная, ангельская и бесовская<sup>31</sup>. Знал и Достоевский, что «красота — страшная вещь, здесь Бог с дьяволом борется, а поле битвы — сердца людей»<sup>32</sup>. Знал это, по-своему, конечно, и Пушкин, который являлся одновременно служителем красоты, как и ее пленником \*\*. Человеческому сердцу дано растлевать красоту и растлеваться ею, и властью этой обладает и искусство. В низинах его пресмыкается блуд, живет «великая

---

\* Двусмысленно и соблазнительно звучащие слова:

Тьмы низких истин мне дороже  
Нас возвышающий обман —

в контексте теряют свое значение, что «viel lügen die Dichter»<sup>30</sup> <много лгут поэты (нем.)>.

\*\* В часы забав иль праздной скуки  
Бывало музе я моей  
Вверял изнеженные звуки  
Безумства, лени и страстей,

но

Твоим огнем душа палима  
Отвергла мрак земных сует,  
И внемлет арфе серафима  
В священном ужасе поэт.

Две красоты, два вдохновения, как бы две лиры.

блудница, тайна, вавилон великий»<sup>33</sup>, на вершинах горит заря бессмертия, открывается «Бог в святых мечтах земли». Чем же было поэтическое творчество для Пушкина? Пушкин говорит о святости поэзии, о святом ее очаровании, о святине красоты. Святость есть вообще у него самая высшая категория. Будучи менее всего философом по складу своего ума, Пушкин является подлинным мудрецом относительно поэзии, как служения красоты. И самый важный вопрос, который здесь возникает о Пушкине, таков: каково в нем было отношение между поэтом и человеком в поэзии и жизни? Кто его муза: «Афродита небесная» или же «простонародная»? Нельзя отрицать, что Пушкин нередко допускал до себя и последнюю, поэтизировал низшие, «несублимированные» и непретворенные страсти, тем совершая грех против искусства, его профанируя. Но все же и при этой профанации, за которую он сам же себя бичевал впоследствии, Пушкин твердо знал, что поэзия приходит с высоты, и вдохновение — «признак Бога», дар божественный. Пушкин никогда не был атеистом в поэзии, даже в те времена, когда он принижал свою лиру до недостойных кощунств и пародий\*. Здесь нельзя не остановиться на постоянных и настоячивых свидетельствах Пушкина об его музе, которая «любила его с младенчества» и в разных образах являлась ему на его жизненном пути<sup>\*\*36</sup>.

---

\* Характерно его отношение к «Гавриилиаде», которая представляет собой главный поэтический грех Пушкина (именно поэтический, а не эстетический, потому что эстетически она стоит на уровне его мастерства). Едва ли можно сомневаться в ее принадлежности пушкинскому перу — и однако, мы наблюдаем его стремление даже перед друзьями всячески отрицаться этого произведения (и уж конечно по мотивам не только практическим). Так, он пишет кн. Вяземскому (в 1828 г.): «Мне навязалась на шею преглупая шутка. До правильства дошла наконец Гавриилиада, приписывают ее мне, донесли на меня, и я, вероятно, отвечу за чужие проказы, если Горчаков не явится с того света отстаивать права на свою собственность»<sup>34</sup>. Кроме беспардонных эстетов (или тупоумных безбожников), все читатели Пушкина испустили бы вздох облегчения, если бы действительно могли поверить в авторство Горчакова и его способность владеть пушкинским стихом<sup>35</sup>.

\*\* Мы имеем в поэзии Пушкина многообразные и многочисленные свидетельства о музе. Сюда относятся: «Муза» (1821, «В младенчестве моем»), «Моя эпитафия» (1815), «Чаадаеву» (1821), «Наперсница веселой старины» (1821), «Вот муза, резвая болтунья» (1821), «К \*\*\*» (1822, «Ты прав, <мой друг>»), «Разговор книгопродавца с поэтом» (1824), «19 октября 1825 г.», особенно же 8-я глава «Евгения Онегина», строфы I—VI, где изображается поэтическая жизнь Пушкина в различных явлениях его музыки, которые как будто пронизыва-

Что это? Литературный образ? Но слишком конкретен и мас-сивен этот образ у Пушкина, чтобы не думать, что за ним скры-вается подлинный личный опыт какого-то наития, как бы духов-ного одержания. Не есть ли пушкинская муза самосвидетельство софийности его поэзии, воспринимаемое им «яко зеркалом в га-дании»? Это наитие описывается им как некое пифийство, в ко-тором испытывается блаженство вдохновения.

И забываю мир, и в сладкой тишине  
Я сладко усыплен моим воображеньем,  
И пробуждается поэзия во мне,  
Душа стесняется лирическим волненьем,  
Трепещет и звучит, и ищет, как во сне,  
Излиться наконец свободным проявленьем.

Но при этой как будто произвольности поэзия самоотвер-женна. Она есть труд и служение: «Веленью Божию, о муза, будь послушна». Насколько же это послушание распространяется от музыки и на самого поэта? Да, оно не совместимо с низостью и пре-ступлением, Бонаротти не мог быть убийцей, ибо «гений и зло-действо две вещи несовместимые». Но требует ли святыня кра-соты святости от своего служителя? Если она свята, свят ли служитель? Пушкин в «Поэте» дает на этот вопрос столь же прав-дивый, сколько и страшный ответ:

Доколе не требует поэта  
К священной жертве Аполлон  
.....  
Молчит его святая лира,  
Душа вкушает хладный сон  
И меж детей ничтожных мира,  
Быть может, всех ничтожней он.

Стало быть, в поэте может быть совмещено величайшее нич-тожество с пифийным наитием «божественного глагола», «два плана» жизни без всякой связи между ними<sup>37</sup>. Выразил ли здесь Пушкин то, что сам он считал нормальным соотношением меж-ду творцом и творчеством? или же это есть стон души плененной, которая сама ужасается своей плененности и подвергает ее бес-

---

ют красотой и смыслом мелькающую жизнь, ее «мышью беготню», от мелкого и обыденного до самого высокого.

Она меня во мгле ночной  
Водила слушать шум морской,  
Немолчный шепот Нереиды,  
Глубокий, вечный хор валов,  
Хвалебный гимн Отцу миров (<строфа> VI).



пощадному суду? Дается ли здесь поэту, так сказать, право на личное ничтожество? И совместимо ли это последнее с самодовлеющим величием «царя» в его одиночестве и свободе, в жертвенности его служения? Не обращается ли здесь поэт со словом укора и раскаяния, ему столь свойственных, к самому себе, к своему духу?

Вторая половина 20-х годов есть наиболее важная эпоха в творческой жизни Пушкина, когда в нем совершается духовное пробуждение и окончательно преодолевается легкомыслие юношеского атеизма и эпикурейства: в муках кризиса Пушкин как будто рождается духовно. Он в это время переживает ужас духовной пустоты: «Дар мгновенный, дар случайный, жизнь, зачем ты мне дана?» Он судит теперь свою юность высшим, нелицеприятным судом: «И с отвращением читая жизнь мою, я трепещу и проклинаю, и горько жалуюсь, и горько слезы лью, но строк печальных не смываю».

Безумных лет угасшее веселье  
Мне тяжело, как смутное похмелье,  
Но, как вино, печаль минувших дней  
В моей душе чем старе, тем сильнее (1830).

Надо считаться с тем, как умело таит себя Пушкин и как был правдив и подлинен он в своей поэзии, при суждении об этих сравнительно немногих высказываниях, чтобы оценить во всем значении эти вехи сокровенного его пути к Богу. И эти вехи приводят нас к тому, что является не только вершиной пушкинской поэзии, но и всей его жизни, ее величайшим событием. Мы разумеем «Пророка». В зависимости от того, как мы уразумеваем «Пророка», мы понимаем и всего Пушкина. Если это есть только эстетическая выдумка, одна из тем, которых ищут литераторы, тогда *нет* великого Пушкина, и нам нечего ныне праздновать. Или же Пушкин описывает здесь то, что с ним самим было, т. е. данное ему видение божественного мира под покровом вещества?<sup>38</sup> Сначала здесь говорится о томлении духовной жажды, которое его гонит в пустыню: уже не Аполлон зовет к своей жертве «ничтожнейшего из детей мира», но пророчесственный дух его призывает, и не к своему собственному вдохновению, но к встрече с шестикрылым серафимом, в страшном образе которого ныне предстает ему Муза. И вот

Моих зениц коснулся он —  
Открылись вещи зеницы,  
Как у испуганной орлицы.  
Моих ушей коснулся он,  
И их наполнил шум и звон.

И внял я неба содроганье,  
И горный ангелов полет,  
И гад морских подводный ход,  
И дольней лозы прозябанье.

За этим следует мистическая смерть и высшее посвящение:

И он к устам моим приник,  
И вырвал грешный мой язык,  
И празднословный, и лукавый,  
И жало мудрое змеи  
В уста замершие мои  
Вложил десницею кровавой.  
И он мне грудь рассек мечом,  
И сердце трепетное вынул,  
И угль, пылающий огнем,  
Во грудь отверстую вогнул.  
Как труп в пустыне я лежал...

И после этого поэт призывается Богом к пророческому служению: «Исполнишь волею Моей». В чем же эта воля? «Глаголом жги сердца людей»!

Если бы мы не имели всех других сочинений Пушкина, но перед нами сверкала бы вечными снегами лишь эта одна вершина, мы совершенно ясно могли бы увидеть не только величие его поэтического дара, но и всю высоту его призвания. Таких строк нельзя *сочинить*, или взять в качестве литературной темы, переложения, да это и не есть переложение. Для пушкинского «Пророка» нет прямого оригинала в Библии. Только образ угля, которым коснулся уст Пророка серафим, мы имеем в 6-й главе кн. Исаии<sup>39</sup>. Но основное ее содержание, с описанием богоявления в храме, существенно отличается от содержания пушкинского «Пророка»: у Исаии описывается явление Бога в храме, в «Пророке» явлена софийность природы. Это совсем разные темы и разные откровения. Однако и здесь мы имеем некое обрезание сердца, Божие призвание к пророческому служению. Тот, кому дано было сказать эти слова о Пророке, и сам ими призван был к пророческому служению. Совершился ли в Пушкине этот перелом, вступил ли он на новый путь, им самим осознанный? Мы не смеем судить здесь, дерзновенно беря на себя суд Божий. Но лишь в свете этого призвания и посвящения можем мы уразумевать дальнейшие судьбы Пушкина. Не подлежит сомнению, что поэтический дар его, вместе с его чудесной прозорливостью, возростал, насколько он мог еще возрастать, до самого конца его дней. Какого-либо ослабления или упадка в Пушкине как *писателя* нельзя усмотреть. Однако остается открытым вопрос, можно ли

видеть в нем то *духовное* возрастание, ту растущую напряженность духа, которых естественно было бы ожидать, после 20-х годов, на протяжении 30-х годов его жизни? Не преобладает ли здесь мастерство над духовной напряженностью, искусство над пророчесственностью? Не чувствуется ли здесь скорее некое духовное изнеможение, в котором находящийся во цвете сил поэт желал бы скрыться в заоблачную келью, хотя и в «соседство Бога», а сердце, которое умело хотеть «жить, чтобы мыслить и страдать», просит «покоя и воли» — «давно, усталый раб, замыслил я побег»? \* Эту тонкую, почти неуловимую перемену в Пушкине мы хотим понять, чтобы и в этом также от него научиться.

Можно без конца надрываться в обличениях среды, в которой вращался Пушкин. И тем не менее всего этого недостаточно, чтобы объяснить то духовное его изнеможение, которое явственно обозначается у него с 30-х годов. Что же именно произошло с ним самим, в его свободе, в его духе, от всего внешнего отвлекаясь, хотя бы его и учитывая? Неужели же та самая Россия, которая могла породить и вскормить Пушкина, с известного времени оказалась способна его только удушать и, наконец, погубить? \*\*

## 5

В «полдень» жизни Пушкин, после распушенности бурной юности, испытывает потребность семейного уюта: «Мой идеал теперь хозяйка, да щей горшок, да сам большой». Однако выполнить эту «фламандскую» программу жизни для вовсе не фламандского поэта было не так просто, чтобы не сказать невозможно, как невозможно было бы это для его «Бедного рыцаря», опаленного видением нездешней красоты. Именно трагедия красоты, являемой в образах женской прелести, как раз подстерегала Пушкина на его фламандских путях. Земная красота трагична, и

---

\* Правда, почти одновременно с этим стоном поэт хочет уверить себя:

О нет, мне жизнь не надоела,  
Я жить хочу, я жить люблю,  
Душа не вовсе охладела,  
Утратив молодость свою<sup>40</sup>.

\*\* Действительно, Пушкин однажды обмолвился в письме к жене (уже в 1836 г.): «...догадало меня родиться в России с душой и талантом»<sup>41</sup>. Однако это есть стон изнеможения от своей жизни, но не выражение его основного чувства к родине, его почвенности.

страсть к ней в земных воплощениях таит трагедию и смерть. Афродита и Гадес — одно: это знали еще древние<sup>42</sup>. И само открытие о любви также свидетельствует: «Крепка, как смерть, любовь, и как преисподняя — ревность» (Песнь Песней)<sup>43</sup>. И Пушкину суждено было сгореть на этом огне. Однако первоначально узел трагедии завязывается в идиллии: Пушкин пытается свить себе семейное гнездо. Отныне судьба его определилась встречей с красавицей Гончаровой. Он пережил эту встречу (после других «видений чистой красоты») еще раз, как явление «святыни красоты»\*, облекавшей, однако, довольно прозаическую посредственность. Пушкин в ослеплении влюбленности называл ее даже и «мадонной», явно смешивая и отождествляя внешнюю красоту и духовную святость. Однако она одинаково не оказалась ни «хозяйкой», потому что этому мешало ее призвание быть царицей балов, ни музой (известно ее равнодушие к творчеству Пушкина)<sup>45</sup>. Однако именно красота сделалась для него узами всяческого рабства\*\*. Его уделом было искать денег во что бы то ни стало на туалеты жены и светскую жизнь. Нельзя не чувствовать жгучей боли перед этой картиной жизни Пушкина, который до известной степени и сам погружался в эту пустоту светской жизни\*\*\*. И конечно, не в ничтожном Дантесе или в коварном

---

\* «В альбом красавицы» обычно относится именно к Н. Н. Гончаровой. Правда, единственный автограф этого стихотворения, найденный в 1930 году, оказался вырванным из альбома другой красавицы, гр. Е. М. Завадовской, но это не имеет решающего значения для вопроса об его первоначальном назначении и посвящении<sup>44</sup>.

\*\* Пушкин уверяет самого себя в письме к жене (уже в 1832 г.): «Никогда я не думал упрекать тебя в своей зависимости. Я должен был на тебе жениться, потому что всю жизнь был бы без тебя несчастлив». (Этому утверждению совершенно не соответствуют фактические обстоятельства, сопровождавшие его женитьбу: Пушкин и тогда уже сравнительно легко утешался в своих неудачах.) «Но, — продолжает поэт, — я не должен был вступать на службу и, что еще хуже, опутать себя денежными обязательствами... Теперь они смотрят на меня как на холопа. Но ты во всем этом не виновата, а виноват я из добродушия, коим я преисполнен до глупости, несмотря на опыты жизни»<sup>46</sup>.

\*\*\* Гоголь жалуется Данилевскому: «Пушкина нигде не встретишь, как только на балах. Так он протранжирует всю жизнь свою, если только какой-нибудь случай или более необходимость не затащат его в деревню»<sup>47</sup>. Мы видим, как Пушкин время от времени порывается выйти в отставку, сбросить цепи, уехать, и, когда это случалось, его в деревенском уединении посещало вдохновение. Но это желание неизбежно разбивалось о разного рода препятствия, которые оказались непреодолимыми для Пушкина.

Геккерене, которые явились орудием его рока, надо видеть истинную причину гибели Пушкина, а во всем этом пути жизни, на который поставлен он был после женитьбы. Он не есть ни путь поэта, ни тайновидца мира. В конце своего жизненного пути Пушкин задышался и искал смерти, и это толкало его к гибели на дуэли. Раньше Дантеса и Геккерена он вызывал в 1836 году на дуэль своего друга графа Соллогуба<sup>48</sup> и близок был к тому же относительно князя Репнина<sup>49</sup>. Овладевавшее им отчаяние нашло в домогательствах и интригах обоих Геккеренов наиболее естественный и как будто оправданный исход. Но эта встреча (вместе с анонимными письмами и дипломом) является все-таки второстепенной и сравнительно случайной. Решающим было то, что *так* жить Пушкин не мог, и такая его жизнь неизбежно должна была кончиться катастрофой. Скорее нужно удивляться тому, как еще долго мог он выносить эту жизнь, состоявшую из бесконечной серии балов, искания денег, придворной суеты. Здесь, конечно, не следует умалять — как не следует и преувеличивать — раздражающего действия правительственного надзора, бессмыслия цензуры, неволи камер-юнкерства. Пушкина спасал лишь его чудесный поэтический дар: михайловские роцы при-  
яли в нем

...уже

Усталого пришельца. Я еще был молод, но судьба  
Меня борьбой неравной истомила.  
Я был один. Врага я видел в каждом,  
Изменника — в товарище минутном,  
И бурные кипели в сердце чувства,  
И ненависть, и греза мести бледной.  
Но здесь меня таинственным щитом  
Прощение святое осенило,  
Поэзия, как ангел-утешитель,  
Спасла меня<sup>50</sup>.

По свидетельству друзей, Пушкин почти накануне дуэли был исполнен особого религиозного вдохновения, он говорил о путях Провидения, о благоволении<sup>51</sup>. Но это были светоносные молнии во мраке его собственной неудачнической жизни.

Что же произошло в судьбе Пушкина, как создалась эта безысходность в жизни того, кому дано было животворить? Мы можем сейчас почти с фотографической точностью изобразить внешний ход событий со всей их роковой неизбежностью и далее — соответственно личным взглядам — заклеить с наибольшей силой: свет, двор, царя, жену Пушкина. Но в духовной жизни внешняя принудительность имеет не абсолютную, а лишь относительную силу: нет железного рока, а есть духовная судьба, в которой пос-

ледовательно разворачиваются и осуществляются внутренние самоопределения. И в этом смысле судьба Пушкина есть, прежде всего, его собственное дело. Отвергнуть это, значит совершенно лишиться его самого ответственного дара — свободы, превратив его судьбу в игральнице внешних событий. Над свободой Пушкина до конца не властны были одинаково ни бенкендорфская полиция, ни мнение света, ни двор. Итак, речь идет о том, что именно происходило в душе самого Пушкина?

Смерть на дуэли не явилась неожиданной случайностью в жизни Пушкина. Напротив, призрак ее, как некий рок, как навязчивая идея, преследовал его воображение. Он как будто заранее переживал ее в творческом воображении, уже в «Евгении Онегине» (после убийства Ленского «окровавленная тень ему являлась каждый день»), и даже как будто наперед произносил суд над собой \*. Так же томило его и предчувствие скорой смерти, которой он одновременно и ждал, и вместе по-язычески отворачивался. Постигал он в поэтическом воображении заранее и муки ревности \*\*.

\* Вот этот суд:

(Онегин) был должен оказать себя  
Не мячиком предубеждений,  
Не пылким мальчиком, бойцом,  
Но мужем с честью и умом.  
Но шепот, хохотня глупцов,  
И вот общественности мнение,  
Пружина чести, наш кумир,  
И вот на чем вертится мир.

(«Евг. Онег<ин>», гл. 6, стр. X—XI).

\*\* Трудно сказать об этом что-либо более сильное, нежели им самим сказано:

Да, да, ведь ревности припадки —  
Болезнь так точно, как чума,  
Как черный сплин, как лихорадка,  
Как повреждение ума.  
Она горячкой пламенеет,  
Она свой жар, свой бред имеет,  
Сны злые, призраки свои,  
Помилуй Бог, друзья мои,  
Мучительней нет в мире казни  
Ее терзаний роковых.  
Поверьте мне, кто вынес их,  
Тот уж, конечно, без боязни  
Взойдет на пламенный костер  
Иль шею склонит под топор.

(«Евг. Онег<ин>», гл. 6, стр. XV)<sup>52</sup>.

Противник Пушкина был настолько его недостоин, что нужно говорить не о нем, а о том вулкане страсти, который бушевал в сердце поэта и искал извержения. В этом совершалась судьба Пушкина, как трагедия красоты. На крыльях ее он был вознесен на высоту, но служитель красоты нездешней оказался в цепях неволи красоты земной. И эта неволя как будто заглушила в нем слышанное в пустыне, потеряна была дорога жизни.

...все дороги занесло!  
Хоть убей, следа не видно,  
Сбились мы, что делать нам!  
В поле бес нас водит, видно,  
Да кружит по сторонам.

Что же случилось, помимо пошлых дипломов и пасквилей, ухаживаний Дантеса, суждений света и проч., — где произошел надлом жизни, отклонение ее пути от собственной траектории?

Когда Пушкин встретил свою будущую жену, она была 16-летней девочкой. Он пленился ее красотой, которая заставила снова зазвенеть струны его лиры и всколыхнула глубочайший слой его души. Он созерцал ее, благоговей «богомольно пред святыней красоты», о ней он писал: «Творец тебя послал, моя Мадонна, чистейшей прелести чистейший образец». Она стала грезой его вдохновения. Но эта красота была только красотой, формой без содержания, обманчивым сиянием.

Не будь Гончарова красавицей, Пушкин прошел бы мимо, ее просто не заметив. Но теперь он сделался невольником — уже не красоты, а Натальи Гончаровой. Это было первое трагическое противоречие, влекущее к трагической гибели Пушкина. Достоевский говорит о соблазнительном смещении Мадонны и Венеры под покровом красоты<sup>53</sup>. Здесь же соединились «мадонна» и фрейлина петербургского двора<sup>54</sup>, светская дама с обывательской психологией. И кроме того, Пушкин вступил в брак с предметом своего поэтического поклонения, желая в то же время получить в ней «хозяйку» и жену. В Пушкине, в свое время отдавшем полную дань беспутству молодости, теперь пробудился отец и семьянин (хотя, впрочем, отнюдь не безупречный). Письма его к жене исполнены семейственных чувств и забот, дают тому трогательное свидетельство. Но всеобщее поклонение жене Пушкина было отнюдь не «богомольным благоговением перед святыней красоты», а обычным волокитством, получившим для себя наиболее яркое выражение в образе Дантеса. Собственное же «благоговение», или поэтическое созерцание красоты, в Пушкине превратилось в исступленную ревность, настоящее безумие стра-

сти. Этот сначала под пеплом тлеющий огонь, затем бурно вспыхнувшее пламя мы мучительно наблюдаем в последние годы жизни Пушкина. Время от времени невольник хочет сбросить с себя эти цепи, вырваться из заколдованного круга петербургского двора, уехать в деревню\*, но эти порывы остаются бессильны: двор, жена, обстоятельства его не отпускают, да и сохранялась ли к тому достаточно твердая воля, не расслабленная неволей? Пушкин спасается в творчестве, пророк ищет себе убежища в поэте. Поэтический дар Пушкина не ослабевает. Правда, он уже не достигает тех духовных восхождений, к которым призывает пророк. Пророческое творчество в нем, извне столь «аполлиническое», уживается с мрачными безднами трагического дионисизма, сосуществованием *двух* планов, в которых творчество продолжает свою жизнь преимущественно как писательство. Для многих писателей, если не для большинства, такая двупланность является удовлетворяющим жизненным исходом, духовным обывательством, увенчиваемым музой. Так для многих, но не для Пушкина. Ибо Пушкин был Пушкин, и его жизнь не могла и не должна была благополучно вмещаться в двух отдельных планах. Расплавленная лава страсти легко разрывает тонкую кору призрачного аполлинизма, начинается извержение.

Совершилось смещение духовного центра. Равновесие, необходимое для творчества, было утрачено, и эта утрата лишь прикрывалась его железным самообладанием. *Духовный* источник творчества иссякал, несмотря на то что в его распоряжении оставались все художественные средства его поэтического дара, вся палитра красок. Дойдя до роковой черты барьера, он стал перед жребием: убить или быть убитым. Конечно, Пушкин, если бы рок судил ему стать убийцей, оказался бы выше своего Онегина, и никогда бы не смог позабыть это и опуститься до его духовной пустоты. Во всяком случае, за этой гранью все равно должна начаться для него новая жизнь с уничтожением двух планов, с торжеством одного, того высшего плана, к которому был он призван «в пустыне».

Является превышающим человеческое ведение судить, доступно ли было для души Пушкина новое рождение на путях жизни. Но Промысл Божий судил иначе: этим новым рождением для него явилась смерть, и путь к нему шел через врата смерти. Трагическая гибель явилась катарсисом в его трагической

---

\* После стихотворения «Пора, мой друг, пора» читаем приписку: «О, скоро ли перенесу я мои пенаты в деревню! Поля, сад, крестьяне, книги, труды поэтические, семья, любовь etc. Религия, смерть»<sup>55</sup>.



жизни, очищенная и свободная вознеслась душа Пушкина. Вне этого *трагического* смысла смерть Пушкина была бы недостойна его жизни и творчества, явилась бы подлинно величайшей бессмыслицей или случайностью. И лишь этот спасительный катарсис исполняет ее трагическим и величественным смыслом, который дано было ему явить на смертном одре в великих предсмертных страданиях. Ими он покупал утраченную им свободу, освобождался от земного плена, восходя в обитель Вечной Красоты.

## 6

В трагедии Пушкина обнаружилась вся недостаточность для *жизни* только одной поэзии, ибо писатель, даже гениальный, еще не исчерпывает и не определяет собой человека. В истории дуэли и смерти Пушкина мы наблюдаем два чередующихся образа: разъяренного льва, который может быть даже прекрасен, а вместе и страшен в царственной львиности своей природы, и просветленного христианина, безропотно и умиренно отходящего в покой свой.

Этот образ сохранен для нас Жуковским, вместе с другими свидетелями смерти Пушкина. Свидетельство Жуковского убедительно одинаково как положительными чертами, так и отсутствием диссонансов, даже если допустить известную стилизацию<sup>56</sup>. Этого нельзя выдумать и сочинить даже Жуковскому. В умирающем Пушкине отступает все то, что было присуще ему накануне дуэли. Происходит явное преображение его духовного лика — духовное чудо. Из-под почерневшего внешнего слоя просветляется «обновленный» лик, светоносный образ Пушкина, всепрощающий, незлобивый, с мужественной покорностью смотрящий в лицо смерти, достигающий того духовного мира, который был им утрачен в страсти. Заповедь: *любите враги ваши*<sup>57</sup> — стала для него доступной. Он примирился, простил врагов, крови которых он только что жаждал. Простая детская вера в Бога и Его милосердие, столь свойственная светлой детскости его духа, озаряет его своим миром. Приняв напутствие церковное, он благословляет семью, прощается с друзьями и безропотно и бесстрашно отстрадывает последние часы. Мы можем опознать как бы отдельные моменты в этой гефсиманской ночи, различить наступившие ее свершения в этих телесных страданиях, смертной тоске, таившей страшные муки раскаяния и ужаса перед содеянным. Но все это было побеждено христиан-

ским доверием к Промыслу: да будет воля Твоя! На смертном одре поэт-христианин в молчании своем снова поднимается до просветления пророка, через смерть восходя к духовному воскресению...

Земная жизнь уже закончилась на дуэли. Наступил лишь краткий, но решительный эпилог, в котором в священном молчании изжито было ее содержание, подведены итоги. Часы и минуты переживались как годы. Спадали ветхой чешуей чуждые краски, утихали страсти, от спасительного взрыва обнажалась первозданная стихия.

«...Я долго смотрел один ему в лицо после смерти (пишет Жуковский). Никогда на этом лице я не видел ничего подобного тому, что было на нем в эту первую минуту смерти... Это было не сон и не покой. Это не было выражение ума, столь прежде свойственное этому лицу. Это не было также выражение поэтического. Нет, какая-то глубокая удивительная мысль на нем разливалась, что-то похожее на видение, а какое-то полное, глубокое, удовлетворенное знание... В эту минуту, можно сказать, я видел самую смерть, божественно тайную смерть без покрывала»<sup>58</sup>.

Кончина Пушкина озарена потусторонним светом. Она является разрешительным аккордом в его духовной трагедии, есть ее катарсис. Он представляется достойным завершением жизни великого поэта и в этом смысле как бы его апофеозом.





**В. Ф. ХОДАСЕВИЧ**

**«Жребий Пушкина»,  
статья о. С. Н. Булгакова**

По случаю пушкинского юбилея произведена была некая мобилизация наших сил: о Пушкине высказывались, печатно и устно, не только специалисты-пушкиноведы и историки литературы, но и многие представители других областей словесности: беллетристы, философы, публицисты — порою прославленные. Нельзя сказать, чтобы эти высказывания очень удались. Дело кончилось тем, что одни, вместо того чтобы говорить о Пушкине, с забавной и жалкой важностью говорили о себе; другие разразились напыщенной, но бессодержательной декламацией; третьи сбились на повторение старых общеизвестных мыслей, верных и неверных. Печальной особенностью этих маститых, но неопытных высказываний было то, что суждения нередко основывались на исключительно плохой осведомленности о жизни и творчестве Пушкина. Делались многозначительные ссылки на стихи, Пушкину не принадлежащие; стихи подлинно пушкинские приводились в испорченных редакциях, выражающих не то, что в действительности писал Пушкин; авторам статей оказывались неизвестны вполне установленные факты, опровергающие их мнения; обратно — сообщалось о событиях, в действительности не бывших, сведения о которых черпались из давно опорожненных источников (в частности, многое было основано на самых фантастических сообщениях из так называемых «Записок А. О. Смирновой», подложность которых установлена лет уже тридцать тому назад)<sup>1</sup>.

Вообще говоря, эти писания, словно написанные по системе «что верно, то не ново, что ново, то не верно»<sup>2</sup>, никаких лавров в наш венок не вплели. Вспомнились они мне только к слову, потому что на днях мне довелось ознакомиться еще с одной статьей, также вышедшей из-под пера неспециалиста, но глубоко от-

личной от всего, что до сих пор было опубликовано. Я имею в виду статью о. С. Н. Булгакова «Жребий Пушкина», напечатанную в только что вышедшей двенадцатой книжке «Нового Града». Моя пушкинистская совесть была бы неспокойна, если бы я скрыл, что и в этой работе найдется некоторое количество неточностей, задевающих пушкинистский слух. Так, 18-й стих «Пророка» читается не «И жало мудрое змеи», а «И жало мудрыя змеи»: эпитет относится не к жалю, а к змее, и дан не в винительном падеже среднего рода, а в архаической форме родительного падежа женского рода; Н. Н. Гончарова не была фрейлиной в девичестве и, конечно, не могла ею стать, когда сделалась Н. Н. Пушкиной; стихотворение «Красавица (В альбом Г\*\*\*))» отнюдь к ней не относится...<sup>3</sup> Но эти неточности касаются лишь частных, не существенных для решения поднятых вопросов. Во всем же существенном о. Булгаков, напротив, высказывает серьезное и углубленное знание Пушкина. Вот почему приходится отнестись с большим и почтительным вниманием к его статье, выдающейся как по важности самой темы, так и по значительности многих высказанных мыслей. Однако такое внимание, мне кажется, не только не препятствует, но и обязывает высказать возражения, возникающие при чтении.

Говоря о причинах пушкинской гибели, о. Булгаков прежде всего выдвигает мысль чрезвычайно существенную и верную. Не отрицая важности жизненных обстоятельств (литературных, семейных, общественных), сыгравших огромную роль в истории последних лет жизни Пушкина, о. Булгаков тем не менее отказывается объяснить все только ими, все свалить на злую волю других, представить Пушкина безответной жертвой. Пушкин, говорит он, «не нуждается в такой защите. Он достоин того, чтобы самому ответствовать перед Богом и людьми за свои дела». И в другом месте: «Судьба Пушкина есть прежде всего его собственное дело. Отвергнуть это — значит совершенно лишить его самого ответственного дара — свободы, превратив его судьбу в игрище внешних событий. Над свободой Пушкина до конца не властны были одинаково ни бенкендорфовская полиция, ни мнение света, ни двор».

Чтобы установить степень и содержание вины Пушкина перед самим собой, о. Булгаков обращается к истории религиозных воззрений и переживаний Пушкина. «Только бесстыдство и тупоумие способны утверждать безбожие Пушкина перед лицом неопровержимых свидетельств его жизни, как и его поэзии. Переворот или естественный переход Пушкина от неверия (в котором, впрочем, и раньше было больше легкомыслия и снобиз-

ма, нежели серьезного умонастроения) совершается в середине 20-х годов, когда в Пушкине мы наблюдаем определенно начавшуюся религиозную жизнь». Кое-что в этой формулировке, мне кажется, не совсем точно. О юношеском безверии Пушкина (в эпоху Лицея и «Зеленой лампы») можно говорить, не страдая ни тупоумием, ни бесстыдством. Пушкинское эпикурейство той поры не было следствием только легкомыслия и снобизма. Оно было следствием глубокого душевного процесса, который сам Пушкин замечательно определил словами: «Ум ищет Божества, а сердце не находит». В знаменитом письме, за которое он был сослан из Одессы в Михайловское, он называет атеизм «системой не столь утешительной, как обыкновенно думают, но, к несчастью, более всего правдоподобной»<sup>4</sup>. Тут же, однако, он называет знакомого англичанина, у которого «брал уроки чистого афеизма», *единственным* умным афеем, которого ему довелось встретить. Тем не менее во второй половине двадцатых годов, действительно, в нем обозначился перелом. По-видимому, сердце его научилось «находить Божество», и о. Булгаков вполне точен в окончательном своем выводе: Пушкин «знал Бога».

Естественно возникает, однако, вопрос о мере этого знания, и тут о. Булгаков дает ответ в высшей степени точный и penetrating. Отметив многие факты, свидетельствующие о культурном и бытовом тяготении Пушкина к религии, о. Булгаков делает существенную оговорку: «Личная его церковность не была достаточно серьезна и ответственна, вернее, она все-таки оставалась барски-поверхностной, с непреодоленным язычеством сословия и эпохи... Очевидно, не на путях исторического, бытового и даже мистического православия пролегла основная магистраль его жизни. Ему был свойствен свой личный путь и особый удел — предстояние пред Богом в служении поэта».

Вот отсюда и начинается то, в чем трудно с о. Булгаковым согласиться. Я беру на себя смелость сказать, что о. Булгаков сам не до конца учитывает все значение этой последней мысли, выраженной им так прекрасно. «Предстояние пред Богом» есть в служении поэта; это чувствовал Пушкин, но имел на сей счет не те понятия, которые приписывает ему о. Булгаков. На этом пункте надо остановиться, потому что из него-то и проистекает все, с чем не хочется согласиться в статье о. Булгакова.

«Пророк», одно из гениальнейших созданий Пушкина, с незапамятных времен сделалось источником великого соблазна. В «Пророке» видели и видят изображение поэта, для чего, в сущности, нет никаких данных. Пушкин всегда конкретен и реален. Он никогда не прибегает к аллегориям. Его пророк есть именно

пророк, каких видим в Библии. Белинский, сказавший о Пушкине много наивного, но и много верного, весьма проникательно ставит «Пророка» в один цикл с подражаниями Песни Песней<sup>5</sup>. Пророк — лишь один из пушкинских героев, гениально постигнутый, но Пушкину не адекватный. Конечно, для такого постижения надо было как бы носить пророка в себе. Пушкин его и носил, но лишь в том смысле, как носил в себе Онегина и Татьяну, Моцарта и Сальери, Петра и Мазепу, капитана Мирнова и Емельяна Пугачева. «Пророк» — отнюдь не автопортрет и не портрет вообще поэта. О поэте у Пушкина были иные, гораздо более скромные представления, соответствующие разнице между пророческим и поэтическим предстоянием Богу. Поэта Пушкин изобразил в «Поэте», а не в «Пророке». Очень зная, что поэт порою бывает ничтожней ничтожнейших детей мира, Пушкин сознавал себя великим поэтом, но нимало не претендовал на «важный чин» пророка. В этом было его глубокое смирение — отголосок смирения, которое сама поэзия имеет перед религией.

Традиционное, но ошибочное отождествление поэта с пророком обычно тонет в пустых словоизвержениях на тему о высшем призвании поэта «по Пушкину» и потому не имеет серьезных последствий. Другое дело — о. Булгаков: из той же ошибки он сделал неизбежный и существенный вывод: поставив знаки равенства между пророком и Пушкиным, он предъявил к Пушкину такие духовные требования, которые самого Пушкина ужаснули бы.

Внутреннюю историю последних лет пушкинской жизни о. Булгаков рассматривает как отклонение с того духовного пути, на который пророк-Пушкин будто бы однажды вступил. По мнению о. Булгакова, у Пушкина тридцатых годов мастерство преобладает над духовною напряженностью, искусство над пророчесственностью, потому что женитьба, семейная жизнь, отношения с двором и т. д. не только житейски завели Пушкина в тупик, но и повлекли за собой глубокий духовный упадок: с этих пор, говорит о. Булгаков, «пророк ищет себе убежища в поэте» и творчество, духовный источник которого иссяк, «продолжает свою жизнь преимущественно как писательство».

Такая концепция чрезвычайно отяготительна для Пушкина, на которого тут возлагается ответственность за страшное падение: от пророка до озлобленного камер-юнкера, которому ничего не оставалось, кроме выбора: «убить или быть убитым».

На ту же тему о гибели Пушкина есть статья у Владимира Соловьева. В последний раз я читал ее лет двадцать тому назад и не могу перечитать, потому что нахожусь вне Парижа. Но если мне

память не изменяет, Соловьев в своей чрезвычайно суровой и неприятно резкой статье осудил Пушкина за недостойную погруженность «в заботах суетного света» и за озлобленность, не подобающую христианину. О. Булгаков говорит о Пушкине с большою любовью, но суд его выходит еще строже, потому что самая ответственность Пушкина у него повышена во много раз: у Соловьева речь идет о слабом человеке, у о. Булгакова — о падшем пророке.

Кажется, о. Булгаков сам был смущен приговором, который ему предстояло вынести. В последнюю минуту его рука дрогнула, и он приписал Пушкину катарсис, который обрисовал нам в виде глубоко христианского просветления на смертном одре: «В умирающем Пушкине отступает все то, что было присуще ему накануне дуэли. Происходит явное преобразование его духовного лика — духовное чудо. Из-за почерневшего внешнего слоя просветляется “обновленный” лик, светоносный образ Пушкина, всепрощающий, незлобивый, с мужественной покорностью смотрящий в лицо смерти, достигающий того духовного мира, который был им утрачен в страсти».

Схема духовной жизни Пушкина, начертанная о. Булгаковым, не представляется мне исторически верной. Несомненно, в последние годы жизни и в самой истории с Дантесом Пушкин выказал известное «малодушие» — в том смысле, как это слово употреблено в «Поэте».

В заботах суетного света  
Он малодушно погружен.

Но это было, так сказать, нормальное падение поэта, которому падения свойственны и простительны по самому его «чину». Падения же пророческого не было по той причине, что пророком Пушкин не был и себя таковым не мнил. Зато не было и катарсиса в том смысле, как о нем говорит о. Булгаков.

Последние дни и часы пушкинской жизни как нельзя более свидетельствуют о его прекрасной душе. Мужество, с которым он старался переносить физические страдания, заботы о жене, прощание с близкими, даже прощание с книгами — все это невыразимо трогательно. Сюда же относится и принятое им напутствие церкви, и обращенная к Е. А. Карамзиной просьба перекрестить его<sup>6</sup>. Однако смысл этих двух последних поступков не должно преувеличивать. Нет никаких оснований видеть в них как бы скачок в религиозном сознании Пушкина, — то «духовное чудо», о котором говорит о. Булгаков. Как вся религиозная жизнь Пушкина была лишь исканием веры, так и здесь прояви-

лось лишь искание христианской кончины. Не фантазируя, нельзя сказать, будто «в умирающем Пушкине отступает все то, что было присуще ему накануне дуэли». Если бы это было так, он обнаружил бы намерение, в случае выздоровления, не возвращаться ко всему, «что было присуще ему накануне дуэли». В действительности, последние слова Пушкина свидетельствуют об ином: «Нет, мне не жить, и не житье здесь. Я не доживу до вечера — и не хочу жить. Мне остается только умереть»<sup>7</sup>. Слова эти означают, что Пушкин ни на мгновение не отказывался от самого себя — такого, каким был перед дуэлью, что если бы ему вновь суждена была жизнь — все жизненные конфликты воскресли бы вместе с ним, и он намеревался в будущем переживать их так же точно, как в прошлом. «Духовного мира», о котором говорит О. Булгаков, Пушкин не хотел<sup>8</sup>. Именно потому, что сознавал это нежелание, он и не хотел, чтобы жизнь продолжалась. За пять минут до смерти он спросил: «Что, кончено?» Его переспросили: «Что кончено?» — «Жизнь». — «Нет еще». — «О, пожалуйста, поскорее», — ответил он<sup>9</sup>.

О. Булгаков говорит о «всепрощающем, незлобивом» Пушкине, а Лермонтов, который не присутствовал при кончине, но был не только проникновенный поэт, а еще и современник Пушкина, конечно многое знавший о нем (хотя бы от Карамзиных, к которым близко стоял в ту пору)<sup>10</sup>, — прямо и дважды свидетельствует:

Пал, оклеветанный толпой,  
С свинцом в груди — и жаждой мести...

И далее:

И умер он — с напрасной жаждой мщенья,  
С досадой тайною обманутых надежд.

Не пророком, падшим и вновь просветлевшим, а всего лишь поэтом жил, хотел жить и умер Пушкин. Довольно и с нас, если мы будем его любить не за проблематическое духовное преобразование, а за реально данную нам его поэзию — страстную, слабую, греховную, человеческую. Велик и прекрасен свет, сияющий нам сквозь эту греховную оболочку. Велик и прекрасен Пушкин такой, каким был. И если кто из нас, хоть в малейшей доле приблизится к его смиренной, не пророческой, а всего только поэтической высоте, — как уже много это!







**Г. П. ФЕДОТОВ**

## **Певец Империи и Свободы**

Как не выкинешь слова из песни, так не выкинешь политики из жизни и песен Пушкина. Хотим мы этого или не хотим, но имя Пушкина остается связанным с историей русского политического сознания. В 20-е годы вся либеральная Россия декламировала его революционные стихи. До самой смерти поэт несет последствия юношеских увлечений. Дважды изгнанник, вечный поднадзорный, он оставался, в глазах правительства, всегда опасным, всегда духовно связанным с ненавистным декабризмом. И, как бы ни изменились его взгляды в 30-е годы, на предсмертном своем памятнике он все же высек слова о свободе, им восславленной<sup>1</sup>.

Пушкин-консерватор не менее Пушкина-революционера живет в кругу политических интересов. Его письма, его заметки, исторические темы его произведений об этом свидетельствуют. Конечно, поэт никогда не был политиком (как не был ученым-историком). Но у него был орган политического восприятия, в благороднейшем смысле слова (как и восприятия исторического). Утверждая идеал жреческого, аполитического служения поэта, он наполовину обманывал себя. Он никогда не был тем отрешенным жрецом красоты, каким порой хотел казаться. Он с удовольствием брался за метлу и политической эпиграммы, и журнальной критики. А главное, в нем всегда были живы нравственные основы, из которых вырастают политическая совесть и политическое волнение. Во всяком случае, в его храме Аполлона было два алтаря: России и свободы.

Могло ли быть иначе при его цельности, при его укорененности во всеединстве, выражаясь языком ненавистной ему философии? Пушкин никогда не отъединял своей личности от мира, от России, от народа и государства русского. В то же время его живое нравственное сознание, хотя и подчиненное эстетическо-

му, не позволяло принять все действительное как разумное. Отсюда революционность его юных лет и умеренная оппозиция режиму Николая I. Но главное, поэт не мог никогда и ни при каких обстоятельствах отречься от того, что составляло основу его духа, от свободы. Свобода и Россия — это два метафизических корня, из которых вырастает его личность.

Но Россия была дана Пушкину не только в аспекте женственного — природы, народности, как для Некрасова или Блока, но и в мужеском — государства, Империи. С другой стороны, свобода, личная, творческая, стремилась к своему политическому выражению. Так само собой дается одно из главных силовых напряжений пушкинского творчества: Империя и Свобода.

Замечательно: как только Пушкин закрыл глаза, разрыв империи и свободы в русском сознании совершился бесповоротно. В течение целого столетия люди, которые строили или поддерживали империю, гнали свободу, а люди, боровшиеся за свободу, разрушали империю. Этого самоубийственного разлада — духа и силы — не могла выдержать монархическая государственность. Тяжкий обвал императорской России есть прежде всего следствие этого внутреннего рака, ее разъедавшего. Консервативная, свободоненавистническая Россия окружала Пушкина в его последние годы; она создавала тот политический воздух, которым он дышал, в котором он порой задыхался. Свободолюбивая, но безгосударственная Россия рождается в те же тридцатые годы с кружком Герцена, с письмами Чаадаева. С весьма малой погрешностью можно утверждать: русская интеллигенция рождается в год смерти Пушкина. Вольнодумец, бунтарь, декабрист — Пушкин ни в одно мгновение своей жизни не может быть поставлен в связь с этой замечательной исторической формацией — русской интеллигенцией. Всеми своими корнями он уходит в XVIII век, который им заканчивается. К нему самому можно приложить его любимое имя:

Сей остальной из стаи славных  
Екатерининских орлов<sup>2</sup>.

Изучая движение обеих политических тем Пушкина, мы видим, что одна из них не перестает изменяться, постоянно сдвигает свои грани, и в общем указывает на определенную эволюцию. Выражаясь очень грубо, Пушкин из революционера становится консерватором. 14 декабря 1825 года, столь же грубо, можно считать главной политической вехой на его пути. Мы постараемся лишь показать, что, как в декабрьские свои годы Пушкин не походил на классического революционного героя, так и в нико-

лаевское время, отрекшись от революции, он не отрекался от свободы. Сама свобода лишь менялась в своем содержании. Зато другая тема, тема империи, остается неизменной. Это константа его творчества. Чтобы убедиться в этом, достаточно сравнить два «Воспоминания в Царском Селе». Одно лицейское 1814 года, то самое, которое он читал на экзамене перед Державиным, другое 1829 года, по возвращении, после долгих лет изгнания, в священные сердцу места. При всем огромном различии художественной формы тема не изменилась; остались те же сочетания образов: «великая жена», Кагульский памятник, столь дорогой ему по воспоминаниям отроческой любви.

Увы, промчались те времена златые,  
Когда под скипетром великия жены  
Венчалась славою счастливая Россия, —

вздыхает отрок. И зрелый Пушкин отвечает:

Еще исполнены великою Женою  
Ее любимые сады.  
Стоят населены чертогами, столпами,  
Гробницами друзей, кумирами богов,  
И славой мраморной и медными хвалами  
Екатерининских орлов.

Героические воспоминания минувшего века окружают детство Пушкина. Летопись побед России воплощается в незабываемых памятниках, рассеянных в чудесных садах Екатерины. Личная биография поэта на заре его жизни сливается с историей России: ее не вырвать из сердца, как первую любовь.

Гроза 12 года глубоко взволновала царскосельский лицей. Для Пушкина она навсегда осталась источником вдохновения. Но замечательно, что за ней он прозревал век еще более могучий, которого последними отпрысками были герои 12 года. Слагая оды Кутузову, Барклаю-де-Толли он их видит на фоне восемнадцатого века. Таков же для него и генерал Раевский — «свидетель екатерининского века» прежде всего, и уже потом «памятник 12 года»<sup>3</sup>. Пушкин никогда не терял случая собирать живые воспоминания прошлого века — века славы — из уст его последних представителей. Таковы для него старый Раевский, кн. Юсупов, Мордвинов, фрейлина Н. К. Загряжская, разговоры с которыми он тщательно записывал<sup>4</sup>.

Нахлынувшие в молодости революционные настроения несколько не поколебали у Пушкина этого отношения к империи — не только в прошлом ее великолепии, но и в живой ее традиции, в настоящей борьбе за экспансию. Чрезвычайно интересно изу-

чать то, что можно назвать имперскими концовками в его ранних, так называемых байронических поэмах: в «Кавказском пленнике», в «Цыганах» — там, где мы их менее всего ожидаем. Казалось бы, на Кавказе сочувствие мятежного поэта должны были привлечь вольнолюбивые горцы, отстаивавшие свою свободу от наступающей России. Ведь для пленника в жизни нет ничего выше свободы:

Свобода, он одной тебя  
Еще искал в подлунном свете...

Байрон — и Вальтер Скотт — конечно, встали бы на сторону горцев. Но Пушкин не мог изменить России. Его сочувствие раздваивается между черкесами и казаками. Чтобы примирить свое сердце с имперским сознанием — свободу со славой, — он делает русского пленником и подчеркивает жестокость диких сынов Кавказа. Тогда казачьи линии и русские штыки становятся сами символом свободы:

Тропой далекой,  
Освобожденный пленник шел,  
И перед ним уже в туманах  
Сверкали русские штыки,  
И окликались на курганах  
Сторожевые казаки.

Не довольствуясь этим завершающим аккордом, поэт слагает в Эпиллоге гимн завоевателям Кавказа — Цицианову, Котляревскому, Ермолову, не щадя жестоких красок, не смягчая исторической правды. Особенно ужасным встает Котляревский — «бич Кавказа». Стихи, ему посвященные:

Твой ход, как черная зараза,  
Губил, ничтожил племена, —

вызвали в свое время гуманные и справедливые замечания кн. Вяземского: «Мне жаль, что Пушкин окровавил стихи своей повести... Гимн поэта никогда не должен быть славословием резни»<sup>5</sup>.

Здесь, несомненно, налицо погрешность против нравственного, а следовательно, и художественного такта. Это юношеское увлечение насилием в гимне империи находит свою параллель в оде «Вольность» — гимне свободе.

Зато в зрелых, почти совершенных «Цыганах» «имперская концовка» дает настоящее разрешение пронесшейся буре губительных страстей. Над личной трагедией проносится, как примиряющее и возвышающее воспоминание:

В стране, где долго, долго брани  
Ужасный гул не умолкал...  
Где старый наш орел двуглавый  
Еще шумит минувшей славой...

В «Полтаве», в «Медном всаднике» тема Империи уже не концовка и не орнамент; она составляет самую душу поэм: заглавия об этом свидетельствуют. В «Полтаве» Петр, истинный ее герой, подавляет своим грозным величием трагических любовников:

Лишь ты воздвиг, герой Полтавы,  
Огромный памятник себе.

Этот памятник, с теми же аполлиническими и грозными чертами императора, оживает и в петербургской поэме. В «Медном всаднике» не два действующих лица, как часто утверждали, давая им символическое значение: Петр и Евгений, государство и личность. Из-за них явственно встает образ третьей, безликой силы: это стихия разбушевавшейся Невы, их общий враг, изображению которого посвящена большая часть поэмы. И какое это изображение! Нева кажется почти живой, одушевленной, злой силой:

Осада, приступ! Злые волны,  
Как воры, лезут в окна...

Продолжая традиционную символику — законную, ибо Всадник, несомненно, символ Империи, как назвать эту третью силу — стихии? Ясно, что это тот самый змей, которого топчет под своими копытами всадник Фальконета. Но кто он, или что он? Теперь, в свете торжествующей революции, слишком соблазнительно увидеть в этой стихии революцию, обуздываемую царем. Но о какой стихийной революции мог думать Пушкин? Уж конечно не стихийным было 14 декабря. Пугачевщина скорее напоминает разлив волн. Но и это толкование было бы слишком узким. Для Фальконета, как для людей XVIII века, змей означал начало тьмы и косности, с которым борется Петр: скорее всего старую, московскую Русь. Мы можем расширить это понимание: змей или наводнение — это все иррациональное, слепое в русской жизни, что, обуздываемое Аполлоном, всегда готово прорваться: в сектантстве, в нигилизме, в черносотенстве, в бунте. Русская жизнь и русская государственность — непрерывное и мучительное преодоление хаоса началом разума и воли. В этом и заключается для Пушкина смысл империи. А Евгений, несчастная жертва борьбы двух начал русской жизни, — это не лич-

ность, а всего лишь обыватель, гибнущий под копытом коня империи или в волнах революции.

Конечно, и Всадник империи имеет в себе нечто демоническое, бесчеловечное:

Ужасен он в окрестной мгле.

Называя его «кумиром», поэт подчеркивает языческую природу государства. Пусть ужасный лик Петра в «Полтаве» божествен:

Он весь как Божия гроза.

Но что это за божество? Кто этот «бог браней» со своей благодарью? Не Аполлон ли, раз навсегда смутивший воображение отрока поэта? — «Дельфийский идол», «полон гордости ужасной» и дышащий «неземной силой».

Бесполезно было бы до конца этизировать аполлинический эрос империи, которым живет Пушкин. Мы уже видели срыв военных строф «Кавказского пленника». Этот срыв неизбежен в песнях войны. На бранном поле Аполлону трудно сохранить благородство своей бесстрастной красоты. Где кровь, там торжествует стихия: «И смерть и ад со всех сторон».

Пушкин любил войну — всегда, от детских лет до смерти. В молодости мечтал о военной службе, в тридцать лет, в Эрзерумском походе, мчался — единственный раз в жизни — в казачьем строю против неприятеля. За отсутствием военных впечатлений, всю жизнь возился с оружием, искал в дуэлях волнующих ощущений. Даже Николай Павлович импонировал ему «войной, надеждами, трудами»<sup>6</sup>.

Бесполезно поэтому видеть в империи Пушкина чистое выражение нравственно-политической воли. Начало правды слишком часто в стихах поэта, как и в жизни государства, отступает перед обаянием торжествующей силы. Обе антипольских оды («Клеветникам России» и «Бородинская годовщина») являются ярким воплощением политического аморализма:

Славянские ль ручьи сольются в Русском море,  
Оно ль иссякнет?

Это чистый вопрос силы. Самая возможность примирения враждующих славянских народов, возможность их братского общения игнорируется поэтом. И здесь, как в гимне Котляревскому, Пушкин имеет против себя кн. Вяземского — и А. И. Тургенева. Зато можно представить себе, что бывшие друзья его — декабристы — были бы с ним в этом отношении к польскому восстанию 1830 года<sup>7</sup>. Имперский патриотизм был не менее сильной

страстью революционеров 20-х годов, чем самое чувство свободы. Великодушное отношение к Польше императора Александра глупо их возмущало. В этом нечувствии к Польше, к ее национальной ране, Пушкин, как и декабристы, принадлежал всецело XVIII веку.

Но, если это так, если империю нельзя очистить до значения нравственной силы, не разрушает ли она свободы? Каким образом Пушкин мог совмещать служение этим двум божествам?

Вернемся к «Медному всаднику», который дает ключ к пушкинской империи. В этой поэме империя представлена не только Петром, воплощением ее титанической воли, но и Петербургом, его созданием. Незабываемые строфы о Петербурге лучше всего дают возможность понять, что любит Пушкин в «творении Петра». Совестно цитировать то, что мы все помним наизусть, что повторяем ежедневно, как благие чары против тоски и смуты нашей жизни. Но, не цитируя, стоит лишь напомнить, что все волшебство этой северной петербургской красоты заключается в примирении двух противоположных начал: тяжести и строя. Почти все эпитеты парны, взаимно уравнивают друг друга: «громады стройные», «строгий, стройный вид», «узор чугунный». Чугун решеток прорезывается легким узором; громады пустынных улиц «ясны», как «светла» игла крепости. Недвижен воздух жестокой зимы, но легок зимой «бег санок» и «ярче роз — девичьи лица». Как торопится Пушкин набросить на гранитную тяжесть своего любимого города прозрачную ясность белых ночей, растворяющих все «громады» ее спящих масс в неземном и призрачном. И даже суровые военные потехи марсовых полей исполнены «стройно-зыблемой», живой «красивостью». Пушкин, как и Николай I, любил военные парады. Но, несомненно, они должны были по-разному воспринимать их красоту.

Империя, как и ее столица, для Пушкина, с эстетической точки зрения, это прежде всего лад и строй, окрыленная тяжесть, одухотворенная мощь. Она бесконечно далека от тяжести древних восточных империй, от ассирийского стиля, в котором, например, послебисмарковская и современная Германия ищет воплотить свой идеал мощи.

Но эта эстетическая стройность империи получает — по крайней мере, стремится получить — и свое нравственное выражение. Пушкин по-разному видит Петра. То для него он полубог, или демон, то человек, в котором Пушкин хочет выразить свой идеал светлой человечности. Таков он в «Арапе Петра Великого», таков в мелких пьесах. «Пир Петра Великого» — это апофеоз

прощения. В стансах 1826 г. он «незlobен памятью», «правдой привлек сердца». Но еще более, чем правда и милость, подвиг просвещения и культуры составляет для Пушкина, как для людей XVIII века, главный смысл империи: он «нравы укротил наукой», «он смело сеял просвещение». Преклонение Пушкина перед культурой, еще ничем не отравленное — ни славянофильскими, ни народническими, ни толстовскими сомнениями, — почти непонятное в наши сумеречные дни, — не менее военной славы приковывало его к XVIII веку. Он готов посвятить неосуществленной Истории Петра Великого свою жизнь. И, хотя изучение архивов вскрывает для него темные стороны тиранства на любимом лице, он не допускает этим низким истинам омрачить ясность своего творимого Петра: подобно тому, как низость Екатерины, прекрасно ему известная, не пятнает образа «Великой Жены» в его искусстве. Низкие истины остаются на страницах записных книжек. В своей поэзии — включая и прозаическую поэзию — Пушкин чтит в венценосцах XVIII века — более в Петре, конечно, — творцов русской славы и русской культуры. Но тогда нет ничего несовместимого между империей и свободой. Мы понимаем, почему Пушкину так легко дался этот синтез, который был почти неосуществим после него. В исторических заметках 1822 г. Пушкин выразился о своем императоре: «Петр I не страшился народной свободы, неминуемого следствия просвещения...»<sup>8</sup> В другом месте назвал его «révolution incarnée»<sup>\*9</sup>, со всей двойственностью смысла, который Пушкин — и мы — вкладываем в это слово.

\* \* \*

Свобода принадлежит к основным стихиям пушкинского творчества и, конечно, его духовного существа. Без свободы немислим Пушкин, и значение ее выходит далеко за пределы политических настроений поэта. В известном «Демоне» 1823 г. Пушкин дает такой инвентарь своих юношеских — а на самом деле, постоянных, всегдашних — святынь:

Когда возвышенные чувства,  
Свобода, слава и любовь,  
И вдохновенные искусства  
Так сильно волновали кровь...

При видимой небрежности этого списка, он отличается исчерпывающей полнотой. Чем больше думаешь, тем больше убеж-

---

\* «воплощенная революция» (фр.). — *Сост.*



даешься, что к этим четырем «чувствам» сводится все откровение пушкинского гуманизма. Свобода, слава, любовь и творчество — это его *virtutes cardinales* \*, говоря по-католически. Правда, это еще не весь поэт. Пушкину не чужды и *virtutes theologales* \*\*, на которые он бросает намек в «Памятнике»: «милость к падшим». Чем дольше Пушкин живет, тем глубже прорастают в нем христианские семена (последние песни «Онегина», «Капитанская дочка»). Но «природный» Пушкин — иначе говоря, Пушкин, созданный европейским гуманизмом, — живет этими четырьмя заветами: свободой, славой, любовью, вдохновением. Он никогда не изменяет ни одному из них, но, если можно говорить об известной иерархичности, то выше других для него свобода и творчество. Он может, во имя свободы, указать на две-три любви:

Беги, сокройся от очей,  
Цитеры слабая царица...

и во имя ее же поставить славу рядом с рабством:

Рабства грозный гений  
И Славы роковая страсть...

Но никогда, ни на одно мгновение своей жизни Пушкин не может отречься ни от свободы, ни от творчества.

Следя за темой империи у Пушкина, мы в сущности следим за политической проекцией его «славы». Приступая к свободе, не будем сразу ограничивать ее политическими рамками. Движение этой темы у Пушкина, во всей ее полноте, может многое уяснить и в изменчивой судьбе его политической свободы.

«Свобода, вольность, воля»... особенно «свободный, вольный»... нет слов, которые чаще бросались бы в глаза при чтении Пушкина. Пожалуй, они встречаются так часто, что мы к ним привыкаем, и они перестают звучать для нас (в этом омертвлении привычного совершенства главная причина нередкой у нас холодности к Пушкину). Осознаем ли мы вполне смысл таких строк:

Как вольность, весел их ночлег?..

Чувствуем ли мы всю странность этого образа:

...под отдаленным сводом  
Гуляет вольная луна, —

---

\* основные добродетели (лат.). — *Сост.*

\*\* богословские добродетели (лат.). — *Сост.*

издевающегося над всеми законами астрономии?

В невиннейшей «Птичке» способны ли мы, подобно умному цензору, разглядеть серьезность и почти религиозную силу пушкинского свободолюбия<sup>10</sup>:

За что на Бога мне роптать,  
Когда хоть одному творенью  
Я мог свободу даровать?

В чем только, в каких образах Пушкин не искал воплощения своей свободы! В вине и пирах, в орле, «вскормленном на воле», и в беззаботной «птичке Божией», в волнующем море (это один из главных ликов свободы) и в линии снеговых гор. Свободе посвящены всецело поэмы (помимо неудавшегося юношеского «Вадима»): «Братья-разбойники», «Кавказский пленник», «Цыганы». Из поздних свобода, конечно, одушевляет «Анджело».

Но, в отличие от темы империи, тема свободы непрестанно движется. Пушкин не только находит все новые ее воплощения: от иных он отрекается, хотя у Пушкина отречение никогда не бесповоротно. За сменой форм ясно изменение в самой природе пушкинской свободы: не только в творчестве, но и в живой личности поэта.

В лицейские и ранние петербургские годы свобода впервые открылась Пушкину в своеволии разгула, за стаканом вина, в ветреном волокитстве, овеванном музой XVIII века. Парни и Богданович стоят, увы, восприемниками свободы Пушкина, как Державин — его империи. Но уже восходит звезда Шенье, и поэт Вакха и Киприды становится поэтом «Вольности». Юношеский протест против всякой тирании получает свою первую «сублимацию» в политической музе. В сознании юного Пушкина его политические стихи — серьезное служение. В них дышит подлинная страсть, и торжественные классические одежды столь же идут к ним, как и к революционным композициям Давида. Но у Шенье есть и другой соперник: Байрон. Политическая свобода в лире Пушкина, несомненно, созвучна той мятежной волне страстей, которая владеет им, хотя и не всецело, в начале 20-х годов: тот же взрыв поработченных чувств, та же суровая энергия, та же мрачность, заволакивающая на время лазурь. В эти годы, на юге, море («свободная стихия») становится символом этой страстной, стихийной свободы, сливаясь с образами Байрона и Наполеона. Но как близок катарсис, аполлиническое очищение от страстей! В «Цыганах» мы имеем замечательное осложнение темы свободы, в которой Пушкин совершает над собой творческий суд: свободу мятежную он судит во имя все той же, но высшей свободы.

Алеко порвал «оковы просвещения», «неволю душных городов», и это первое освобождение — байроническое — остается непререкаемым. Он прав в своем бунте против цепей условной цивилизации. Он ищет под степными шатрами свободы, и не находит. Почему? Пушкин верит, или хочет верить, что «бродячая бедность» цыган и есть желанная «воля»:

Здесь люди вольны, небо ясно...

Но этой ясности Алеко не дано. Он несет в себе свою собственную неволю. Он раб страстей:

Но, Боже, как играли страсти  
Его *послушною* душой.

Грех Алеко в «Цыганах» не столько против милосердия, сколько против свободы:

Ты не рожден для дикой доли,  
Ты для себя лишь хочешь воли.

Порвавшему оковы закона необходимо второе освобождение — от страстей, на которое Алеко не способен. Способны ли на это сыны степей? Поэту кажется, что да. В цыганской вольности даются два ответа на роковой вопрос: легкость изменчивой Земфиры, этой пушкинской Кармен, и светлая мудрость старика, который из отречения своей жизни выносит то же благословение природной, изменчивой любви:

вольнее птицы младость.  
Кто в силах удержать любовь?

В оптимизме старика-цыгана слышатся отзвуки Руссо. Но отдавая дань и здесь XVIII веку, Пушкин все же сомневается в его правде. Один ли Алеко, чужак, угрожает счастьем детей природы? Последние звуки полны безысходного, совершенно античного трагизма:

И всюду страсти роковые,  
И от судеб защиты нет.

Очищение Пушкина от «роковых страстей» протекает параллельно с изживанием революционной страстности. Это первый серьезный кризис его «свободы», о котором дальше. Прощание с морем в 1824 году — не простая разлука уезжающего на север Пушкина. Это внутреннее прощание с Байроном, революцией — все еще дорогими, но уже отходящими вдаль, но уже невозможными.



Как раб, замысливший отчаянный побег, —

для выражения аскетического отречения от мира.

Даже перелагая монашескую, покаянную, великопостную молитву<sup>12</sup>, Пушкин вкладывает в нее тот же легкий, освобождающий смысл:

Чтоб сердцем взлетать во области заочны...

И наконец, накануне смерти, в послании к жене<sup>13</sup>, он оставляет свое последнее завещание свободы, в котором явно сливаются образы Бенъянского беглеца и монастыря на Кавказе.

На свете счастья нет, а есть покой и воля.  
Давно завидная мечтается мне доля,  
Давно, усталый раб, замыслил я побег  
В обитель дальнюю трудов и чистых нег.

\* \* \*

Вглядимся пристальнее в ту линию, которую на общем фоне пушкинского свободолюбия описывает кривая его политической свободы, — свободы, сопряженной с империей.

Пушкин начинает с гимнов революции. Напрасно трактуют их иногда как вещи слабые и не заслуживающие внимания. «Кинжал» прекрасен, и послание к Чаадаеву принадлежит к лучшим, и, что удивительно, совершенно зрелым (1818 г.) созданиям Пушкина. Среди современных им вакхических и вольтерьянских шалостей пера, революционные гимны Пушкина поражают своей глубокой серьезностью. Замечательно то, что в них выражается не одно лишь кипение революционных страстей, но явственно дан и их катарсис. Чувствуется, что не Байрон, а аполлинический Шенье и Державин водили пушкинским пером. А за умеряющим влиянием Аполлона как не почувствовать его собственного благородного сердца?

Конечно, срывы есть. Дионисическая стихия мятежа иногда захлестывает, и муза поэта, как в кавказском гимне Цицианову, поет кровь. Строфа из «Вольности»: «Самовластительный злодей» и т. д., которая читается теперь как проклятие, исполнившееся через 100 лет, конечно, ужасна. Но дочитаем до конца. Поэт, только что выразивший свою радость по поводу убийства Павла<sup>14</sup>, рисует сцену 11 марта:

О стыд! О ужас наших дней!  
Как звери, вторглись янычары!

Падут бесславные удары —  
Погиб увенчанный злодей!

Нравственное сознание торжествует здесь над политическим удовлетворением. Убитый тиран и убийцы-звери одинаково отвратительны поэту. Не находит оправдания в его глазах и казнь Людовика, жертвы предков. Правда, он воспеваает кинжал, т. е. террор, т. е. убийство. Но здесь слабый убивает сильного, свободная личность восстает против тирана. Принимая войну и рыцарский поединок, Пушкин не мог возражать против тираноубийства. Но посмотрите, как нелепым наносит он свои удары. Его герои — Брут, Шарлотта Корде, Георг Занд. Убийца императора поставлен рядом с убийцей революционного тирана. В «Вольности» народы и цари одинаково подвластны Закону:

И горе, горе племенам,  
Где дремлет он неосторожно,  
Где иль Народу, иль Царям  
Законом властвовать возможно!

Призыв к «восстанию рабов», угрозы смерти тиранам кончатся идеалом законной, конституционной монархии:

И станут вечной стражей трона  
Народов вольность и покой.

Если это декабризм, то декабризм конституционный, Никиты Муравьева, а не Пестеля.

«Деревня» рисует крепостное рабство в России мрачными, тяжелыми красками. Таким видел его Радищев. Злодейства господ, изображенные здесь, как будто вопиют о мести. Восстание угнетенных было бы в этом случае естественным, даже с художественной точки зрения, разрешением. Но мы знаем, как кончает Пушкин: падением рабства «по манию царя» и зарей «просвещенной свободы».

Отметим также, что, хотя Пушкин поет о страданиях народа и грозит его притеснителям, ничто не позволяет назвать его демократом. Свобода его еще не эгоистична, она для всех. Но опасность грозит ей одинаково и от царей, и от самих народов. Для Пушкина драгоценна именно вольность народа, а не его власть. Это чрезвычайно существенно для понимания политической эволюции Пушкина. Его отход от революции вытекает из разочарования не в свободе, а в народе, как в недостойном носителе свободы.

Мы сказали, что освобождение Пушкина от революционных страстей протекает параллельно с его очищением от страстей

байронических. Байрон был для него и политическим героем, борцом за свободу Греции. Кризис настал, или был ускорен, в связи с политическими событиями в Европе, 1820-й год ознаменовался рядом восстаний, угрожавших взорвать реакционный порядок, установленный Священным Союзом. В Испании, в Неаполе, в Германии происходят народные движения, на которые Пушкин и его друзья отзываются радостными надеждами. В Кишиневе Пушкин сам присутствует при начале греческого восстания и восторженно провожает на войну героев гетерии. Поражение всех этих революционных вспышек оставило в поэте горький осадок. По отношению к грекам оно обострилось еще разочарованием в них, как в народе, недостойном великих предков. В конце 1823 г. этот кризис нашел себе горькое и сильное выражение в известных стихах:

Свободы сеятель пустынный,  
Я вышел рано, до звезды.

Пушкин сознает себя сеятелем свободы, серьезно относясь к своему революционному призванию. Но он приходит к сознанию бесполезности своих — и общих — усилий:

Но потерял я только время,  
Благие мысли и труды...  
Паситесь, мирные народы!  
Вас не разбудит чести клич!  
К чему стадам дары свободы?  
Их должно резать или стричь!

Жестокие слова, срывающиеся из-под пера (снова срыв) — не проклятие свободе, а проклятие рабам, не умеющим за нее бороться. Но это поворотный момент. Здесь, а не 14 декабря 1825 г., первое рождение пушкинского консерватизма. Не отрекаясь от идеала свободы, он уже поражен горечью ее неосуществимости. Его консервативное сознание впервые рождается из скептицизма. Это подтверждается обращенным к А. Н. Раевскому «Демоном», написанным в те же дни.

«Неистоимой клеветой» искуситель отрицает все святыни, на которых покоилась религия пушкинского гуманизма:

Он вдохновенье презирал,  
Не верил он любви, свободе...

Отрицание свободы для Пушкина равносильно с клеветой на Провидение. И тем не менее Пушкин признается, что он подпадает под власть этих искушений («вливая в душу холодный яд»).

Свобода не теряла для Пушкина своей священности в то время, когда он прощался с ней. Его последнее обращение к морю, как мы указали уже, имеет своей темой свободу, т. е. ту мятежную, революционную стихию, к которой он рвался так страстно — в греческом ли восстании, или в декабристском заговоре. Не об этой ли «свободной стихии» Пушкин мечтает, бессознательно (как бы обертоном), говоря о своих несбывшихся надеждах:

Не удалось навек оставить  
Мне скучный, неподвижный берег...

Эта твердая почва, на которой он стоит, — почва России, быта, консерватизма, — не имеет еще для него ни малейшей прелести. Но свобода неосуществима, и мир постыл — именно потому, что в нем нет места свободе:

Мир опустел...  
Судьба людей повсюду та же:  
Где благо, там уже на страже  
Иль самовластье, иль тиран.

Эту мысль он повторяет — только с еще большей горечью, на этот раз обращенной к самой изменчивой стихии моря — в 1826 г. в письме к кн. П. А. Вяземскому:

Не славь его! В наш гнусный век  
Седой Нептун — земли союзник.  
На всех стихиях человек —  
Тиран, предатель или узник<sup>15</sup>.

Хорошо известен политический намек, заключающийся в этих словах (слух об аресте Н. И. Тургенева), и совершенно ясно, что, обвиняя море, Пушкин еще не предпочитает ему суши и что величайшими преступлениями для него являются те, которые совершаются против свободы.

Много лет пройдет, пока в «Медном всаднике» (1832) Пушкин не увидит в ярости бушующей водной стихии — злую силу, и не станет против нее с Петром:

Да умирится же с тобой  
И побежденная стихия!

Что в Пушкине жив, и после прощания с морем, это свобода, хорошо видно из «Андрея Шенье», написанного им «на суше», в Михайловском, в период «Бориса Годунова» (1825). Это стихотворение совершенно подобно «Вольности» и «Кинжалу» в своей двусторонней направленности против тирании царей и



народа. Замечательно, что гибнущий под революционным топором поэт — а с ним и Пушкин — не смеет бросить обвинения самой свободе, во имя которой неистовствуют палачи:

Но ты, священная свобода,  
Богиня чистая, нет, не виновна ты...

В 1825 г. Пушкин на распутье. Позади море, юг, революция — перед ним Михайловское, деревня, Россия. Нет сомнения, что его развитие в сторону «свободного консерватизма» было предопределено. Но в этот медленный, органический рост его нового чувства России 14-ое декабря упало, как молния. Оно сильно запутало и исказило ясность пушкинского пути. Оно заставило поэта принять решение, сделать выбор — для него, быть может, преждевременный. Оно стало исходным пунктом ложного положения, в котором Пушкин мучился всю свою жизнь. Это положение можно было бы охарактеризовать кратко: поднадзорный камер-юнкер, или певец империи, преследуемый до самого конца за неистребимый дух свободы.

Корни пушкинского консерватизма — вполне предопределенного — многообразны и сложны. В главном он связан, конечно, с «поумнением» Пушкина: с возросшим опытом, с трезвым взглядом на Россию, на ее политические возможности, на роль ее исторической власти. Личный опыт и личный ум при этом оказываются в гармонии с основным и мощным потоком русской мысли. Это течение — от Карамзина к Погодину — легко забывается нами за блестящей вспышкой либерализма 20-х годов. А между тем национально-консервативное течение было, несомненно, и более глубоким и органически выросшим. Оно являлось прежде всего реакцией на европеизм XVIII века, могущественно поддержанной атмосферой 1812 года. У его истоков «История государства Российского», в завершении — русские песни Киреевского, словарь Даля, молодая русская этнография николаевских лет. «Народность» не была только официальным лозунгом гр. Уварова. Она удовлетворяла глубокой национальной потребности общества. И Пушкин принял участие в творческом изучении русской народности, как собиратель народных песен, как создатель «Бориса Годунова» и «Русалки». Мы понимаем, почему он был ближе по своим сочувствиям к Карамзину (несмотря на юношескую эпиграмму)<sup>16</sup>, чем к Каченовскому, к Погодину, чем к Полевому.

Но к этим органическим и оправданным мотивам историческая случайность (14-ое декабря) присоединяет другие, менее чистые. С одним мы уже познакомились: это скептицизм. Другой

явственно и болезненно для нас встает в его письмах: это его естественная, но отнюдь не героическая потребность — определить как можно скорее свою судьбу, вырваться из Михайловского, покончить с прошлым, вступить с правительством в лояльные, договорные отношения. Замечательно, что и этот мотив восходит все к той же свободе — на этот раз личной свободе. Пушкин жаждет вырваться из ссылки какой бы то ни было ценой: не удастся бегство из России, эмиграция, — остается договориться с царем. В этих переговорах все преимущества были на стороне императора. Николай I показал себя, как в отношениях с декабристами, превосходным актером, и Пушкин запутался в сетях царя.

Есть полная и печальная аналогия между отношением Пушкина к Н. Н. Гончаровой и отношением его к Николаю. Пушкин был прельщен и поработчен навсегда — в одном случае бездушной красотой, в другом — бездушной силой. С доверчивостью и беззащитностью поэта, Пушкин увидел в одной идеал Мадонны, в другом — Великого Петра. И отдал себя обоим добровольно, связав себя словом, обетом верности, обрекавшим его на жизнь, полную мелких терзаний и бессмысленных унижений.

Но как понятен источник роковой ошибки. Поэт, наскучивший своей бездомностью и скитальчеством, хочет иметь родину, семью, быть певцом родной земли и вкусить лояльной, не блуждающей любви. Возьмем первую тему. Доселе он воспевал императоров XVIII века, носителей свободы, и проклинал царей своего времени — Павла, Александра, изменивших ей. Почему же новый царь не может вернуться к благородной традиции свободлюбивой империи? Пушкин не изменяет себе, он лишь хочет сковать в одно две свои верности, две политических темы своей музыки: империю и свободу. «Стансы» Николаю, его поэтический договор с царем, где он предлагает ему идеал Петра, — разве это измена? Пушкин долго живет надеждами, ловит в словах нового самодержца проблески просвещенной доброй воли; ошибаясь, бранится, будирует, но не разрывает новой лояльности.

Впрочем, отношения Пушкина к Николаю I слишком сложны, чтобы их исчерпать в нескольких строках. Столь же сложен стал образ свободы у Пушкина в последнее десятилетие его жизни. С уверенностью можно сказать, что поэт никогда не изменил ей. Со всей силой он утверждает ее для своего творчества. Тема свободы поэта от «черни», общественного мнения, от властей и народа, становится преобладающей в его общественной лирике. Иной раз она звучит лично, эгоистически: «...себе лишь одному служить и угождать», иной раз пророчески-самоотверженно. Но

рядом с этой личной свободой поэта не умирает, хотя и приглушается, другая, политическая тема. Все чаще она, никогда не имевшая демократического характера, получает аристократическое обличие. Впрочем этот аристократический либерализм Пушкина оставил больше следа в его заметках и письмах (рассуждения о дворянстве, замечания вел. кн. Михаилу Николаевичу о Романовых — *niveleurs*<sup>17</sup>), чем в поэзии. Нельзя, впрочем, не найти в «Борисе Годунове» отражения собственных политических идей поэта хотя бы в словах фрондирующего Пушкина, его предка, или в похвалах кн. Курбскому.

Наконец, нельзя не видеть сжатого под очень высоким «имперским» давлением пафоса свободы в пушкинском «Пугачеве». Не случайно, конечно, Стенька Разин и Пугачев, наряду с Петром Великим, более всего влекли к себе историческую лиру Пушкина. В зрелые годы он никогда не стал бы певцом русского бунта, «бессмысленного и беспощадного». Но он и не пожелал бросить Пугачева под ноги Михельсону и даже Суворову. В «Капитанской дочке» два политических центра: Пугачев и Екатерина, и оба они нарисованы с явным сочувствием. Пушкин, бесспорно, любил Пугачева за то же, за что он любил Байрона и Наполеона: за смелость, за силу, за проблески великодушия. Пугачев, рассказывающий с «диким вдохновением» калмыцкую сказку об орле и вороне: «Чем триста лет питаться падалью, лучше один раз напиться живой крови», — это ключ к пушкинскому увлечению. Оно порукой за то, что Пушкин, строитель русской империи, никогда не мог бы сбросить со счетов русской, хотя бы и дикой, воли. Русская воля и западное просвещение проводят грань между пушкинским консерватизмом, его империей, и николаевским или погодинским государством Российским.

Конечно, Пушкин не политик и не всегда сводит концы с концами. Есть у него грехи и прегрешения против свободы — и даже довольно тяжкие. Таково его удовлетворение по поводу закрытия журнала Полевого или защита цензуры в антирадищевских «Мыслях на дороге»<sup>18</sup>. Но все эти промахи и обмолвки исчезают перед его основной лояльностью. Никогда, ни единым словом он не предал и не отрекся от друзей своей юности — декабристов — как не отрекся от А. Шенье и от Байрона. Никогда сознательно Пушкин не переходил в стан врагов свободы и не становился певцом реакции. В конце концов кн. Вяземский был совершенно прав, назвав политическое направление зрелого Пушкина «свободным консерватизмом»<sup>19</sup>. С именем свободы на устах Пушкин и умер: политической свободы в своем «Памятнике», духовной в стихах к жене о «покое и воле». Пусть чаемый им

синтез империи и свободы не осуществился — даже в его творчестве, еще менее в русской жизни; пусть Российская империя погибла, не решив этой пушкинской задачи. Она стоит и перед нами, как перед всеми будущими поколениями, теперь еще более трудная, чем когда-либо, но непреложная, неотвратимая. Россия не будет жить, если не исполнит завещания своего поэта, если не одухотворит тяжесть своей вновь воздвигаемой Империи крылатой свободой.





## **В. И. ИВАНОВ**

### **Два маяка**

#### **1**

«Снова тучи надо мною собралися в тишине», — записывает Пушкин в свою черновую тетрадь 1828-го года, томимый тягостным «предчувствием»... «Может быть, еще спасенный, снова пристань я найду»... Найти прочную пристань дано ему не было; но когда тучи сгущались до потемок и душа его омрачалась до ночи, зажигались перед ним два маяка: один — близкий, светящийся ровным, постоянным светом; другой — далекий, как будто и нездешний, то робко теплящийся и надолго вовсе исчезающий, то вдруг вспыхивающий на одно только мгновение, как дальняя молния, как меч херувимский у дверей запретного рая.

Первым маяком было «непостижимое виденье» Красоты, когда-то однажды — и на всю жизнь — воссиявшее в душе поэта. Другим — его вера в святость, в действительность святой жизни избранных людей, скрывшихся от мира «в соседство Бога». Вера эта утверждала и бытие Бога, но не непосредственно и не в силу собственного опыта, а через посредство, опыт и ручательство святых людей, живущих с Богом и в Боге. Существенная, не мечтательная, не мнимая правда такой жизни и была предметом этой веры поэта, светом его другого маяка.

#### **2**

Видение Красоты, открывшейся Пушкину, было столь же «непостижно уму», как и то видение, от которого «сгорел душою» его Бедный Рыцарь, — хотя оно и не сжигало души, как слишком близкое солнце, а оживляло ее, как солнце весеннее. Непостижны были существо, происхождение, смысл его: ведь дело

шло не о художнической чувствительности к тому, что красиво, и не об отвлеченном понятии Прекрасного, занимающем философа. Особенно непостижимо было то, что оно не связывалось ни с каким определенным образом, напечатлевшимся в воспоминании. Нет, оно не было похоже на видение молчаливого рыцаря, чью тайну поэт выдал было обмолвкой: «Путешествуя в Женеву, он увидел у креста на пути Марию Деву, Матерь Господа Христа». Оно не воспроизводило в душе поэта и явления какой-либо встреченной им в жизни женщины, показавшейся ему воплощением его идеала. Напротив, даже изображая «красавицу», его всецело пленившую, предмет его пламенных вожделений, он невольно различает от ее вожделенной вещественности как бы другое, из нее лучащееся и ее облекающее начало («она покоится стыдливо в красе торжественной своей»), — начало «высшее мира и страстей», ту «святыню Красоты», перед которой даже любовник, поспешающий на условленное свидание, вдруг останавливается и «благоговеет богомольно». Так в гомеровском гимне к Деметре сказано о явлении богини: «Ее обвевала Красота»<sup>1</sup>.

Что такое это начало по существу, оставалось загадкой; но его живое присутствие в мире, «обвевающее» мир, как бы ручалось за общий смысл бытия. Маяком служило оно в сумерках сомнений и для «Гамлета»-Баратынского<sup>2</sup>. Это чувствование — совсем не то, что понимает Ницше, говоря: «Только как эстетический феномен жизнь и мир навеки оправданы»<sup>3</sup>. Тут красота — творимая духом ценность; там — открывающаяся духу, хотя и непостижимая ему, действительность.

## 3

«Он звал прекрасное мечтою»... Это «язвительное» слово «злобного гения», повадившегося навещать молодого поэта, кажется, возмутило и смутило его больше всех других неисчислимых клевет, какими его Демон, отрицатель и растлитель, с изобретательностью опытного софиста «Провиденье искушал». Но скоро всяческие «уроки чистого афеизма»<sup>4</sup> оказались «чуждыми красками», спадающими с души «ветхой чешуей», как еще девятнадцатилетний поэт с непостижимо раннею зрелостью и прозорливостью мысли это предусмотрел в стихотворении, носящем столь же несоответственное возрасту заглавие: «Возрождение». Среди возродившихся «видений первоначальных чистых дней» было и исконное видение Красоты, которая была ведома

поэту, по его собственному внутреннему опыту, не как «мечта», а как некая «явная тайна» (слово Гете)<sup>5</sup>, являющая мир знаменательным и любезным. Ведь и тот другой демон, «мрачный и мятежный», который увидел у врат Эдема ангела нежного и опечаленного, потому одному «жар невольный умиления впервые в сердце» познает, потому одному произносит свое невольное признание: «Не все я в мире ненавидел, не все я в мире презирал», — что есть в мире лицезримая им воочию Красота, ее же нельзя ни презирать, ни ненавидеть.

Так и строки «Предчувствия», с напоминания о котором мы начали наше рассуждение, — строки столь созвучные «Ангелу», написанному за год до того («Ангел кроткий, безмятежный, тихо молви мне: прости; опечалься; взор свой нежный подыми иль опусти»), не столько рисуют женщину, с которой поэт расстаётся, сколько относятся к идеальному образу Красоты, просквозившей как бы через нее перед духовным взором поэта при разлуке; и «воспоминание», которое будет потом укреплять его, покажет ему за туманным обликом покинутой тот луч «гения чистой Красоты», что мелькнул в ее чертах в одно заветное мгновенье. В этом, по нашему мнению, психологическая разгадка и стихотворения «К А. П. Керн» («Я помню чудное мгновенье...»); в этом внутренний смысл — и оправдание — сонета «Мадонна».

Это видение Красоты, в мире сущей, но как бы гости мира, не связывалось, как мы сказали, у Пушкина ни с каким отдельным, одним образом; скорее, оно открывалось ему в том стройном согласии многого, которое он называл восхищенно Гармонией. Это согласие казалось ему само по себе «дивом». «В ней все гармония, все диво». «Светил небесных дивный хор плывет так тихо, так согласно...» Благодатное состояние души, когда Красота, как гармония, входит в непосредственное с нею общение, именовал Пушкин «вдохновением».

## 4

В «Моцарте и Сальери» встречаем глубокие размышления о Красоте как начале трансцендентном. Сальери — ревностный строитель красоты, созидаемой многовековым преемством умения и дарования. Это преемство поколений в стремлении к высшему совершенству, в искусстве достижимому, создает некую движимую единым духом общину, как бы художническую церковь, но церковь исключительно человеческую, или гуманистическую, для которой ее совокупное дело есть утверждение чело-

веческой духовной мощи. Таковы пламенная и подвижническая вера, духовная гордость, титанический мятеж этого работника упорного и плодovitого, этого художника строгого и непогрешимого, но никогда не знавшего посещения Благодати, этого сурового жреца Красоты, ее бескорыстного служителя, ни разу в жизни не испытывавшего зависти, даже после триумфов Пиччинни и Глюка.

Но вот он встречается с Моцартом, чья музыка его потрясает; он влюбляется в нее со всею, долго сдерживаемой холодом ремесла, страстью; восторженно славит и превозносит ее во всеуслышанье, горько негодует на общее, как ему кажется, непонимание божественной вести, принесенной этим избранником, — и в то же самое время чувствует себя впервые во власти чуждого и странного ему демона зависти, столь яростного и мощного, что он уже не в силах противиться его внушению отравить своего боготворимого друга. Это не заурядная художническая ревность, не личная зависть, ищущая обесценить соперника, но зависть трагическая, ибо соединенная в противоборстве с любовью, и метафизическая, потому что направлена она уже не на человека, а на сверхличное начало, в нем воплощенное: Сальери завидует благодати, отпущенной Моцарту не по заслугам (их у Сальери несравненно больше), а даром, и завистник делается уже не человекоубийцей только, но богоубийцей.

И без всякого лицемерия Сальери-сатана пытается оправдать свой умысел при помощи рассуждений, острие которых обращено против вмешательства божественной благодати в дела человеческие. Гений Моцарта — чудо, сверхъестественное его происхождение слишком очевидно; но чудо — насильственный перерыв естественного порядка вещей, дар Божий — роковой дар, он разрушает строй и разрывает цепь человеческих усилий. Устранить чудотворца — «тяжелый долг». Мотив противления человека, алчущего нераздельно владычествовать над миром, божественному нисхождению в мир прозвучит позднее в поэме Достоевского «Великий Инквизитор», где Христос, снова появившийся среди людей, объявлен нежелательным гостем.

Нельзя с большею убежденностью свидетельствовать о потусторонней природе Красоты, чем это делает Сальери в словах о неизбежном падении искусства после того, как уйдет из мира Моцарт, которому наследника уже не будет: «Как некий херувим, он несколько занес нам песен райских, чтоб, возмутив бескрылое желанье в нас, чадах праха, после улететь». Но мало этого свидетельства — поэт провозглашает также и единоприродность Красоты и Добра: когда уже все свершилось, убийца нрав-



ственно уничтожен своим последним сомнением — сомнением в совместимости гения и злодейства. Итак, по Пушкину, Красота открывается через посредство гения, гений же есть дар Божественной Благодати, не иначе действующей, как в согласии с Добром.

## 5

Но разве Красота не бывает соблазнительна? И если да — как может она соблазнять ко злу, будучи союзницею Добра? Мы знаем, как эта проблема волновала и мучила Достоевского. Не Пушкину, поэту, предлежало решать ее, но он ее впервые ставит, и — что для него показательно — ставит ее не в общей форме, а в ее историческом воплощении и в эпической от нас удаленности. В рафаэлевски ясных терцинах фрагмента «В начале жизни школу помню я...» он изображает душевную тревогу, порожденную этим противоречием в переходное время между христианским Средневековьем и оглянувшимся на язычество Возрождением. «Смиренная, одетая убого, но видом величаява жена» под монашеским покрывалом, с небесным светом очей и словами, «полными святыни» на устах, есть олицетворение Теологии, «священной доктрины» схоластиков. Мечтательный отрок, убегающий от уроков прекрасной, но строгой наставницы в «великолепный мрак чужого сада», чтобы за его оградой «праздномыслить» и «превратно толковать» про себя преподанное, пленен волшебною красотой двух мраморных кумиров — «двух обожженных древностью бесов: это — подрастающий гуманизм. Самые страшные для христианина грехи — гордость, гнев, сладострастие — окружены в чародейных идолах неотразимым обаянием. Два нравственных мира противопоставлены один другому и борются между собою под знаком единой Красоты: как решится спор, загадочный отрывок не говорит.

Но, помимо опасностей, какие таит в себе отвлеченное служение Красоте (гений избегает их благодаря очистительной силе вдохновения), Красота, какую видит ее Пушкин, остается, особенно в своих наиболее возвышенных и чистых проявлениях, до такой степени внемирной и надмирной, что не может прямо воздействовать на мир и непосредственно преображать его. Недвижная двигательница любви, она относится к поэту, движимому платоновским эросом, как Роза в мистической поэзии Персии ко влюбленному в нее Соловью (см. стихотворение «Соловей»<sup>6</sup>): «Она не слушает, не чувствует поэта; глядишь — она цветет, звы-

ваешь — нет ответа». Замкнутая в своей божественной потусторонности, она все влечет к себе и все озаряет, но не освобождает. Исступленных слов Достоевского: «Красота спасет мир» — Пушкин не повторил бы, даже, быть может, не понял бы. Этот трезвый и по-эллински уравновешенный ум, этот талант, скорее склонный возделывать рай искусств, нежели раздвигать его пределы, не знал мечтаний об искусстве «теургическом», которое призывал Владимир Соловьев<sup>7</sup>, — об искусстве, «выводящем род человеческий из состояния нищеты к состоянию счастья», как того ждал Данте от задуманной им поэмы о трех мирах<sup>8</sup>.

## 6

Вслед за Мицкевичем, который в самом себе чувствовал (отчего и своему русскому брату по Музе приписал) нечто пророчесственное<sup>9</sup>, толкователи Пушкина привыкли видеть в его «Пророке» идеальный образ Поэта. Нет ничего менее согласного со всем строем пушкинской мысли, чем это смешение двух в корне различающихся понятий и типов. «Пророк» есть образ целостного и окончательного перерождения личности, которое в некотором смысле равносильно смерти. Избранник становится безличным носителем вложенной в него единой мысли и воли. Если б он раньше был художником, то, конечно, перестал бы им быть. Он не искал бы уже творческого уединения, в тишине которого рождались его сладкие звуки и медленно воплощались им задуманные миры, но обходил бы моря и земли с проповедью, иноприродною искусству. Вместо того чтобы двигать сердца благотворными чарами песни и сновидения, он бы жег их глаголом. Его благословляющий, славящий язык стал бы горьким жалом мудрой змеи. Его отзывчивое, послушливое, солнечную силу излучающее сердце стало бы непреклонным и слепо горящим, как пылающий уголь. Само всечувствие духа, на все прозревшего и все, до прозябания дольных лоз, расслышавшего, было бы не всечувствием поэта, целью в себе самом, но средством действия, рычагом мощного сдвига. Между посвящением пророка и высшим духовным пробуждением поэта, несомненно, есть черты общие; но преобладает различие двух разных путей и двух разных видов божественного посланничества.

Поэта Пушкин никогда не превозносил сверх меры, но изучал его и изображал беспристрастно, каким знал его в себе по опыту, каким чувствовал его призвание, его мощь и достоинство, его немощность. Отличительны для поэта, прежде всего, прерыв-

ность вдохновения, но зато всякий раз и непредвиденная, не-гаданная новизна его. И отличительна для него мгновенность «орлиного» пробуждения при первом дальнем зове бога-вдохновителя, мгновенность чудесного изменения, в нем тогда совершающегося, так что он, одержимый богом, уже не свой и не прежний. Тогда нет для него и другого закона, кроме внушаемого ему вдохновением: «Гордись, таков (как ветер) и ты, поэт, и для тебя закона нет». Если он, свободный от всякого искусству внеположного веления, пробудит, тем не менее, в людях «добрые чувства» и тем станет «любезен народу», то это будет только следствием внутренней соприродности Красоты и Добра; главное же его дело, собственное дело Красоты, может быть, окажется и малодоступным народу в целом и будет по достоинству оценено только немногими, посвященными в таинства поэзии («и славен буду я, пока в подлунном мире жив будет хоть один пиит»). И как сама Красота не воздействует прямо на мир, так и служитель ее пусть лучше не вмешивается в дела мирские: «Не для житейского волненья, не для корысти, не для битв, — мы рождены для вдохновенья, для звуков сладких и молитв».

## 7

Но прерывность творческого подъема, обусловленная самою природой поэтического творчества, предполагает промежуточные состояния творческого истощения, которое будет переживаться как общая духовная опустошенность, как потемки души «без божества, без вдохновенья», если нет перед ней другого маяка, кроме видения Красоты, открывающейся только в часы вдохновения. Вне оазов творческого оживления жизнь неизбежно представится мрачною пустыней, в которой поэт влачитсЯ, «духовной жаждою томим». Но это томление все же великое благо: в нем жива память. Окончательное состояние духовной опустошенности — забвение, забвение о самой Красоте, тот «хладный сон», в котором поэт поистине делается ничтожнейшим «меж детей ничтожных мира». Этот «хладный сон» всего страшнее и ненавистнее Пушкину, он его главный враг, злейший из бесов: поэт зовет его «скукой», «тайною скукой», «тоскою», «унынием». «Уныние» есть его каноническое имя в списке смертных грехов.

Отсюда склонность к общей пессимистической оценке жизни у Пушкина. «Дар напрасный, дар случайный» видит он в ней, и уже не в ранние мятежные лета, а в 1828-ом году, когда, в день

своего рождения, упрекает Бога, как силу, ему враждебную, за произвольное и насильственное его создание. «Цели нет передо мною, сердце пусто, празден ум, и томит меня тоскою однозвучной жизни шум»: пустота сердца, праздность ума и «тоска» для Пушкина неразделимы. И, несмотря на мелодическую палиндию<sup>10</sup>, на торжественное и смиренное опровержение своей хулы («В часы забав иль праздной скуки»), поэт не может заклясть демона уныния вне идеального круга своего творчества. Нет у него прочной духовной основы: не окрепла в нем вера.

Взамен действие Благодати побуждает его исследовать собственную тоску; внутреннюю природу страстей, замутняющих и истязających его душу, тех бурь, которые, пролетев, оставляют в опустошенной душе только содрогание ужаса и боль. Никто из поэтов — разве лишь Бодлер и Верлен — не выразил с такою силой, как Пушкин, мук раскаяния и душевного сокрушения. Прозорливо вглядывается он в темную глубину, где питают свой корень убийственные страсти, расцветающие адским садом смертных грехов.

## 8

Пушкин не имел правильного и духовно-образующего религиозного воспитания. В его среде господствовал дух Вольтера. Мальчик восхищался его стихами и искал в своих подражать их ясности, легкости, умной заостренности. Вкус к Вольтеру долго чувствуется в творчестве молодого Пушкина и после того, как он испытал другие поэтические влияния. Напротив, Руссо, который оказал столь ощутительное воздействие и на Толстого, и на Достоевского, никогда не был ему так дорог, как некоторым из его ранних наставников и позднейших приятелей. Не оптимист и не мечтатель, ум острый, быстрый и пронизательный, более напоминающий своим критическим складом «охлажденный» ум Онегина, нежели легковёрный и пылкий Ленского, Пушкин никогда не думал о воспитании или совершенствовании человечества. Прямой реалист, он предпочитал гаданиям о будущем изучение прошлого, и идиллии естественного совершенства — познание глубин человеческого сердца.

В тишине вынужденного одиночества созрели в нем и художник, и мыслитель. В «Цыганах» был развенчан «гордый человек» Байрона. В работе над «Борисом Годуновым» найден идеал Пимена. Заметка на полях в черновой рукописи сцены между летописцем и Григорием: «Приближаюсь к тому времени, когда

перестало земное быть для меня занимательным»<sup>11</sup> — согласуется, как бы мы ее ни толковали, с тогдашним умонастроением поэта, впервые познающего — и именно через создание Пимена — красоту духовного трезвения и смиренномудрой отрешенности. Тут, по-видимому, блеснул перед ним впервые его другой маяк.

Одновременно создается «Онегин», и анализ героя неприметно обращается для автора в испытание собственной совести: он уже умеет назвать по имени, изображая его человекоубийственные происки, слишком близко известного ему беса брезгливой лени и замаскированного надменностью уныния. Тоска по далекой, чистой, святой жизни слышится в заключительных словах Татьяны; а в ослепительных, как молнии, строках «Пророка» сказалась, с мощною силой призыва, вся истомившая дух жажда целостного возрождения.

## 9

В том же 1828-ом году, когда предстал поэту этот образ высокого посвящения, а работа над романом продвинулась до изображения поединка, он набрасывает сцену между Фаустом и Мефистофелем<sup>12</sup>. Этот Фауст — как бы другой список с идеального лица, вызванного гением Гете, и мы находим в его чертах новое выражение. Искатель жизни, достойной этого имени, мучим, как и Евгений, скукой; а его ненавистный спутник с палаческою изощренностью утешает его доказательствами, что скука есть основное содержание и весь смысл бытия. Любопытно, что при этом Мефистофель заявляет себя «психологом» и рекомендует эту «науку» особливому вниманию своего многоученого собеседника: можно было бы подумать, что Пушкин предчувствовал новейшие заслуги двусмысленной и опасной дисциплины перед ее дальновидным ценителем.

От общих рассуждений психолог переходит к анализу увлечений и разочарований Фауста, чтобы показать ему, что общий закон бытия — скука — оправдывался на нем самом в любое мгновение его жизни, — даже в такое мгновение, «когда не думает никто», когда он был наконец в объятиях вождеденной Гретхен. Чтобы прекратить пытку и вместе сорвать свой гнев на мир, столь явно подтверждающий теорию беса, Фауст отсылает своего мучителя с поручением утопить показавшийся на море корабль, везущий из Нового Света старое золото и новую заразу.

Скука, как общий закон живущего, означает общее летаргическое забвение смысла жизни, паралич духа и раствление плоти. Из этого гниения встают ядовитыми произрастаниями грехи, которые так сплетены между собою корнями, что чувственная похоть, например, расцветает убийством. В своем психологическом расследовании Мефистофель успел напомнить Фаусту, что, едва насладясь желанною добычей, он уже глядел на милое тело «с неодолимым отвращеньем», как убийца в лесу косится на ободранное тело своей жертвы. Образ убийцы, находящего «в убийстве приятность», встает в душе Скупого Рыцаря, когда он влагает ключ в замок заветного сундука с таким чувством, как если б он вонзал нож в живое тело: «приятно и страшно вместе». Если плотская похоть убийственна, то и скупость роднится со сладострастием, роднится с убийством.

Как восставшая на Бога зависть в «Моцарте и Сальери», где убийца произносит то же признание: «и больно, и приятно», — как чувственность в «Каменном госте», толкающая Дон-Жуана, после ряда преступлений, бросить открытый вызов Небу, — так скупость в «Скупом рыцаре» принимает сверхчеловеческие размеры сатанинского мятежа. Безумный старик ни на что не употребляет накопленных богатств, они нужны ему для неvěщенственного утверждения достигнутой им потенциальной мощи: «с меня довольно сего сознанья». Воля к могуществу сосредоточена здесь в состоянии чистой возможности и боится расточить себя в действии. Скупец хочет, чтобы золото уснуло на дне его сундуков, «как боги спят в глубоких небесах»: он соперничает с богами, недвижимыми, потому что всемогущими. В глубине каждого греха поэт, вместе с древними, видит надмившуюся гордость и бунт против божества.

## 10

Пушкину духовная гордость была чужда. В исступлении пирующих во время чумы он видит не вызов Небу, а некое дионисийское «упоение» и, следовательно, «залог бессмертия». В стихотворении «Не дай мне Бог сойти с ума», где описание безумия порой дословно совпадает с изображением экстаза в «Вакханках» Эврипида, поэт признается, что сам не дорожит разумом и был бы рад с ним расстаться для жара и забытья «нестройных, чудных грез». Мир утомил его; он устал от жизни, равно мертвой духовно в своих стоячих заводах и в своем мутном потоке. «Давно, усталый раб, замыслил я побег» (1836 г.)<sup>13</sup>.

Еще в 1829 году, завидев из долины монастырь на Казбеке, он восклицает: «Туда б, в заоблачную келью, в соседство Бога, скрыться мне». И за шесть месяцев до смерти перелагает в стихи великопостную молитву, отгоняющую «дух праздности унылой» (в церковном тексте: «дух праздности, уныния...»), говоря так об этой молитве: «Всех чаще мне она приходит на уста и падшего свежит неведомою силой». Мало-помалу религиозное расположение души становилось обычным и находило себе единственно довлеющее выражение в формах церковных.

## 11

Итак, уж не оказывается ли Пушкин, по мере того как в нем растут ужас греха и сознание запредельной тайны, в конечном итоге моралистом, метафизиком, мистиком? Но не кажутся ли ему, и не без основания, нравоучительные проповеди и житейские образцы безукоризненной добродетели смешными и несносными? Не почитает ли он, вместе с Евгением, слушающим шеллингианца Ленского, праздным занятием «ломать голову над загадкою жизни» и «чудеса подозревать»?.. И однако, как жутко-чудесно было все то, что творилось потом с самим Онегиным, от появления «окровавленной тени», которая гонит его из деревни в бесцельное странствие, до его странного появления в петербургских гостиных, где все сторонятся от него как от одержимого какою-то темною силой, и до загадочных состояний его, уже безумно влюбленного в Татьяну, в затворе его комнаты, когда говорят с ним голоса его подсознательной памяти, «тайные преданья сердечной темной старины»!

Пушкин не был моралистом, потому что не имел в себе необходимой для того оптимистической наивности. Но не был ли он в превосходной мере метафизиком, когда пытался в часы бессонницы разгадать «темный язык» шепчущей ночи или когда «тени милые» говорили ему «мертвым языком» о «тайнах вечности и гроба» — и он с полною отчетливостью ощущал и признавал всю несоизмеримость нашего земного языка и наших впечатлевшихся в нем понятий с откровениями мира потустороннего? Как бы то ни было, он был не в меньшей мере философ, чем, например, Шекспир или любой другой исследователь человеческого сознания, вышедший на розыски заказанною отвлеченному мышлению тропой искусства.

Пушкин определяет поэта как всемирное эхо. Это душевное эхо отвечает на все звуки мировой души и оттого остается всегда

чистым и гармоническим. Мы же не слышим большей части этих звуков: их заглушает для нас наружный шум. Пушкин, эхо, не мог не откликаться на все порывы молодой, вольной, буйно-избыточной жизни. В нем видели поэтому певца наслаждений. Но его не надолго соблазняет и под конец определенно отталкивает всякая рассчитанная погоня за наслаждениями. Он прощает молодости все ее увлечения под условием стихийной самопроизвольности, цельности, полноты страстного пыла. Страсть должна быть жива, как поэзия; не живая поэзия — не поэзия вовсе, а в живой все живо и тем оправдано.

Но и цельные упоения действительно живой молодости скоротечны, и после них настанет «смутное похмелье»: поэтому «блажен, кто праздник жизни рано оставил, не допив до дна бокала полного вина». Из трех ключей, пробившихся «в степи мирской печальной и безбрежной», ключ юности скоро иссякает, и «слаще всех», конечно, утолит сердечную жажду «холодный ключ забвенья», но есть еще и Кастальский ключ вдохновения, и самыми счастливыми днями своей жизни поэт считает дни, посвященные вдохновенному труду. В этом труде он единственно и всецело находил себя самого, и не только все важное и торжественное, что открывалось ему в жизни, но и всю ее причудливую игру. Беспечность, которая посещала его на дружеских пирушках, вбегала смеясь и в его рабочую келью: в нем жила Ариостова веселость. Как всякое истинное дарование, всеотзывчивость была его внутреннею потребностью: «Таков прямой поэт; он сетует душой на пышных играх Мельпомены и улыбается забаве площадной и вольности лубочной сцены». И хотя «прекрасное должно быть величаво», не поэт тот, кто не слышал, как смеются олимпийские боги.

Отсюда меланхолически благодушная улыбка, с какою поэт советует друзьям: «Покамест упивайтесь ею, сей легкой жизнью, друзья; ее ничтожность разумею и мало к ней привязан я». Так мало, что хотел бы вовсе от нее уйти. Ведь каждый новый допрос совести предлагает ему неоплатный счет. Он видит свои лучшие годы растраченными «в праздности, в неистовых пирах, в безумстве гибельной свободы». «Безумных лет угасшее веселье мне тяжело, как смутное похмелье; но, как вино, печаль минувших дней в моей душе, чем старе, тем сильнее».

Пушкин, столько раз и так страстно влюбленный, не имел в жизни опыта истинной большой любви. Постоянное разочарование обостряло в нем чувство зла. Разумение «ничтожности» жизни, от которой отрада убежать в приюты вдохновения, доказывало существование иной, спасенной жизни.



Пушкин не был «мистиком», особенно в современном смысле этого неразборчиво употребляемого слова. Как «отцы-пустынники», он предпочитал духовному хмелю духовное трезвение. Не был он, несмотря на метафизические моменты, и метафизиком: довольно с него было разума Красоты и разумения нравственного; его «спекулятивный» разум не искал переступить положенных ему пределов.

Его веру отличает чистый дуализм, как его юношеское безверие было «чистым афеизмом». Напрасно было бы искать в его поэзии и тени пантеистических чувствований; Байрон, сын восемнадцатого века, был ему и в этом отношении близок. Пушкин любил Коран; дышащие пустою азиатскою степью строки: «В тридесятом государстве, против неба на земле жил мужик в своем селе»<sup>14</sup> — случайно выдают, в какой мере пушкинское мироощущение бывало порою созвучно с мусульманским противоположением Аллаха и «дрожащей твари».

Пушкинскую тоску по святой жизни Достоевский, его постоянный ученик и в некотором смысле продолжатель, положил в основу своего истолкования русской религиозности: как некий сокровенный, но все же близкий и доступный рай, на земле пребывающее царство святых «сквозит и светит» у него сквозь ночь ада и сумерки чистилища душ заблудившихся и мятежных. С другой стороны, проникновение учителя в темные глубины греха побудило ученика-психолога в исследовании корней преступления перейти за границы психологии в метафизическую сферу умопостигаемого самоопределения личности.





И. А. ИЛЬИН

## Пророческое призвание Пушкина

### 1

Движимые глубокою потребностью духа, чувствами благодарности, верности и славы, собираются ныне русские люди, — люди русского сердца и русского языка, где бы они ни обрелись, — в эти дни вековой смертной годовщины их великого поэта, у его духовного алтаря, чтобы высказать самим себе и перед всем человечеством, *его* словами и в *его* образах *свой национальный* символ веры. И прежде всего — чтобы возблагодарить Господа, даровавшего им этого поэта и мудреца, за милость, за радость, за непреходящее светлое откровение о русском духовном естестве и за великое обетование русского будущего.

Не для того сходимся мы, чтобы «вспомнить» или «помянуть» Пушкина так, как если бы бывали времена забвения и утраты... Но для того, чтобы засвидетельствовать и себе, и ему, чей светлый дух незримо присутствует здесь своим сиянием, — что все, что он создал прекрасного, вошло в самую сущность русской души и живет в каждом из нас; что мы неотрывны от него так, как он неотрывен от России; что мы проверяем себя *его* видением и *его* суждениями; что мы по нему учимся видеть Россию, постигать ее сущность и ее судьбы; что мы бываем счастливы, когда можем подумать его мыслями и выразить свои чувства его словами; что его творения стали лучшей школой русского художества и русского духа; что вещие слова, прозвучавшие 50 лет тому назад: «Пушкин — наше *все*», верны и ныне и не угаснут в круговращении времен и событий...

Сто лет прошло с тех пор, как

...свинец смертельный  
Поэту сердце растерзал...

(Тютчев)<sup>1</sup>.

Сто лет Россия жила, боролась, творила и страдала *без* него, но *после* него, им постигнутая, им воспетая, им озаренная и окрыленная. И чем дальше мы отходим от него, тем величавее, тем таинственнее, тем чудеснее рисуется перед нами его образ, его творческое обличие, подобно великой горе, не уমাляющейсѧ, но возносящейсѧ к небу по мере удаления от нее... И хочется сказать ему его же словами о Казбеке:

Высоко над семью гор  
Казбек, твой царственный шатер  
Сияет вечными лучами...

В этом обнаруживается таинственная власть духа: все дальше мы отходим от него во времени, и все ближе, все существеннее, все понятнее, все чище мы видим его дух. Отпадают все временные, условные, чисто человеческие мерила; все меньше смущает нас то, что мешало некоторым современникам его видеть его *пророческое* призвание, постигать *священную* силу его вдохновения, верить, что это вдохновение исходило от *Бога*. И все те священные слова, которые произносил сам Пушкин, говоря о поэзии вообще и о своей поэзии в частности, мы уже не переживаем, как выражения условные, «аллегорические», как поэтические олицетворения или преувеличения. Пусть иные из этих слов звучат языческим происхождением: «Аполлон», «муза»; или — поэтическим иносказанием: «алтарь», «жрецы», «жертва»... Мы уже знаем и верим, что на этом алтаре действительно горел «священный огонь»; что этот «небом избранный певец» действительно был рожден для вдохновенья, для звуков сладких и молитв; что к этому пророку действительно «воззвал Божий глас»; и что до его «чуткого слуха» действительно «касался божественный глагол», — не в смысле поэтических преувеличений или языческих аллегорий, а в порядке *истинного откровения* нашего, *нашею верою веруемого и зримого Господа*...

Прошло сто лет с тех пор, как человеческие страсти в человеческих муках увели его из жизни, — и мы научились верно и твердо воспринимать его вдохновенность, как *боговдохновенность*. Мы с трепетным сердцем слышим, как Тютчев говорит ему в день смерти:

Ты был богов оргѧ живой... —

и понимаем это так: «ты был живым оргѧном Господа, Творца всяческих»... Мы вместе с Гоголем утверждаем, что он «видел всякий высокий предмет в его законном соприкосновении с верховным источником лиризма — Богом»; что он «заботился толь-

ко о том, чтобы сказать людям: «смотрите, как прекрасно Божие творение...»; что он владел, как, может быть, никто, — «теми густыми и крепкими струнами славянской природы, от которых проходит тайный ужас и содрогание по всему составу человека», ибо лиризм этих струн возносится именно к Богу; что он, как, может быть, никто, обладал способностью исторгать «изо всего» ту огненную «искру, которая присутствует во всяком творении Бога»...<sup>2</sup>

Мы вместе с Языковым признаем поэзию Пушкина истинным «священнодействием»<sup>3</sup>. Мы вместе с князем Вяземским готовы сказать ему:

...Жрец духовный,  
Дум и творчества залог —  
Пламень чистый и верховный —  
Ты в душе своей сберег.  
Все ясней, все безмятежней  
Разливался свет в тебе...<sup>4</sup>

Вместе с Баратынским мы именуем его «наставником» и «про-роком»<sup>5</sup>. И вместе с Достоевским мы считаем его «великим и непонятым еще предвозвестителем»<sup>6</sup>.

И мы не только не придаем значения пересудам некоторых современников его о нем, о его страстных проявлениях, о его кипении и порывах; но еще с любовью собираем и бережно храним пылинки того праха, который вился солнечным столбом за вихрем пушкинского гения. Нам все здесь мило, и дорого, и символически поучительно. Ибо мы хорошо знаем, что *всякое* движение на земле поднимает «пыль»; что ничто великое на земле невозможно вне *страсти*; что свят и совершенен только один Господь; и что одна из величайших радостей в жизни состоит в том, чтобы найти отпечаток гения в земном прахе и чтобы увидеть, узнать в пламени человеческой страсти — очищающий ее огонь божественного вдохновения.

Мы говорим не о церковной «святости» нашего великого поэта, а о его *пророческой силе и о божественной окрыленности его творчества*.

И пусть педанты целомудрия и воздержности, которых всегда оказывается достаточно, помнят слова Спасителя о той «безгрешности», которая необходима для осуждающего камнеметания. И еще пусть знают они, что сам поэт, столь строго, столь нещадно судивший самого себя:

И меж детей ничтожных мира,  
Быть может, всех ничтожней он... —

столь глубоко познавший

Змеи сердечной угрызенья... —

столь подлинно описавший таинство одинокого покаяния перед лицом Божиим:

И с отвращением читая жизнь мою,  
Я трепещу, и проклиная,  
И горько жалуюсь, и горько слезы лью,  
Но строк печальных не смываю... —

предвидел и «суд глупца, и смех толпы холодной», и осужденья лицемеров и ханжей, когда писал в 1825 году по поводу утраты записок Байрона: «Толпа жадно читает исповеди, записки и т. д., потому что в подлости своей радуется унижению высокого, слабостям могучего. При открытии всякой мерзости она в восхищении. Он мал, как мы, он мерзок, как мы! Врете, подлецы: он и мал, и мерзок не так, как вы, иначе...»<sup>7</sup>

Да, иначе! Иначе потому, что великий человек знает те часы парения и полета, когда душа его трепещет, как «пробудившийся орел»; когда он бежит — и

дикий, и суровый  
И звуков, и смятенья полн,  
На берега пустынных волн,  
В широкошумные дубровы...

Он знает хорошо те священные часы, когда «шестикрылый серафим» отвергает ему зрение и слух так, чтобы он внял — и

неба содроганье,  
И горний ангелов полет,  
И гад морских подводный ход,  
И дольней лозы прозябанье,

когда обновляется его язык к мудрости, а сердце к огненному пыланию, и дается ему, «исполненному волею Божиею»,

Глаголом жечь сердца людей.

Отсюда его пророческая сила, отсюда божественная окрыленность его творчества... Ибо страсти его знают не только лично-грешное кипение, но *пламя божественной купины*; а душа его знает не только «хладный сон», но и трепетное *пробуждение*, и то таинственное *бодрствование* и *трезвение* при созерцании сокровенной от других сущности вещей, которое дается только Духом Божиим духу человеческому...

Вот почему мы, русские люди, уже научились и должны научиться до конца и навсегда — подходить к Пушкину не от де-

талей его эмпирической жизни и не от анекдотов о нем, но от *главного и священного* в его личности, от вечного в его творчестве, от его *купины неопалимой*, от его *пророческой очевидности*, от тех божественных искр, которые посылали ему навстречу все вещи и все события, от того глубинного пения, которым все на свете отвечало его зову и слуху; словом — от того *духовного акта*, которым русский Пушкин созерцал и творил Россию, и от тех *духовных содержаний*, которые он усмотрел в русской жизни, в русской истории и в русской душе и которыми он утвердил наше национальное бытие. Мы должны изучать и любить нашего дивного поэта, исходя от его *призвания*, от его *служения*, от его *идеи*. И тогда только мы сумеем любовно постигнуть и его жизненный путь, во всех его порывах, блужданиях и вихрях, — ибо мы убедимся, что храм, только что покинутый Божеством, остается храмом, в который Божество возвратится в следующий и во многие следующие часы, и что о жилище Божиим позволительно говорить только с благоговейной любовью...

## 2

И вот, первое, что мы должны сказать и утвердить о нем, это его *русскость*, его неотделимость от России, его насыщенность Россией.

Пушкин был *живым средоточием русского духа*, его истории, его путей, его проблем, его здоровых сил и его больных узлов. Это надо понимать — и *исторически*, и *метафизически*.

Но высказывая это, я не только не имею в виду подтвердить воззрение, высказанное Достоевским в его известной речи, а хотел бы по существу не принять его, отмежеваться от него.

Достоевский \*, признавая за Пушкиным способность к изумительной «всемирной отзывчивости», к «перевоплощению в чужую национальность», к «перевоплощению, почти совершенному, в дух чужих народов», усматривал самую сущность и призвание русского народа в этой «всечеловечности»... «Что такое сила духа русской народности, — восклицал он, — как не стремление ее в конечных целях своих ко всемирности и ко всечеловечности?» «Русская душа» есть «всеединящая», «всепримирая» душа. Она «наиболее способна вместить в себе идею всечеловеческого единения». «Назначение русского человека есть бесспорно всеевропейское и всемирное». «Стать настоящим

---

\* См. «Дневник писателя» за 1880 год<sup>8</sup>.

русским, может быть, и значит только (в конце концов...) стать братом всех людей; всечеловеком...» «Для настоящего русского Европа и удел всего великого арийского племени так же дороги, как и сама Россия, как и удел своей родной земли, потому что наш удел и есть всемирность, и не мечом приобретенная, а силою братства». Итак: «стать настоящим русским» значит «стремиться внести примирение в европейские противоречия уже окончательно, указать исход европейской тоске в своей русской душе, всечеловечной и всесоединяющей, вместить в нее с братскою любовью всех наших братьев, а в конце концов, может быть, и изречь окончательно слово великой, общей гармонии, братского окончательного согласия всех племен по Христову евангельскому закону».

Согласно этому, и русскость Пушкина сводилась у Достоевского к этой всемирной отзывчивости, перевоплощаемости в иностранное, ко всечеловечности, всепримирению и всесоединению; да, может быть, еще к выделению «положительных» человеческих образов из среды русского народа.

Однако на самом деле — русскость Пушкина не определяется этим и не исчерпывается.

Всемирная отзывчивость и способность к художественному отождествлению действительно присуща Пушкину как гениальному поэту, и притом русскому поэту, в высокой, в величайшей степени. Но эта отзывчивость гораздо шире, чем состав *«других народов»*: она связывает поэта со всей вселенной. И с миром *ангелов*, и с миром *демонов*, — то «искушающих Провидение» «неистощимой клеветой», то кружащихся в «мутной месяца игре» «среди неведомых равнин», то впервые смутно познающих «жар невольного умиления» при виде поникшего ангела, сияющего «у врат Эдема». Эта сила художественного отождествления связывает поэта, далее, со всею *природою*: и с ночными звездами, и с выпавшим снегом, и с морем, и с обвалом, и с душою встревоженного коня, и с лесным зверем, и с гремящим громом, и с анчаром пустыни; словом, со всем внешним миром. И, конечно, прежде всего и больше всего — со всеми положительными, творчески созданными и накопленными сокровищами духа *своего собственного народа*.

Ибо «мир» — не есть только *человеческий мир других народов*. Он есть — и *сверхчеловеческий мир* божественных и адских обстояний, и *еще не человеческий мир* природных тайн, и *человеческий мир* родного народа. Все эти великие источники духовного опыта даются каждому народу исконно, непосредственно и неограниченно; а другие народы даются лишь скудно, условно,

опосредствованно, издали. Познать их нелегко. Повторять их не надо, невозможно, нелепо. Заимствовать у них можно только в крайности и с великой осторожностью... И что за плачевная участь была бы у того народа, главное призвание которого состояло бы не в *самостоятельном созерцании и самобытном творчестве*, а в вечном перевоплощении в чужую национальность, в целении чужой тоски, в примирении чужих противоречий, в созидании чужого единения!? Какая судьба постигнет русский народ, если ему Европа и «арийское племя» в самом деле будут столь же дороги, как и сама Россия, как и удел своей родной земли!?...

Тот, кто хочет быть «братом» других народов, должен *сам* сначала *стать и быть* — творчески, самобытно, самостоятельно: созерцать Бога и дела Его, растить свой дух, крепить и воспитывать инстинкт своего национального самосохранения, по-своему трудиться, строить, властвовать, петь и молиться. Настоящий русский есть прежде всего *русский* и лишь в меру своей содержательной, качественной, субстанциальной русскости он может оказаться и «сверхнационально», и «братски» настроенным «все-человеком». И это относится не только к русскому народу, но и ко всем другим: *национально безликий «все-человек» и «все-народ» не может ничего сказать другим людям и народам*. Да и никто из наших великих — ни Ломоносов, ни Державин, ни Пушкин, ни сам Достоевский — практически никогда не жили иностранными, инородными отображениями, тенями чужих созданий, никогда сами не ходили и нас не водили побираться под европейскими окнами, выпрашивая себе на духовную бедность крохи со стола богатых...

Не будем же наивны и скажем себе зорко и определительно: заимствование и подражание есть дело не «гениального перевоплощения», а беспочвенности и бессилия. И подобно тому, как Шекспир в «Юлии Цезаре» остается гениальным англичанином; а Гете в «Ифигении» говорит, как гениальный германец; и Дон-Жуан Байрона никогда не был испанцем, — так и у гениального Пушкина: и Скупой Рыцарь, и Анджело, и Сальери, и Жуан, и все по имени чужестранное или по обличию «напоминающее» Европу — есть *русское*, национальное, гениально-творческое видение, узренное в просторах общечеловеческой тематики. Ибо гений творит из глубины национального духовного опыта, *творит*, а не заимствует и не подражает. За иноземными именами, костюмами и всяческими «сходствами» парит, цветет, страдает и ликует *национальный дух народа*. И если он, гениальный поэт, перевоплощается во что-нибудь, то не в дух других народов, а



лишь в художественные предметы, быть может до него узранные и по своему воплощенные другими народами, но общие всем векам и доступные всем народам.

## 3

Вот почему, утверждая русскость Пушкина, я имею в виду не гениальную обращенность его к другим народам, а *самостоятельное, самобытное, положительное* творчество его, которое было русским и национальным.

*Пушкин есть чудеснейшее, целостное и победное цветение русскости.* Это первое, что должно быть утверждено навсегда.

Рожденный в переходную эпоху, через 37 лет после государственного освобождения дворянства, ушедший из жизни за 24 года до социально-экономического и правового освобождения крестьянства, Пушкин возглавляет собою творческое цветение русского культурного общества, еще не протрезвившегося от дворянского бунтарства, но уже подготавливающего свои силы к отмене крепостного права и к созданию единой России.

Пушкин стоит на великом переломе, на гребне исторического перевала. Россия заканчивает собирание своих территориальных и многонациональных сил, но еще не расцвела духовно: еще не освободила себя социально и хозяйственно, еще не развернула целиком своего культурно-творческого акта, еще не раскрыла красоты и мощи своего языка, еще не увидела ни своего национального лика, ни своего безгранично-свободного духовного горизонта. Русская интеллигенция еще не родилась на свет, а уже литературно западничают и учатся у французов революционным заговорам. Русское дворянство еще не успело приступить к своей самостоятельной, культурно-государственной миссии; оно еще не имеет ни зрелой идеи, ни опыта, а от XVIII века оно уже унаследовало преступную привычку терроризировать своих государей дворцовыми переворотами. Оно еще не образовало своего *разума*, а уже начинает утрачивать свою *веру* и с радостью готово брать «уроки чистого афеизма»<sup>9</sup> у доморожденных или заезжих вольтерианцев. Оно еще не опомнилось от Пугачева, а уже начинает забывать впечатления от этого кровавого погрома, этого недавнего отголоска исторической татарщины. Оно еще не срослось в великое национальное единство с простонародным крестьянским океаном; оно еще не научилось *читать в простолюдине русский дух и русскую мудрость и воспитывать в нем русский национальный инстинкт*; оно еще крепко в своем кре-

постническом укладе, — а уже начинает в лице декабристов носиться с идеей безземельного освобождения крестьян, не помышляя о том, что крестьянин без земли станет беспочвенным наемником, поработленным и вечно бунтующим пролетарием. Русское либерально-революционное дворянство того времени принимало себя за «соль земли» и потому мечтало об ограничении прав монарха, неограниченные права которого тогда как раз сосредоточивались, подготавливаясь к сверхсословным и сверхклассовым реформам; дворянство не видело, что великие народолюбивые преобразования, назревшие в России, могли быть осуществлены только полновластным главой государства и верной, культурной интеллигенцией; оно не понимало, что России необходимо мудрое, государственное строительство и подготовка к нему, а не сеяние революционного ветра, не разложение основ национального бытия; оно не разумело, что воспитание народа требует доверчивого изучения его духовных сил, а не сословных заговоров против государя...

Россия стояла на великом историческом распутии, загромаженная нерешенными задачами и ни к чему внутренне не готовая, когда ей был послан прозорливый и свершающий гений Пушкина — пророка и мыслителя, поэта и национального воспитателя, историка и государственного мужа. Пушкину даны были духовные силы в исторически единственном сочетании. Он *был* тем, чем *хотели быть* многие из гениальных людей запада. Ему был дан поэтический дар восхитительной, кипучей, импровизаторской легкости; классическое чувство *меры* и неошибающийся *художественный вкус*; сила острого, быстрого, ясного, прозорливого, глубокого *ума* и справедливого *суждения*, о котором Гоголь как-то выразился: «Если сам Пушкин думал так, то уже верно, это суцая истина...»<sup>10</sup>. Пушкин отличался изумительной прямоотой, благородной простотой, чудесной искренностью, неповторимым сочетанием доброты и рыцарственной мужественности. Он глубоко чувствовал свой народ, его душу, его историю, его миф, его государственный инстинкт. И при всем том он обладал той *вдохновенной свободой души*, которая умеет искать новые пути, не считаясь с запретами и препонами, которая иногда превращала его по внешней видимости в «беззаконную комету в кругу расчисленном светилах», но которая по существу *подобала его гению* и была необходима его пророческому призванию.

А призвание его состояло в том, чтобы *принять душу русского человека во всей ее глубине, во всем ее объеме* и оформить, *прекрасно оформить ее*, а вместе с нею — Россию. Таково было великое задание Пушкина: принять русскую душу во всех ее исто-

рически и национально сложившихся трудностях, узлах и страстях; и найти, выносить, выстрадать, осуществить и показать всей России — *достойный ее творческий путь, преодолевающий эти трудности, развязывающий эти узлы, вдохновенно облагораживающий и оформляющий эти страсти.*

Древняя философия называла мир в его великом объеме — «макрокосмом», а мир, представленный в малой ячейке, — «микрокосмом». И вот, русский макрокосм должен был найти себе в лице Пушкина некий целостный и гениальный микрокосм, которому надлежало включить в себя все величие, все силы и богатства русской души, ее дары и ее таланты, и в то же время — все ее соблазны и опасности, всю необузданность ее темперамента, все исторически возникшие недостатки и заблуждения; и все это — пережить, перекалить, переплавить в огне гениального вдохновения: из душевного хаоса создать душевный космос и показать русскому человеку к чему он призван, что он может, что в нем заложено, чего он бессознательно ищет, какие глубины дремлют в нем, какие высоты зовут его, какую духовную мудростью и художественною красотою он повинен себе и другим народам и прежде всего, конечно, — своему всеблагому Творцу и Создателю.

Пушкину была дана *русская страсть*, чтобы он показал, сколь чиста, победна и значительна она может быть и бывает, когда она предается боговдохновенным путям. Пушкину был дан *русский ум*, чтобы он показал, к какой безошибочной предметности, к какой сверкающей очевидности он бывает способен, когда он несом сосредоточенным созерцанием, благородною волею и всевнемлющей, всеотверстой, духовно свободной душой...

Но в то же время Пушкин должен был быть и сыном своего века, и сыном своего поколения. Он должен был принять в себя все отрицательные черты, струи и тяготения своей эпохи, все опасности и соблазны русского интеллигентского мирозерцания — не для того, чтобы утвердить и оправдать их, а для того, чтобы одолеть их и показать русской интеллигенции, *как* их можно и должно побеждать.

В то время Европа переживала эпоху утверждающегося религиозного сомнения и отрицания, эпоху философски оформляющегося безбожия и пессимизма, поэтически распускающегося богоборчества и кощунственного эротизма. Французские энциклопедисты и Вольтер, Байрон и Парни привлекали умы русской интеллигенции. Потомственно и преемственно начинается с них и Пушкин, с тем чтобы преодолеть их дух. Опустошительное действие этого духа описано им в его ранней элегии «Безверие»

(1817) и позднее, со скорбной иронией, в стихотворении «Демон» (1823). Творческое бесплодие этого духа было разоблачено и приговорено в «Евгении Онегине» (1822—1831). Из восьми глав этого «романа в стихах» не было закончено и четыре, когда в апреле 1825 года, в годовщину смерти Байрона, Пушкин, еще не уверовав всей душой, как это было в последние годы его жизни, заказывает обедню «за упокой раба Божия боярина Георгия»<sup>11</sup>, т. е. Байрона, и вынуженную просвиру пересылает своему брату Льву Сергеевичу, — поступок столь же религиозный, сколь и жизненно-символический. В 1827 году он записывает о Байроне формулы безошибочной меткости, духовного и художественного преодоления<sup>12</sup>. А еще через несколько лет он пригвозждает мимоходом и энциклопедистов, и Вольтера прозорливым и точным словом:

...Циник поседелый,  
Умов и моды вождь прониравый и смелый...

(«К Вельможе», 1830)

Впоследствии близкие друзья его, Плетнев и князь Вяземский, отмечали его высокорелигиозное настроение: «В последние годы жизни своей, — пишет Вяземский, — он имел сильное религиозное чувство: читал и любил читать Евангелие, был проинкнут красотой многих молитв, знал их наизусть и часто твердил их...»<sup>13</sup>.

В то время Европа переживала великое потрясение французской революции, *заразившей* души других народов, но *не изжившейся* у них в кровавых бурях. Русская интеллигенция вослед за Западом бредила свободой, равенством и революцией. За убийством французского короля последовало цареубийство в России. Восстание казалось чем-то спасительным и доблестным.

Пушкин приобщается к этому недугу, чтобы одолеть его. Достаточно вспомнить его ранние создания «Вольность» (1819), «В. Л. Давыдову» (1821), «Кинжал» (1821) и другие. Но и тогда уже он постиг своим благородным сердцем и выговорил, что цареубийство есть дело «вероломное», «преступное» и «бесславное»; что рабство должно пасть именно «по манию царя» («Деревня», 1819); что верный исход не в беззаконии, а в том, чтобы «свободною душой закон боготворить» (там же). Прошло шесть лет, и в судьбе Андре Шенье Пушкин силою своего ясновидящего воображенья постиг природу революции, ее отвратительное лицо и ее закономерный ход, и выговорил все это с суровой ясностью, как вечный приговор («Андре Шенье», 1825). И когда с 1825 года началось его сближение с императором Николаем Павловичем, оценившим и его гениальный поэтический дар, и его

изумительный ум, и его благородную, храбрую прямоу, когда две рыцарственные натуры узнали друг друга и поверили друг другу, то это было со стороны Пушкина не «изменой» прошлому, а вдохновенным шагом зрелого и мудрого мыслителя. В эти часы их первого свидания в Николаевском дворце Московского Кремля — был символически заложен первый камень великих реформ императора Александра Второго... И каким безошибочным предвидением звучат эти пушкинские слова, начертанные поэтом после изучения истории Пугачевского бунта: «Не приведи Бог видеть русский бунт, бессмысленный и беспощадный. Те, которые замышляют у нас невозможные перевороты, или молоты и не знают нашего народа, или уж люди жестокосердые, коим и своя шейка копейка, а чужая головушка полущка...»

## 4

Так совершал Пушкин свой духовно-жизненный путь: от разочарованного безверия — к вере и молитве; от революционного бунтарства — к свободной лояльности и мудрой государственности; от мечтательного поклонения свободе — к органическому консерватизму; от юношеского многолюбия — к культу семейного очага \*. История его личного развития раскрывается перед нами, как постановка и разрешение основных проблем всероссийского духовного бытия и русской судьбы. Пушкин всю жизнь неутомимо искал и учился. Именно поэтому он призван был учить и вести. И то, что он находил, он находил не отвлеченным только размышлением, а своим собственным бытием. Он сам *был и становился* тем, чем он «учил» быть. Он учил, не уча и не желая учить, а становясь и воплощая.

То, что его вело, была *любовь к России*, страстное и радостное углубление в русскую стихию, в русское прошлое, в русскую душу, в русскую простонародную жизнь. Созерцая Россию, он ничего не идеализировал и не преувеличивал. От сентиментальной фальши позднейших народников он был совершенно свободен. Ведь это он в своем раннем стихотворении «Деревня» писал:

Везде невежества губительный позор...  
Здесь барство дикое, без чувства, без закона...  
Здесь рабство тощее влачится по браздам...

---

\* Ср.: «Домовому» (1819), «Еще одной высокой, важной песни» (1829), «Евгений Онегин» — глава 8, «Два чувства» (1831) и др.

Это он поставил эпиграфом ко второй главе «Евгения Онегина» горадиевский вздох «O rus!», т. е. «О деревня!», и перевел по-русски «О Русь!», т. е. приравнивал Россию к великой деревне. Это он в минуту гнева или протеста против своего изгнания восклицал: «Святая Русь мне становится невтерпеж» (1824); «Я, конечно, презираю отечество мое с головы до ног» (1826); «Черт догадал меня родиться в России с душою и с талантом» (1836)<sup>14</sup>. Это он написал (1823):

Паситесь, мирные народы!  
Вас не пробудит чести клич!  
К чему стадам дары свободы?  
Их должно резать или стричь.  
Наследство их из рода в роды  
Ярмо с гремушками да бич.

Словом, Пушкин не идеализировал русский строй и русский быт. Но, имея русскую душу, он из самой глубины ее начал вслушиваться в душу русского народа и узнавать ее глубину в себе, а свою глубину в ней. Для этого он имел две возможности: непосредственное общение с народом и изучение русской истории.

Пушкин черпал силу и мудрость, припадая к своей земле, *приникая* ко всем проявлениям русского простонародного духа и *проникая* через них к самой субстанции его. Сказки, которые он слушал у няни Арины Родионовны, имели для него тот же смысл, как и пение стихов о Лазаре вместе с монастырскими нищими. Он здоровался за руку с крепостными и вступал с ними в долгие беседы. Он шел в хоровод, слушал песни, записывал их и сам плясал вместе с девушками и парнями<sup>15</sup>. Он никогда не пропускал Пасхальной Заутрени и всегда звал друзей «услышать голос русского народа» (в ответ на христосование священника)<sup>16</sup>. Он едет в Нижний, Казань, Оренбург, по казачьим станицам, и в личных беседах собирает воспоминания старожилов о Пугачеве. Всегда и всюду он впитывает в себя живую Россию и напитывается ее живою субстанцией. Мало того: он входит в быт русских народов, которых он воспринимает не как инородцев в России, а как *русские народы*. Он перенимает их обычаи, вслушивается в их говор. Он художественно облекается в них и со всей своей непосредственностью переодевается в их одежды. Современники видели его во всевозможных костюмах, и притом не в маскарадах, а нередко на улицах, на больших дорогах, дома и в гостях: в русском крестьянском, нищенском-странническом, в турецком, греческом, цыганском, еврейском, сербском, молдавском, бухарском, черкесском и даже в самоедском «ергак»<sup>17</sup>. Братски, любовно принял он в себя русскую многонациональную стихию

во всем ее разнообразии, и знал это сам, и выговорил это, как бы в форме «эпитафии»:

Слух обо мне пройдет по всей Руси великой,  
И назовет меня всяк сущий в ней язык:  
И гордый внук славян, и финн, и ныне дикий  
Тунгус, и друг степей калмык...

А второй путь его был — изучение русской истории.

Он принял ее всю, насколько она была тогда доступна и известна, и всегда стремился к ее первоисточникам. Его суждения о «Слове о полку Игореве» были не только самостоятельны, расходясь с суждениями тогдашней профессуры (Каченовский)<sup>18</sup>, но оказались прозорливыми и верными по существу. Зрелость и самобытность его воззрений на русскую историю изумляла его друзей и современников. Историю Петра Великого и пугачевского бунта он первый изучал по архивным первоисточникам. Он питал творческие замыслы как историк и хотел писать исследование за исследованием.

Что же он видел в России и ее прошлом?.. Вот его подлинные записи:

«Великий духовный и политический переворот нашей планеты есть христианство. В этой священной стихии исчез и обновился мир» \*.

«Греческое вероисповедание, отдельное от всех прочих, дает нам особенный национальный характер. В России влияние духовенства столь же было благотворно, сколько пагубно в землях римско-католических» \*\*.

«Мы обязаны монахам нашей историей, следственно и просвещением» \*\*\*.

«Долго Россия была совершенно отделена от судеб Европы. Ее широкие равнины поглотили бесчисленные толпы монголов и остановили их разрушительное нашествие. Варвары не осмелились оставить у себя в тылу поработченную Русь и возвратились в степи своего Востока. Христианское просвещение было спасено истерзанной и издыхающей Россией, а не Польшей, как еще недавно утверждали европейские журналы; но Европа в отношении России всегда была столь же невежественна, как и неблагоприятна» \*\*\*\*.

---

\* «История русского народа, сочинение Николая Полевого». 1830.

\*\* «Исторические замечания» (1822)<sup>19</sup>.

\*\*\* Там же.

\*\*\*\* «О русской литературе...»<sup>20</sup>

«Россия никогда ничего не имела общего с остальной Европою...; история ее требует другой мысли, другой формулы...» \*.

У нас не было ни «великой эпохи Возрождения», ни «рыцарства», ни «крестовых походов». «Нашествие татар не было, подобно наводнению мавров, плодотворным: татары не принесли нам ни алгебры, ни поэзии» \*\*.

«Россия вошла в Европу, как спущенный корабль, при стуке топора и при громе пушек. Предпринятые Петром войны были благодетельны и плодотворны как для России, так и для человечества» \*\*\*.

Петр Великий. «Он слишком огромен для нас близоруких, и мы стоим к нему еще близко — надо отодвинуться на два века, — но постигаю его чувством: чем более его изучаю, тем более изумление и подобострастие лишают меня средств мыслить и судить свободно» \*\*\*\*.

Полноправие русских государей «спасло нас от чудовищного феодализма, и существование народа не отделилось вечною чертою от существования дворян. Если бы гордые замыслы Долгоруких и проч. совершились, то владельцы душ, сильные своими правами, всеми силами затруднили б или даже вовсе уничтожили способы освобождения людей крепостного состояния, ограничили б число дворян и заградили б для прочих сословий путь к достижению должностей и почестей государственных» \*\*\*\*\*.

«Напрасно почитают русских суеверными» <sup>6\*</sup>.

Напрасно почитают их и рабами: «Взгляните на русского крестьянина: есть ли и тень рабского уничижения в его поступи и речи? О его смелости и смысленности говорить нечего. Переимчивость его известна; проворство и ловкость удивительны... Никогда не заметите в нем ни грубого удивления, ни невежественного презрения к чужому... Наш крестьянин опрятен по привычке и по правилу» <sup>7\*</sup>.

«Нынче же политическая наша свобода неразлучна с освобождением крестьян» <sup>8\*</sup>.

\* «История русского народа» (1830).

\*\* «О русской литературе...»

\*\*\* Там же.

\*\*\*\* *Даль В. И.* Воспоминания о Пушкине. См.: *Вересаев В. В.* Пушкин в жизни. <М.; Л., 1932.> Вып. III. С. 112.

\*\*\*\*\* «Исторические замечания» (1822).

<sup>6\*</sup> Там же.

<sup>7\*</sup> «Мысли на дороге» (1833—1834).

<sup>8\*</sup> «Исторические замечания».



«Твердое, мирное единодушие может скоро поставить нас наряду с просвещенными народами Европы» \*.

«Гордиться славою своих предков не только можно, но и должно; не уважать оной есть постыдное малодушие» \*\*.

«Россия слишком мало известна русским» \*\*\*.

«Как материал словесности язык славяно-русский имеет неоспоримое превосходство перед всеми европейскими: судьба его была чрезвычайно счастлива» \*\*\*\*.

«Клянусь вам моею честью, что я ни за что на свете не согласился бы — ни переменить родину, ни иметь другую историю, чем история наших предков, какую нам послал Бог» \*\*\*\*\*.

Вот основы национально-исторического созерцания Пушкина. Вот его завещание. Вот его приятие и исповедание России. Оно возвращено любовью к русскому народу, верою в его духовные силы, в благородство его натуры, в его самобытность и своеобразие, в его религиозную искренность, в *сокровенную сталь его характера*.

Но в искушеньях долгой кары  
Перетерпев судеб удары,  
Окрепла Русь. Так тяжкий млат,  
Дробя, стекло, кует булат<sup>21</sup>.

И еще:

Сильна ли Русь? Война, и мор,  
И бунт, и внешних бурь напор  
Ее, беснуясь, потрясали —  
Смотрите ж: все стоит она!<sup>22</sup>

Пушкин, как никто до него, видел Россию до глубины. Он видел ее по-русски. А видеть по-русски — значит *видеть сердцем*. И он сам знал это; потому и написал: «Нет убедительности в поношениях, и нет истины, где нет любви»<sup>6\*</sup>. Но именно силою любви он и мог разрешить свое великое задание.

---

\* Там же.

\*\* «Отрывки <из писем, мысли и замечания>» (1827).

\*\*\* «О народном воспитании» (1826).

\*\*\*\* «О предисловии г-на Лемонте к переводу басен И. А. Крылова» (1825).

\*\*\*\*\* Письмо к Чаадаеву (1836).

<sup>6\*</sup> «Александр Радищев» (1836).

Это задание состояло в том, чтобы духовно наполнить и оформить русскую душевную свободу — и тем оправдать ее религиозно и исторически, и тем указать ей ее пути, и тем заложить основу ее воспитания, и тем пророчески указать русскому народу его жизненную цель.

Вот она, эта цель: *жить в глубочайшей цельности и искренности — божественными содержаниями — в совершенной форме...*

Кто, кроме Пушкина, мог поднять такое задание? И чем, если не *богowedухновенным вдохновением*, возможно разрешить его? А Пушкин принял его, разрешил и совершил.

*Свобода* — вот воздух России, которым она дышит и о котором русский человек всюду тоскует, если он лишен его. Я разумею не тягу к анархии, не соблазн саморазнуздания и не политическую свободу. Нет, это есть та свобода, которая *уже присуща* русскому человеку, изначально данная ему Богом, природою, славянством и верою, — свобода, которую надо не завоевывать, а достойно и творчески нести, духовно наполнять, осуществлять, освящать, оформлять... Я разумею свободу как *способ быть и действовать*; как уклад души и инстинкта; как живой стиль чувства и его проявления, — естественного, непосредственного, откровенного в личном и искреннего в великом. Я разумею свободу как ритм дыхания, речи, песни и походки, как размах души и полет духа; как живой способ подходить ко всему и вступать со всеми вещами и людьми в отношение и общение.

Русский человек чувствует ее в себе и в другом; а в ком он ее не чувствует, тем он тяготится. А западные народы доселе не постигают ее в нас; и доселе, когда замечают ее, дают ей неподходящие или даже пренебрежительные названия; и осуждают *ее* и *нас* за нее, пока не побывают у нас в здоровой России\*; а побывав, вкусив ее, насладившись ею, часто полюбливают на всю жизнь эту русскую свободу — и нас за нее...

Пушкин сам дышал этой свободой, упоенно наслаждался ею и постепенно нашел пути к ее верному употреблению, к верному, идеальному, классически-совершенному наполнению ее и пользованию ею. И потому он стал *русским национальным учителем и пророком*.

---

\* Ср. у Пушкина: «Разговор с англичанином». «Я. — Что поразило вас более всего в русском крестьянине? Он. — Его опрятность и свобода» (из «Мыслей на дороге», 1833—1834).

Эта внутренняя, жизненно-душевная свобода выражается в чертах, свойственных *русскому характеру и русскому общественному укладу*. Таковы эти черты: *душевного простора, созерцательности, творческой легкости, страстной силы, склонности к дерзновению, опьянения мечтою, щедрости и расточительности*, и наконец, это искусство *прожигать быт смехом и побеждать страдание юмором*.

Эти национально-русские черты таят в себе великие возможности и немалые опасности. В них расцвел талант и гений Пушкина. И расцветши в них, он ими овладел, их наполнил, оформил и освятил. И именно поэтому он стал русским национальным воспитателем и предвозвестителем.

## 6

И вот, эта русская душевная свобода выражается прежде всего в особом *просторе* души, в ее объемности и всеоткрытости. Это есть способность вместить в себя все пространства земли и неба, все диапазоны звуков, все горизонты предметов, все проблемы духа — объять мир от края и до края.

Опасность этой душевной открытости в том, что душа останется пустою, незаселенною, беспредметною или же начнет заселяться всем без разбора и без качественного предпочтения. Начнется провал в дурную бездну пустыни, в ложную и праздную проблематичность, или же в хаос всесмешения. Для того, чтобы этого не случилось, нужна способность неутомимо «брать», воспринимать, трудиться, учиться — способность духовно голодать и, духовно напитываясь, никогда не насыщаться. И еще — способность отличать главное от неглавного, предпочитать во всем главное, предметное, Божественное, и Им заселять себя и свои просторы.

Вся душа Пушкина была как бы отверстым алканием. Он жил из своего глубокого, абсолютно отзывчивого чувствилища, всему открытый, подобно самой русской земле, на все отзываясь, подобно воспетому им «эхо». Вся жизнь его проходила в восприятии все новых миров и новых планов бытия, в вечном, непронизовольно-творческом чтении Божиих иероглифов. В юности все, что ему посылала жизнь, затопляло его наводнением, засыпало его лавиною, не встречая властного, качественного отбора. Душа его захлебывалась, содрогалась, металась — великое мешалось с пустяком, священное с шалостью, гениальное с беспутным. И

друзьям его казалось подчас, что он «весь испалился» \*, что им не удастся «образумить» эту «беспутную голову» \*\*.

Но гений мучал, и вдохновение поборало. Опыт жизни дарил ему обиды и муки; разочарования и испытания рано несли ему мудрую горечь и науку качественного выбора. Радостно следить, как Пушкин год за годом все более преодолевает свою и общерусскую опасность всесмещения в свободе; как «духовная жажда» побеждает все; как вдохновенно он заселяет *свои* духовные просторы — и *наши*. Гений наполнял и обуздывал игру таланта. В ребенке зрел пророк.

Эта всеоткрытость души делает ее восприимчивой и *созерцательной*, в высшей степени склонною к тому, что Аристотель называл «удивлением», т. е. познавательным дивованием на чудеса Божьего мира. Русская душа от природы созерцательна и во внешнем опыте, и во внутреннем, и глазом души, и оком духа. Отсюда ее склонность к странничеству, паломничеству и бродяжеству, к живописному и духовному «взиранию».

Опасность этой созерцательной свободы состоит в пассивности, в бесплодном наблюдении, в сонливой лени. Чтобы эта опасность не одолела, созерцательность должна быть *творческою*, а лень — собиранием сил или преддверием вдохновения...

Пушкин всю жизнь предавался внешнему и внутреннему созерцанию и воспевал «лень»; но чувствовал, что он имел *право* на эту «лень», ибо вдохновение приходило к нему именно тогда, когда он позволял себе свободно и непринужденно пастись в полях и лугах своего созерцания. И, Боже мой, что это была за «лень»! Чем заполнялась эта «пассивная», «праздная» созерцательность! Какие плоды она давала!

Вот чему он предавался всю жизнь, вот куда его влекла его «кочующая лень», его всежизненное, всероссийское бродяжничество:

По прихоти своей скитаться здесь и там,  
Дивясь божественным природы красотам,  
И пред созданьями искусств и вдохновенья  
Безмолвно утопать в восторгах умиленья —  
Вот счастье! вот права!..

Прав был Аристотель, отстаивая право на досуг для тех, в ком живет свободный дух!<sup>23</sup> Прав был Пушкин, воспевая свободное созерцание и творческое безделье! Он завещал каждому из нас —

\* Письмо А. И. Тургенева к Вяземскому от 28 августа 1818 г.

\*\* Письмо Н. М. Карамзина к И. И. Дмитриеву от 19 апреля 1820 г.

заслужить себе это право, осмыслить национально-русскую созерцательность творчеством и вдохновением.

Далее, эта русская душевная свобода выражается в творческой *легкости*, подвижности, гибкости, легкой приспособляемости. Это есть некая эмоциональная текучесть и певучесть, склонность к игре и ко всякого рода *импровизации*. Это — основная черта русскости, русской души. Опасность ее — в пренебрежении к труду и упражнению, к духовной «науке»; в беспочвенной самонадеянности, в чрезмерной надежде на «авось» и «как-нибудь»...

Пушкин был весь — игра, весь — творческая легкость, весь — огонь импровизации. Не за это ли друзья его — Жуковский, Вяземский, Дельвиг — прозвали его «Сверчком»? <sup>24</sup> И вот, на протяжении всей своей жизни он учится духовной концентрации, предметному вниманию, сосредоточенному медитированию. Вот что означают его признания:

«Учусь удерживать вниманье долгих дум» \*.

«Иль думы долгие в душе моей питаю» \*\*.

«И ваши творческие думы

В душевной зреют глубине» \*\*\*.

И на протяжении всей своей жизни он требует от своего импровизаторского дара — *совершенной формы*. Строгость его требований к себе была неумолимой. Он всегда чувствовал, что он «должен» сказать, и чего он «не властен» и «не смеет» сказать \*\*\*\*. За несколько лет до смерти он пишет о себе: «Прозой пишу я гораздо неправильнее (чем стихами), а говорю еще хуже...» \*\*\*\*\*.

Итак, вот его завещание русскому народу: гори, играй, импровизируй, но всегда учись сосредоточенному труду и требуй от себя совершенной формы.

Эта русская душевная свобода есть, далее, некая внутренняя сила, *сила страсти*, сила жизненного заряда, темперамента, для которой русский народный эпос имеет два описания: «а сила-то по жилочкам так живчиком и переливается...», и еще: «от земли стоял столб бы до небушки, ко столбу было б золото кольцо, за кольцо бы взял — Свято-русску поворотил...»

---

\* «Чаадаеву» (1821).

\*\* «Осень» (1830).

\*\*\* «Деревня» (1819).

\*\*\*\* См. его письмо к Вяземскому (1823).

\*\*\*\*\* «Вот уже 16 лет, как я печатаю...» (1828) <sup>25</sup>.

Опасность этой страсти — в ее бездуховности и противоразумности, в ее личном своекорыстии, в ее духовной беспредметности, в ее чисто азиатском безудерже... Кто не знает этой русской страстности, грозящего ей разлива, ее гона, ее скачки, ее неистовства, ее гомона — «пугачевского», — сказал Пушкин, «карамазовского», — сказал Достоевский, «дядю Ерошку» назвал Лев Толстой, — тот, поистине, не знает Россию. Но и обратно скажу: кто не знает духовного, религиозного, разумного и государственного преображения этой русской страстности — прежде всего наших православных святых, и далее, Мономаха, Невского, Скопина-Шуйского, Гермогена, Петра Великого, Ломоносова, Достоевского и других, вплоть до наших черных дней, — тот тоже не знает Россию...

В ряду этих русских великанов страсти и духа — Пушкину принадлежит свое особое место. Один из его современников, поэт Ф. Н. Глинка, пишет о нем: «Пушкин был живой вулкан, внутренняя жизнь была из него огненным столбом» \*. И этому через край уходящему кипению души, этому страстному извержению соответствовали — пронизывающая сила острого ума, неошибающийся эстетический вкус, качественное благородство души и способность трепетом и умилением отвечать на все Божественное.

И вот здесь мы касаемся одной из великих тайн Пушкина и его пророческого духа. Именно: страсть, озаренная до глубины разумом, есть *новая страсть — сила духовной очевидности*. Разум, насыщенный страстью из глубины, есть *новый разум — буря глубокомыслия*. Страсть, облеченная в художественный вкус, есть *сила поэтического вдохновения*. Страсть, изливающаяся в совестное благородство, есть сразу *совесть, ответственная свобода духа и беззаветное мужество* души. Страсть, сочетающаяся с религиозной чуткостью, есть *дар прозрения и пророчества*. В орле парении страсти рождается новый человек. В страстном насыщении духа новый человек возносится к Богу. Молния пробуждает вулкан, и вулкан извергает «сокровенная и тайная»...

Так возникает перед нами сияющий облик Пушкина — поэта и пророка. Отсюда рождались его вдохновеннейшие создания: «Пророк», «Поэт», «Вакхическая песня», «Чернь», «Поэту», «Монастырь на Казбеке» и другие, неисчислимые.

И голос этого пророческого зова, обращенного к России, не забудется, пока русский народ будет существовать на земле.

---

\* Письмо к Ивановскому от 27 ноября 1827. См.: Вересаев В. В. Вып. II. С. 107.

Страсть есть сила, Богом даруемая; не в ней грех, а в злоупотреблении ею. Ищи ее одухотворения, русский человек, и ты создашь великое. И на твой безудерж есть совершенная мера благородства, вкуса, разума и веры...

Вот почему эта свобода является *свободой дерзновения*.

Пушкин, как настоящий русский человек, жил в формах *отваги и мужества*: не только политического, но и общественного; не только общественного, но и личного, не только бытовой храбростью, но и духовным дерзанием.

Остро и чутко испытывая вопросы личной чести, он был готов в любой момент поставить свое мужество на публичное испытание. В этом смысл его дуэлей. Идти к барьеру, вызвать на дуэль, послать противнику картель — не затрудняло его. И под пулю противника он стоял с тем же потрясающим спокойствием, с каким он мчался на Кавказе в атаку против горцев<sup>26</sup>.

С тем же рыцарственным мужеством он заявил Императору Николаю Павловичу при первом же свидании, что он по-прежнему любит и уважает декабристов и что только случай спас его от участия в демонстрации на площади<sup>27</sup>.

С такою же легкою и отважною беспечностью он совершал по всей России свои бесчисленные шалости, которые потом передавались из уст в уста, волнуя сердца обывателей \*.

А когда это дерзновение творчески осмысливалось и духовно углублялось, тогда оно приводило его в искусстве к граням жизни и смерти, к пределам мистического опыта и запредельного мира. Смерть не страшила его, а звала его, говоря его сердцу «о тайнах вечности и гроба». Вот откуда родился этот гимн, звучащий исповедью:

Есть упоение в бою  
И бездны мрачной на краю,  
И в разъяренном океане  
Средь грозных волн и бурной тьмы,  
И в аравийском урагане,  
И в дуновении чумы!  
Все, все, что гибелью грозит,  
Для сердца смертного таит  
Неизъяснимы наслажденья —  
Бессмертья, может быть, залог!  
И счастлив тот, кто средь волненья  
Их обретать и ведать мог...

---

\* «Шалости, обнаруживающие смелость и пылкость характера» («Метель»).

Пушкин жил в некоей изумительной уверенности, что грань смерти не страшна и удобопереступаема; что телесная жизнь и телесная мука не существенны; что земная жизнь не есть конец личного бытия и что общение с умершими возможно в силу таинственных, от Бога установленных законов мироздания. Вот откуда возникли такие дерзующие и ужасные творения его, как «Заклинание», «Для берегов отчизны дальней», «Люблю ваш сумрак неизвестный», «Герой», «Строфы к Родригу»<sup>28</sup>, «Утопленник», «Каменный гость», «Пиковая дама», «Пир во время чумы», «Русалка», «Медный всадник».

С тою же величавою простотою и скромным мужеством он ушел и сам из жизни, повергнув в трепет своих друзей и в умиление — своего духовного отца. Он жил и ушел из жизни, как человек дивного мужества, как поэт дерзующего вдохновения, как рыцарь и прозорливец. Он жил и умер, как человек всегда пребывавший одной и притом существеннейшею частью своего существа в потустороннем мире. И, уходя, он завещал русскому народу: *свободен тот, кто не дорожит земною жизнью*, кто властно дерзает перед земной смертью, не полагая ее своим концом. *Свободен тот, кто, творя по совестному вдохновению волю Божию\*, помышляет не о судьбе своей земной личности, а лишь о духовной верности своих свершений*. Таков Арион, сей «таинственный певец», полный «беспечной веры» и верный своим «гимнам». Он — в руке Божией, ибо

Наперснику богов не страшны бури злые:

Над ним их промысел высокий и святой... \*\*

Именно из этого метафизического самочувствия возникло и окрепло у Пушкина великое доверие к своему художественному воображению. *Свобода мечты*, столь характерная для русской души, была присуща ему в высшей степени.

Опасность этой свободы, отмеченная Пушкиным в Онегине, Гоголем — в образе Манилова, Гончаровым — в образе Обломова, Достоевским и Чеховым — во множестве образов, — состоит в духовной беспредметности и жизненной беспочвенности мечтания, в его сердечном холоде, в безответственной пассивности, в личной пустоте и пошлой незначительности. *Мечтательность* есть великий дар и великий соблазн русского человека. Через нее он вкушает *призрачную свободу*, а сам остается в мнимости и ничтожестве. Это есть своего рода душевное «пианство», кото-

\* «Веленью Божию, о Муза, будь послушна...»

\*\* «Дельвигу» (1817).



рое слишком часто ведет к бытовому пьянству и завершается запоем...

Пушкин, хорошо знавший налеты этого пианственного бую, сам же и противопоставил ему классическую силу *духовного трезвения*. И вот, блуждания мечты повели его к *духовной реальности* — не к бытовому «реализму» или «натурализму», не к безмерной фантастике романтизма, и не к пустотам сентиментального идеализма, но к истинным высотам искусства... Все, самые противоположные опасности современной ему литературы — от фонвизинского быта до отвлеченного идеализма Батюшкова, от французской «позы» и «фразы» до сентиментальности Жуковского, от субъективной прихоти Байрона, а иногда и Гете, до безмерной фантастики Гофмана, — все были преодолены классической мерой и зорко-утонченным вкусом Пушкина, энергией его чудного стиха и скромной точностью его прозы. Здесь эмпирическая правда была соблюдена, но насыщена духовной глубиной и символикой. Полет фантазии остается свободным, но нигде не преступает меру правдоподобия и вероимности. Все насыщено чувством, но мера чувства не допускает ни сентиментальности, ни аффектации. Это искусство *показывает и умудряет*, но не наставничает и не доктринерствует. В нем нет «тенденции» или «нравоучения», но есть углубление видения и обновление души. После этого искусства напыщенность и ходульность оказались скомпрометированными навсегда; «феатральность», ложный пафос, поза и фраза стали невыносимы.

*Пианство мечты* было обуздано *предметною трезвостью*. *Простота и искренность* стали основой русской литературы. Пушкин показал, что искусство чертится алмазом; что «лишнее» в искусстве нехудожественно; что *духовная экономия, мера и искренность* составляют живые основы искусства и духа вообще. «Писать надо, — сказал он однажды, — вот этак: просто, коротко и ясно» \*. И в этом он явился не только законодателем русской литературы, но и основоположником русской духовной свободы: ибо он установил, что *свободное мечтание должно быть сдержано предметностью*, а *пианство души* должно проникнуться *духовным трезвением*...

Такою же мерою должна быть скована русская свобода и в ее *расточаемом обилии*.

Свободен человек тогда, когда он располагает *обилием и властен расточить* его. Ибо свобода есть всегда *власть и сила*; а эта

---

\* Миллер П. И. Встреча с Пушкиным. См.: Вересаев В. В. Пушкин в жизни. Вып. III. С. 67.

свобода есть власть над душою и над вещами, и сила — в щедрой отдаче их. Обилием искони славилась Россия; чувство его налагало отпечаток на все русское; но увы, новые поколения России лишены его... Кто не знает русского обычая дарить, русских монастырских трапез, русского гостеприимства и хлебосољства, русского нищелюбия, русской жертвенности и щедрости, — тот, поистине, не знает России. Отсутствие этой щедрой и беспечной свободы ведет к судорожной скупости и черствости («Скупой рыцарь»). Опасность этой свободы — в беспечности, бесхозяйности, расточительности, мотовстве, в способности играть и проигрывать...

Как истинный сын России, Пушкин начал свое поэтическое поприще с того, что расточал свой дар, сокровища своей души и своего языка — без грани и меры. Это был, поистине, поэтический вулкан, только что начавший свое извержение, или гейзер, мечущий по ветру свои сверкающие брызги; они отлетали, и он забывал о них, другие подхватывали, повторяли, записывали и распространяли... И сколько раз впоследствии сам поэт с мучением вспоминал об этих шалостях своего дара, клял себя самого и уничтожал эти несчастные обрывки... \*

Уже в «Онегине» он борется с этой непредметной расточительностью и в пятой главе предписывает себе

...Эту пятую тетрадь  
От отступлений очищать.

В «Полтаве» его гений овладел беспечным юношей: талант уже нашел свой закон; обилие заковано в дивную меру; *свобода и власть цветут в совершенной форме*. И так обстоит во всех зрелых созданиях поэта \*\*: всюду царит некая художественно-метафизическая точность, щедрость слова и образа, отмеренная самим эстетическим предметом. Пушкин, поэт и мудрец, знал опасности Скупого Рыцаря и сам был совершенно свободен от них — и поэтически, силою своего гения, и жизненно, силою своей доброты, отзывчивости и щедрости, которая доньше еще не оценена по достоинству.

Таково завещание его русскому народу в искусстве и в историческом развитии: *добротою и щедростью стоит Россия; властною мерою спасается она от всех своих соблазнов*.

Укажем, наконец, еще на одно проявление русской душевной свободы — на этот дар *прожигать быт смехом и побеждать*

\* Ср. отрывок: «Кстати: начал я писать» (1830).

\*\* Исключением является «Домик в Коломне» (1830).

*страдание юмором.* Это есть способность как бы ускользнуть от бытового гнета и однообразия, уйти из клещей жизни и посмеяться над ними легким, преодолевающим и сметающим смехом.

Русский человек видел в своей истории такие беды, такие азиатские тучи и такую европейскую злобу, он поднял такие бремена и перенес такие обиды, он перетер в порошок такие камни, что научился не падать духом и держаться до конца, побеждая все страхи и мёроки. Он научился молиться, петь, бороться и смеяться...

Пушкин умел, как никто, *смеяться в пении и петь смехом*; и не только в поэзии. Он и сам умел хохотать, шалить, резвиться, как дитя, и вызывать общую веселость. Это был *великий и гениальный ребенок*, с чистым, простодушно-доверчивым и прозрачным сердцем, — именно в том смысле, в каком Дельвиг писал ему в 1824 году: «Великий Пушкин, маленькое дитя. Иди как шел, т. е. делай — что хочешь...»<sup>29</sup>.

В этом гениальном ребенке, в этом поэтическом предметовидце — *веселие и мудрость* мешались в некий чистый и крепкий напиток. Обида мгновенно облекалась у него в гневную эпиграмму, а за эпиграммой следовал взрыв смеха. Тоска преодолевалась юмором, а юмор сверкал глубокомыслием. И — черта чисто русская — этот юмор обращался и на него самого сверкающий, очистительный и, когда надо, покаянный.

Пушкин был великим мастером не только *философической элегии*, но и *освобождающего смеха* всегда умного, часто наказующего, в стихах — всегда меткого, иногда беспощадного, в жизни — всегда беззаветно-искренного и детского. В мудрости своей он умел быть как дитя. И эту *русскую детскость*, столь свойственную нашему народу, столь отличающую нас от западных народов, серьезничающих не в меру и не у места, Пушкин завещал нам как верный и творческий путь.

Кто хочет понять Пушкина и его восхождение к вере и мудрости, должен всегда помнить, что он всю жизнь прожил в той непосредственной, прозрачной и нежно-чувствующей детскости, из которой молится, поет, плачет и пляшет русский народ; он должен помнить евангельские слова о близости детей к Царству Божьему.

Вот каков был Пушкин. Вот чем он был для России и чем он остается навеки для русского народа.

Единственный по глубине, ширине, силе и царственной свободе духа, он дан был нам для того, чтобы создать *солнечный центр нашей истории*, чтобы сосредоточить в себе все богатство русского духа и найти для него неумирающие слова. Он дан был нам как залог, как обетование, как благодатное удостоверение того, что и на наш простор, и на нашу страсть может быть найдена и создана совершающая и завершенная форма. Его дух, как великий водоем, собрал в себя все подпочвенные воды русской истории, все живые струи русского духа. И к целебным водам этой вдохновенно возмущенной купели будут собираться русские люди, пока будет звучать на земле русский язык, чтобы упиться этой гармонией бытия и исцелиться от смуты, от застоя и брожения страстей.

Пушкин есть начало *очевидности и радости* в русской истории. В нем русский дух впервые осознал и постиг себя, явив себя и своим, и чужим духовным очам; здесь он впервые утвердил свое естество, свой уклад и свое призвание; здесь он нашел свой путь к самоодолению и самопросветлению. Здесь русское древнее язычество (миф) и русская светская культура (поэзия) встретились с благодатным дыханием русского православия (молитва) и научились у него трезвению и мудрости. Ибо Пушкин не почерпнул очевидность в вере, но *пришел к вере через очевидность вдохновенного созерцания*. И древнее освятилось, и светское умудрилось. И русский дух познал *радость исцеленности и радость цельности*. И русский пророк совершил свое великое дело.

Все бремя нашего существования, все страдания и трудности нашего прошлого, все наши страсти — все принято Пушкиным, умудрено, очищено и прощено в глаголах законченной солнечной мудрости. Все смутное прояснилось. Все страдания осветились изнутри светом грядущей победы. Оформились, не умаляясь, наши просторы; и дивными цветами зацвели горизонты нашего духа. Все нашло себе легкие законы неощутимо-легкой меры. И самое безумие явилось нам в образе прозрения и вещающей мудрости. Взоры русской души обратились не к больным и бесплодным запутанностям, таящим соблазн и гибель, а в глубины солнечных пространств. И дивное глубокочувствие и ясномыслие сочеталось с поющей и играющей формой...

С тех пор в России есть *спасительная традиция Пушкина*: что пребывает в ней, то ко благу России; что не вмещается в ней, то соблазн и опасность. Ибо *Пушкин учил Россию видеть Бога и этим видением утверждать и укреплять свои сокровенные, от Господа данные национально-духовные силы*. Из его уст раздался и был пропет Богу от лица России гимн радости сквозь все

страдания, гимн очевидности сквозь все пугающие земные страхи, гимн победы над хаосом. Впервые от лица России и к России была сказана эта чистая и могучая «осанна», осанна искреннего, русским православием вскормленного миро-приятия и Бого-благословения, осанна поэта и пророка, мудреца и ребенка, о которой мечтали Гераклит, Шиллер и Достоевский.

А русская история была такова, что народ наш имел особую потребность и особое, право на это *радостное самоутверждение в Боге*. И потому этот радостный и чудный певец, этот совершитель нашего духовного акта, этот основоположник русского слова и русского характера был дарован нам для того, чтобы стать *солнечным центром нашей истории*.

Пушкин, наш шестикрылый серафим, отверзший наши зеницы и открывший нам и горнее, и подводное естество мира, вложивший нам в уста жало мудрой змеи и заветавший нам превратить наше трепетное и неуравновешенное сердце в огненный уголь, — он дал нам залог и удостоверение нашего национального величия, он дал нам осязать *блаженство завершенной формы, ее власть, ее зиждущую силу, ее спасительность*. Он дал нам возможность, и основание, и право верить в призвание и в творческую силу нашей родины, благословлять ее на всех ее путях и прозревать ее светлое будущее — какие бы еще страдания, лишения или унижения ни выпали на долю русского народа.

Ибо иметь такого поэта и пророка — значит иметь свыше *великую милость и великое обетование*.





## В. В. НАБОКОВ

### Пушкин, или Правда и правдоподобие

Жизнь порой обещает нам праздники, которые никогда не состоятся, или дарит нам образы героев для книг, которых мы никогда не напишем. А бывает, что она преподносит в подарок вещь, а ее неожиданную полезность мы оцениваем гораздо позже. В свое время я знал одного занятого человека. Если он еще жив, в чем я сомневаюсь, он должен стать жемчужиной сумасшедшего дома. Когда я его встретил, он был на грани помешательства. Его слабоумие, причиной которого, как говорили, было падение с лошади в ранней молодости, выражалось в том, что, полностью опустошив рассудок, оно заполнило его ложной старостью. Мой больной не только считал себя старше, чем он был на самом деле, но ему еще и казалось, что он участвовал в событиях прошлого века. <...> Нет ничего более странного, чем наблюдать картину мании, кажется, уже по своей сути предполагающей знакомство со всем миром, вдохновение, проницательность, а обреченной на блуждание в пустой голове.

Я вспоминаю этого бедного больного всякий раз, как только раскрываю одно из любопытных творений, которые принято называть «романизированными биографиями». Я вижу здесь ту же, но ограниченную потребностью прожорливого ума захватить какого-нибудь аппетитного великого человека, какого-нибудь сладкого беззащитного гения; и ту же решительность расторопного, хорошо информированного господина, который переходит в далекое прошлое так же просто, как переходит бульвар с вечерней газетой в кармане.

Как это делается, хорошо известно. Сначала берут письма знаменитого человека, их отбирают, вырезают, расклеивают, чтобы сделать для него красивую бумажную одежду, затем пролистывают его сочинения, отыскивая в них его собственные черты. И, черт возьми, не стесняются. Мне приходилось сталкивать-

ся с совершенно курьезными вещами в подобных повествованиях о жизни великих, вроде биографии одного известного немецкого поэта, где от начала до конца пересказывалось содержание его поэмы «Мечта», представленное как воспроизведение истинных мечтаний поэта.

Действительно, что может быть проще, чем заставить великую личность возвращаться среди людей, мыслей, предметов, описанных им самим, и выпотрошить до полусмерти его книги для того, чтобы начинить свою?

Биограф-романист делает те находки, которые ему выгодны, а то, что выгодно ему, как правило, становится едва ли не самым худшим для его героя, и история жизни последнего неизбежно бывает искажена, даже если факты в ней достоверные. И вот, слава богу, мы имеем психологию сюжета, игривый фрейдизм, навязчивое описание мыслей героев в какой-то момент, — набор случайных слов, напоминающий железную проволоку, соединяющую жалкие кости какого-нибудь скелета, — литературный пустырь, где среди чертополоха валяется старая выпоротая мебель, неизвестно как сюда попавшая.

Сумасшедший, которого я вспомнил, тоже рассказывал анекдотические истории об императорах и поэтах так, словно эти люди жили с ним на одной улице. Зажав в уголке рта русскую сигарету, он в непринужденной манере рассуждал о босых ногах Толстого, серебристой седине почтенного Тургенева, цепях Достоевского и наконец добирался до любовных увлечений Пушкина.

Не знаю, есть ли во Франции такие календари, как наши, когда на обратной стороне каждого листка дается текст для пятнадцатиминутного чтения, — словно, предлагая вам прочитать эти несколько назидательных и занятных строк, неизвестные составители хотели возместить вам потерю еще одного дня, страничку с числом которого вы собираетесь оторвать. Обычно сверху вниз следовали: дата какой-нибудь битвы, поэтическая строка, идиотская поговорка и обеденное меню. Часто там фигурировали стихи Пушкина: именно здесь читатель совершенствовал свое литературное образование. Эти несколько жалких строф, плохо понятых, прореженных как гребень, огрубевших от постоянного повторения кощунственными губами, возможно, составили бы все, что мелкий русский буржуа знал о Пушкине, если бы не несколько популярных опер, якобы заимствованных из его творчества. <...>

Наконец, к календарю и опере у неискушенного читателя присоединяются воспоминания начальной школы, сочинения —

все время на одну и ту же тему — о героях Пушкина. Не забудем еще несколько скабрёзных каламбуров, которые любят ему приписывать, и тогда у нас сложится достаточно правдивая картина состояния пушкинского духа у громадного большинства русских.

Наоборот, те из нас, кто действительно знает Пушкина, поклоняются ему с редкой пылкостью и искренностью; и так радостно сознавать, что плоды его существования и сегодня наполняют душу. Все доставляет нам удовольствие: каждый из его переносов, естественных, как поворот реки, каждый нюанс ритма, так же как мельчайшие подробности его жизни, вплоть до имен людей, его окружавших, а сейчас слившихся с ним в одну тень. Преклоняясь перед блеском его черновиков, мы стремимся по ним распознать каждый этап взлета его вдохновения, которым создавался шедевр. Читать все до одной его записи, поэмы, сказки, элегии, письма, драмы, критические статьи, без конца их перечитывать — в этом одна из радостей нашей жизни.

Ровно сто лет минуло с тех пор, как на дуэли, на закате дня, в снегу, он был смертельно ранен красивым тупицей по имени Жорж Дантес, приволокнувшимся за его женой; молодым авантюристом, полным ничтожеством, который, возвратившись во Францию, пережил его на полвека, чтобы затем со спокойной душой умереть восьмидесятилетним стариком и сенатором.

Жизнь Пушкина, все ее романтические порывы и озарения, готовит столько же ловушек, сколько искушений сочинителям модных биографий. В последнее время в России их много написано, я видел одну или две достаточно безвкусные. Но, помимо этого, существует еще и благой, бескорыстный труд нескольких избранных умов, которые, копаясь в прошлом, собирая мельчайшие детали, вовсе не озабочены изготовлением мишуры на потребу вульгарного вкуса. И все-таки наступает роковой момент, когда самый целомудренный ученый почти безотчетно принимается создавать роман, и вот литературная ложь уже поселилась в этом произведении добросовестного эрудита так же грубо, как в творении беспардонного компилятора.

Разве можно совершенно реально представить себе жизнь другого, воскресить ее в своем воображении и неприкосновенном виде, безупречно отразить на бумаге? Сомневаюсь в этом, хотелось бы верить, что уже сама мысль, направляя свой луч на историю жизни человека, ее неизбежно искажает. Все это будет лишь правдоподобие, а не правда, которую мы чувствуем.



А какое наслаждение для мечты русского проникнуть в мир Пушкина! Жизнь поэта — это как пародия его творчества. Бег времени, кажется, хочет повторить жест гения, придавая его воображаемому существованию такой же колорит и такие же очертания, какие поэт дал своим творениям. В сущности, не имеет значения, если то, что мы представляем в своем воображении, всего лишь большой обман. Предположим, окажись у нас возможность вернуться назад и пробраться в эпоху Пушкина, мы бы его не узнали. Ну и что! Это удовольствие даже очень строгий критик, делающий в своем воображении то же самое, что и я, мне не может испортить. Вот он, этот невысокий живой человек, маленькая смуглая рука которого написала первые и самые прекрасные строки нашей поэзии; вот он — взгляд голубых глаз, составляющих резкий контраст с темными кудрявыми волосами. В то время, т. е. к 1830 году, мужской костюм еще отражал потребность в верховой езде, мужчина был все еще всадник, а не похоронный агент, т. е. практический смысл одежды еще не исчез (когда со смыслом исчезла и красота). Лошадью пользовались всерьез, и действительно были необходимы сапоги с отворотом и широкий плащ. Отсюда и определенная эlegantность, которой воображение наделяет Пушкина, впрочем, он, следуя капризу времени, любил наряжаться цыганом, казаком или английским денди. Не будем забывать, что любовь к маскараду действительно характерная черта поэта. Смеющийся во все горло, стуча каблуками, он мелькает передо мной, как мелькают люди, вдруг, в порыве ветра возникающие на пороге какого-нибудь ночного кабаре (никогда больше не увидишь их лиц, освещенных уличным фонарем, не услышишь голосов и веселых шуток), потому что прошлое — это ли не кабаре в разгар ночи, дверь которого я открываю с нетерпением. Я прекрасно понимаю, что это не Пушкин, а комедиант, которому плачу, чтобы он сыграл мне свою роль. Какая разница! Мне нравится эта игра, и вот я уже сам в нее поверил. Одно за другим сменяются видения: вот он на набережной Невы, мечтатель, облокотившийся о гранитный парапет, искрящийся при луне и иное; в театре, с моноклем, в розоватом свете, и под звуки скрипок расталкивающий с модной заносчивостью соседа, чтобы занять свое место; потом в деревенской усадьбе, сосланный из столицы за несколько вольнолюбивых строк, в ночной рубашке, взъерошенный, марающий стихи на серой бумаге (в которую оборачивали свечи), жующий яблоко; я вижу его идущим по проселочной дороге, листаящим книги в лавке, целующим стройную ножку возлюбленной, или в серебристый крымский полдень перед скромным маленьким

фонтаном, струящимся во дворе старинного татарского дворца, с летающими ласточками под его сводами. Эти видения столь мимолетны, что подчас я не успеваю различить, держит ли он в руке трость или чугунную палку, с которой ходил специально для того, чтобы тренировать кисть для стрельбы, имея склонность к пистолетам, как все его современники. Пытаюсь следить за ним глазами, но он от меня постоянно убегает, чтобы вновь появиться; вон он: рука заложена за полу редингота, рядом со своей женой, красивой женщиной выше его ростом, в черной бархатной шляпе с белым пером. И, наконец, сидящий на снегу, с простреленным животом, он долго целится в Дантеса, так долго, что тот больше не может терпеть и медленно прикрывается пистолетом.

Вот прекрасная романтизированная биография, или я сильно ошибаюсь! Пойдя этим путем, можно написать целую книгу. Однако я не виноват в том, что у меня возникли эти видения, видения, близкие всем русским, которые знают своего Пушкина, и который так же неизбежно составляет часть нашей интеллектуальной жизни, как таблица умножения или другая привычка сознания.

Возможно, все это обманчиво и настоящий Пушкин в них не узнал бы себя, но если я вложил сюда хоть немного той любви, которую я испытываю к его произведениям, то эта воображаемая жизнь не напоминает ли если не самого поэта, то его творчество?

Когда говорят об эпохе, которую у нас принято называть периодом Пушкина, т. е. времени между 1820 и 1837 гг., невольно поражает явление скорее оптического, нежели умственного характера. Жизнь в те времена сейчас нам кажется — как бы сказать? — более наполненная свободным пространством, менее перенаселенная, с прекрасными небесными и архитектурными просветами, как на какой-нибудь старинной литографии с прямойлинейной перспективой, на которой видишь городскую площадь, не бурлящую жизнью и поглощенную домами с выступающими углами, как сегодня, а очень просторную, спокойную, гармонически свободную, где, может быть, два господина беседуют, остановившись на мостовой, собака чешет ухо задней лапой, женщина несет в руке корзину, стоит нищий на деревянной ноге — и во всем этом много воздуха, покоя, на церковных часах полдень, и в серебристо-жемчужном небе одно-единственное легкое продолговатое облачко.

Создается впечатление, что во времена Пушкина все знали друг друга, что каждый час дня был описан в дневнике одного, в

письме другого и что император Николай Павлович не упускал ни одной подробности из жизни своих подданных, точно это была группа более или менее шумных школьников, а он — бдительным и важным директором школы.

Чуть вольное четверостишие, умное слово, повторяемое в узком кругу, наспех написанная записка, переходящая из рук в руки в этом непоколебимом высшем классе, каким был Петербург, — все становилось событием, все оставляло яркий свет в молодой памяти века.

По-моему, пушкинский период — это последняя в беге времени эпоха, куда наше воображение еще может проникнуть без паспорта, надевая детали жизни чертами, заимствованными из живописи, которая тогда еще сохраняла монополию в изобразительном искусстве. Подумать только, проживи Пушкин еще 2—3 года, и у нас была бы его фотография. Еще шаг, и он вышел бы из тьмы, богатой нюансами и полной живописных намеков, где он остается, прочно войдя в наш тусклый день, который длится уже сто лет. Вот что я считаю достаточно важным, фотография — эти несколько квадратных сантиметров света — торжественно откроет к 1840 году новую эру в изображении, продолжающуюся до наших дней<sup>1</sup>, откроет так, что, начиная с этой даты, до которой не дожили ни Байрон, ни Пушкин, ни Гете, мы находимся во власти нашего современного представления, и в этом представлении все знаменитости второй половины XIX века принимают вид дальних родственников, одетых во все черное, словно они носили траур по былой радужной жизни; чьи портреты всегда стоят в углах грустных и темных комнат, с легкой, но отяжелевшей от пыли драпировкой на заднем плане. Отныне этот тусклый домашний свет ведет нас через гризайль века; очень возможно, что придет время, когда эта эпоха упрочившейся фотографии, в свою очередь, нам покажется художественной ложью, обязанной чьему-то особому вкусу, но мы пока еще не там, и — как же повезло нашему воображению! — Пушкин не старался и никогда не должен носить это тяжелое сукно с причудливыми складками, эту мрачную одежду наших прадедов, с маленьким черным галстуком и пристегивающимся воротничком.

Я старался изо всех сил, чтобы описать воистину непреодолимые трудности, возникающие перед самым доверчивым умом, когда он пытается воскресить не с романтическим правдоподобием, а единственно правдиво образ великого человека, умершего сто лет назад. Признаем свое поражение и обратимся скорее к его творчеству.

Конечно, нет ничего скучнее, чем описывать большое поэтическое наследие, если оно не поддается описанию. Единственно приемлемый способ его изучить — читать, размышлять над ним, говорить о нем с самим собой, но не с другими, поскольку самый лучший читатель — это эгоист, который наслаждается своими находками, укрывшись от соседей. Охватившее меня в этот момент желание разделить с кем-то свое восхищение поэтом, в сущности, чувство опасное, не несущее ничего хорошего выбранной теме. Ведь чем больше людей читает книгу, тем меньше она понята, словно от ее распространения ее смысл теряется. Произведение обретает подлинное лицо, как только стихнет первый всплеск литературной известности. А для сочинений малопереводимых, хранящих свою тайну во мраке иностранного языка, вопрос особенно усложняется. Нет ни одного француза, которому можно было бы сказать: если вы хотите узнать Пушкина, возьмите его произведения и уединитесь с ними. Определенно, наш поэт не привлекает переводчиков. Толстой, который к тому же равного с ним происхождения, или Достоевский, который по происхождению ниже его, пользуются во Франции такой же славой, как некоторые национальные писатели, но имя Пушкина, для нас такое наполненное музыкой, для француза остается резким и невыразительным на слух. Несомненно, поэту всегда сложнее перейти национальные границы, чем прозаику. Но когда речь идет о Пушкине, трудности имеют более глубокую причину. Русское шампанское, — сказал мне как-то на днях один утонченный эрудит. Ведь не будем забывать, что именно французскую поэзию, целый период этой поэзии, Пушкин предоставил в распоряжение русской музы. Поэтому, когда его стихи были переведены на французский, читатель стал узнавать в них то французский XVIII век, розовую поэзию с шипами эпиграмм, то псевдоэкзотический романтизм, который смешивает Севилью, Венецию, Восток в бабушках и материнскую Грецию, чей мед был так сладок. Это первое впечатление настолько скверно, эта старая любовница столь бесцветна, что французский читатель был сразу же обескуражен. Банально говорить, что Пушкин — это колосс, который держит на своих плечах всю поэзию нашей страны. Но как только берешься за перо переводчика, душа этой поэзии ускользает и у вас в руках остается только маленькая золоченая клетка.

Весь следующий день я посвятил этому неблагоприятному, тяжкому труду. Вот, например, знаменитое стихотворение, где русский глагол, кажется, струится от счастья бытия, но в переводе

оно становится не больше чем подстрочником. <Приводится по-французски стихотворение «Три ключа»>.

Хотя, кажется, все слова на месте, я считаю, что эти строки не дают представления о богатой лирике нашего поэта. Однако должен признать, что постепенно я начал получать удовольствие от работы; это уже не было дурным желанием познакомиться с Пушкиным иностранного читателя, а было чудесным ощущением полного погружения в поэзию. Я старался не вверять Пушкина французскому языку, а сам погружаться в своего рода транс, чтобы без моего сознательного участия совершалось чудо, происходила полная метаморфоза. Наконец, после нескольких часов этого внутреннего бормотания, этого урчания в душе, сопровождавшего процесс поэтического творчества, я решил, что чудо свершилось. Но как только я с моим жалким французским языком иностранца написал эти совершенно новые строки, они начали блекнуть. Разрыв между русским текстом и готовым переводом открылся мне теперь во всей своей печальной реальности. Например, я выбрал стихотворение дивной простоты в русском звучании, где слова, совершенно простые сами по себе, становятся как бы немного больше натуральной величины, словно от прикосновения Пушкина они вернули свою первозданную полноту, свою свежесть, которую потеряли у других поэтов. Вот тусклая копия, которую я из него сделал. <Приводится по-французски стихотворение «Не пой, красавица, при мне»>.

Я попытался также перевести несколько отрывков из поэм и драм Пушкина.

В порядке любопытства вот одна из наиболее прекрасных «онегинских» строф. Я много бы дал, чтобы хорошо перевести эти четырнадцать строк.

<Приводится по-французски строфа «Зачем крутится ветер в овраге...» из неоконченной поэмы Пушкина «Езерский»>.

Я не обольщаюсь насчет качества этих переводов. Это достаточно правдоподобный Пушкин, вот и все; правда в другом. А проследив все его поэтическое творчество, заметим, что в самых его затаенных уголках звучит одна истина, и она единственная на этом свете: истина искусства.

Как было бы увлекательно проследить сквозь века развитие одной идеи. Не шутя осмелюсь сказать: это был бы идеальный роман, ибо, очищенный и освобожденный от человеческих черт, этот абстрактный образ, казалось бы, живущий напряженной жизнью, показывает всем: будь ты хоть Шекспир, хоть Гораций, ценность их заключается в одном — в их творчестве. Сейчас самое время об этом вспомнить, поскольку в том, что касается ли-

тературы, мы сбиваемся с пути. Например, так называемый «человеческий документ» уже сам по себе красивый фарс, а вся эта социология, которая кривляется в современном романе, столь же отвратительна, сколь смешна. <...> Ни на одно мгновение не поблекла истина Пушкина, нерушимая, как сознание. Когда среди людей есть *Человек*, его лучезарное влияние стоит лучших умов прошлого. Конечно, с обывательской точки зрения, может показаться, что мир становится все хуже и хуже: это и надоедливый шум заполонивших нас автомобилей, и страх перед катастрофой, которой нас пугают газеты. Но взгляд философа, созерцающего жизнь, искрится доброжелательностью, подмечая, что, в сущности, ничего не изменилось и по-прежнему остаются в почете добро и красота. Если же жизнь иногда кажется мрачной, то лишь от близорукости. Для тех, кто умеет смотреть, она предстает такой же полной открытий и наслаждений, какой она являлась для поэтов прошлого. Право же, я не перестаю спрашивать себя, как художнику удастся, проходя мимоходом, вдруг превращать жизнь в маленький шедевр? Сколько раз на улице я был поражен вдруг неожиданно возникавшим и так же неожиданно исчезающим театральным зрелищем! Вот, залитый солнечным светом, едет грузовик, груженный углем, и угольщик с черным лицом сидит на высоком сиденье, зажав в уголке рта удивительно зеленый липовый стебель. А однажды в очень ранний час я увидел здорового берлинского почтальона, вздремнувшего на скамейке, в то время как два других из-за цветущего жасминового куста с нарочитым комизмом подкрадывались на цыпочках, чтобы запихнуть ему в нос табак.

Я видел драмы: манекен в нетронutom костюме, правда с разодранным плечом, печально валялся в грязи среди опавших листьев. Ни дня не проходит, чтобы эта сила, это ярмарочное вдохновение, не создавала здесь или там какой-нибудь сиюминутный спектакль. Поэтому хотелось бы думать, то, что у нас зовется искусством, в сущности не что иное, как живописная правда жизни; нужно уметь ее улавливать, вот и все. Тогда и жизнь становится занимательной, когда погружаешься в такое состояние духа, при котором самые простые вещи раскрываются перед нами в своем особенном блеске. Идешь, остановишься, смотришь на проходящих людей, а потом начинается гонка, а когда вдруг замечаешь на улице ребенка, удивленного каким-нибудь происшествием, которое он когда-нибудь обязательно вспомнит, возникает чувство сопричастности со временем, поскольку ты ведь видишь этого ребенка, накапливающего воспоминания для бу-

дущего, которое он уже сам представляет. К тому же мир так велик!

Только обыватели, сидя в полумраке своего жилища, любят думать, что путешествия уже не раскрывают никаких тайн; на самом деле горный ветер так же будоражит кровь, как и всегда, и погибнуть, идя на достойный риск, всегда было законом человеческой чести. Сегодня больше, чем когда-либо, поэт должен быть так же свободен, тверд и одинок, как того хотел Пушкин сто лет назад...





**П. М. БИЦИЛЛИ**

## **Образ совершенства**

Литературная судьба Пушкина на редкость своеобразна. На первый взгляд может показаться, что это своеобразие состоит в том, что им занимаются больше, чем любым другим из великих русских писателей. Нет ведь гоголизма и гоголистов, Достоевскизма и Достоевскистов, Лермонтовизма и Лермонтовистов, но есть пушкинизм и пушкинисты. Верно, что к прочим писательским именам эти суффиксы -изм, -ист прилаживаются труднее; однако известно, что современный «научный» язык никакими языковыми уродствами не смущается. Свидетельствует ли это о том, что Гоголь, Толстой, Достоевский и др. не стали предметом специальной науки, подобно Пушкину? Однако есть же исследователи, занимающиеся специально одним Достоевским, другой Толстым и т. д. Дело, стало быть, не в этом, а в чем-то другом, весьма парадоксальном. Я беру в руки книгу, заглавие которой показывает, что она касается, скажем, Толстого, и я уже знаю заранее, что в ней будет речь или о творчестве Толстого, или об обстоятельствах его жизни, или о том и другом вместе. Но если мне попадается книга, относящаяся к области «пушкинизма» или «пушкиноведения», у меня подобной уверенности нет. Может оказаться, что она посвящена какому-нибудь родственнику какого-нибудь приятеля Пушкина. Особенность «пушкинизма», как раз в том, что у него собственно нет одного определенного объекта исследования. В центре, конечно, Пушкин. Но пушкинисты предпочитают нередко идти к постижению его окольными дорогами, подчас заводящими их далеко в сторону. В основе «пушкинизма» лежит такой принцип: ничто, что бы относилось к пушкинской поре, — будь это живое лицо или неодушевленный предмет, — не должно быть оставляемо пушкинистами без внимания. Маловероятно появление монографии о сапогах Толстого или о пенсне Чехова; но в пушкинской литературе анало-



гичные труды имеются. Пушкинизм — крайнее выражение современного «историзма». Задание пушкинистов, само по себе вполне законное, — сродниться возможно ближе с «духом» пушкинской поры, «переместиться» в нее, с тем чтобы этим способом слиться душевно с самим Пушкиным. Вот, однако, в чем странность: некоторые пушкинисты, казалось бы, уж настолько «с Пушкиным на дружеской ноге», что даже не могут выражаться иным языком, как его собственным — на самом деле просто языком того времени; мало того — дописывают за Пушкина недоконченные его произведения<sup>1</sup> (почему никто не дописал «Ивана Федоровича Шпоньки» за Гоголя или за Толстого «Декабристов»?); среди пушкинистов есть настоящие знатоки Пушкина, безусловно даровитые, вдумчивые и компетентные исследователи, и тем не менее — книги о Пушкине, подобной, например, книге Гундольфа о Гете<sup>2</sup>, у нас нет. Открыты источники Пушкина, выяснена формальная структура отдельных его созданий, установлены факты, проливающие свет на их генезис, сделано, одним словом, очень и очень многое. Но все же — что такое *сам* Пушкин, Пушкин как творческая индивидуальность, единая и тождественная себе самой во всех своих обнаружениях? На этот вопрос нет до сих пор ответа. «Чистый», «идеальный» Пушкин был и остается каким-то не то наглухо огороженным участком, вокруг да около которого бродят люди, тщетно пытающиеся заглянуть туда, не то пустым сосудом, в который каждый волен влить какую хочет жидкость. В известной степени всякая душа, конечно, *jardin secret* \*. И всякий творческий гений расценивается и понимается по-разному. Но всему есть мера. Случай Пушкина, о котором Писарев сказал, что он — *ничто*, нуль, пустое место, а Достоевский, что он *все*, всечеловек, — едва ли не единственный во всей истории литературы. И если бы еще эти отзывы были исключением. Известно, с каким восторгом было принято открытие Достоевского, что же касается Писарева, то «мыслящий реалист» только имел смелость открыто выразить то, что думали уже и Кюхельбекер, и Надеждин, и другие «любомудры» и к чему в сущности сводится характеристика, данная Пушкину Розановым<sup>3</sup>.

В этих крайностях — разгадка пушкинской загадки. В известном смысле правы и Писарев, и Достоевский. Полнота всех качеств, абсолютное совершенство, «все» — есть *ничто*; плюс бесконечность равно минус бесконечности, Бог — круг, которого центр везде и окружность нигде, — равен нулю<sup>4</sup>. Эти формулы

---

\* тайный сад (фр.). — *Сост.*

мистического богословия выражают сущность божественности, поскольку ее идея доступна человеческому сознанию, ведающему только конечное, ограниченное, несовершенное. В *своей* сфере, сфере искусства, Пушкин — «бог», как, по его же словам, Моцарт. Вот этого-то специфического характера божественности Пушкина не понял Достоевский. Чистейшая выдумка, будто в «Скупом рыцаре» Пушкин был средневековым французом, а в «Дон-Жуане» испанцем, в «Подражании Корану» арабом или турком и т. д., т. е. чем-то вроде актера, играющего в водевиле несколько ролей. Такая «всечеловечность» стóбит немногого и свидетельствовала бы о безличности. Универсализм Пушкина проявил себя в использовании разнообразнейших по своему происхождению мотивов, стилей, метров, внешних, присущих тому или другому литературному «роду» форм так, что все средства словесной выразительности у него приобретают полный художественный смысл; «как» находится в строжайшем соответствии со «что»; очищенная от всего случайного, «внешняя» форма на чисто совпадает с «внутренней»: онегинская строфа необходима в «Евгении Онегине», «Домик в Коломне» не мог бы быть написан иначе как в октавах, и внутренняя форма трагедии *впервые* за всю историю мировой литературы нашла свою адекватную внешнюю форму в «Дон-Жуане», «Моцарте и Сальери» и «Скупом рыцаре». Бог видит идеи вещей. Божественный художник видит идеи идей, т. е. форм.

Это подводит нас к уразумению творческой индивидуальности Пушкина, т. е. того, что можно назвать его метафизическим характером. Конечно, раз дело идет о *творческой* личности и раз мы признаем за произведениями ее творчества абсолютную ценность, — всякий скажет, что в такой личности для него интересен прежде всего ее метафизический характер. Но «пушкинист» никогда не согласится, что тем самым он осудил свой метод. Ведь индивидуум — *неделимое*, и стало быть, метафизическое Я неразрывно связано с эмпирическим. Метафизическое Я — это нечто тайное, где-то глубоко запрятанное, «первопричина» всех поступков человека; надо разгадать «смысл» всего того, в чем человек обнаруживает себя — что он любил есть и пить, как одевался, как часто стригся и брился, все это имеет свой «смысл» — и тогда «поймем» и его творчество. Отсюда — один шаг до «психоанализа». Ермаков его и сделал<sup>5</sup>. К чести пушкинистов надо признать, что его убогая книга не включена ими в состав канонических, относящихся к «пушкиноведению»; но они, вероятно, и сами не замечают, как близко их метод подходит к «фрейдистскому».

На самом деле, умопостигаемый характер личности нам дан в такой же, если не большей степени, как и эмпирический. «Метафизический», «субстанциальный» Пушкин — это «Евгений Онегин», «Пиковая дама», «Моцарт и Сальери», «Октябрь уж наступил», «Домик в Коломне», как «метафизический» Рембрандт — это «Урок анатомии», «Ночной дозор», как «метафизический» Бетховен — это его квартеты, сонаты, симфонии. «Умопостигаемо» личность существует в своих созданиях — и до тех пор, пока для нас *существуют* они. *Существует*, т. е. сохраняет свою индивидуальность, неделимость, целостность. Устарела ли рифма *младость* — *радость*? Бессмысленный вопрос: у Батюшкова, Жуковского — да, потому что сами они устарели, вернее, умерли, и их стихи для нас — музей препаратов, коллекция «приемов», словосочетаний, метафор, размеров, рифм и проч. Но в какой-нибудь онегинской строфе рифма *младость* — *радость* столь же жива, как и сто лет тому назад; потому что сама строфа жива, т. е. воспринимается *как одно слово*, как *individuum*. «Объяснить» творение художника, живущего в нашем сознании, — совсем не то, что «объяснить» произведение, которое для нас мертво. В последнем случае это значит указать его место в истории, вернее, место каждой из его составных частей в отдельности, ибо только они нам даны, каждая сама по себе. В первом случае это значит увидеть в данном нам целом его части и их необходимую взаимную связь.

La donna è mobile. Мелодия, сопровождающая эти слова в арии Риголетто, та же самая, которой начинается вторая тема 1-й части одной сонаты Моцарта. Не познакомившись с моцартовской сонатой, испытываешь убеждение, что иного продолжения этой мелодии, как те мелодические «предложения», какие сопровождают *qual rium' al vento*, затем — *muta da cento...* и т. д., быть не может. Вердиевские фигуры все одной и той же темы воспринимаются, в их последовательности, как с какой-то логической необходимостью существующее целое. У Моцарта это же «предложение» взято именно как таковое, как «теза», которой в следующих тактах противопоставлена «антитеза», в дальнейшем теза и антитеза развиваются в обширные «периоды» — и опять-таки: все это звучит как *одна* фраза, построенная с такой же внутренней необходимостью. Объяснить эту необходимость, открыть законы этой своеобразной *индивидуальной* логики, это и значит понять метафизический характер Моцарта и Верди.

Если идти в этом направлении, отрешившись от всего того, что заслоняет в нашем сознании вечное, непреходящее, единственно существующее в творческой личности, в проблематике инди-

видуальности открываются перед нами новые стороны. Индивидуальность — единственна, неповторима. С другой стороны, всякая личность может быть подведена под ту или иную категорию, социальную, психологическую, историческую и т. д. Противоречие разрешается так: неповторима личность, взятая с ее метафизической стороны. Как эмпирическая же величина она может быть отнесена к известной категории. На самом деле классификация личностей предполагает, что для нас они уже не личности, а лишь носители определенных признаков. Но именно тогда, когда индивидуум *живет* в нашем сознании как некая «метафизическая», вневременная, внеисторическая реальность, нам открывается то, что составляет, может быть, величайшую, глубочайшую тайну личности: чем «метафизичнее» наше восприятие человека, т. е. чем отрешеннее оно от каких бы то ни было эмпирических определений, тем острее мы ощущаем, что данная личность не живет в нашем сознании изолированно, но непременно *с кем-то другим*. Это не имеет ничего общего с отношением личности к «категории»: связь одной личности с другою устанавливается здесь не путем анализа, но интуитивно и при том так, что никакие «исторические» признаки родства не играют при этом ни малейшей роли. Напротив, повторяю, от них, для того чтобы пережить этот опыт, надобно отделаться. Что с точки зрения истории литературы, стилей, приемов словесной выразительности, их генезиса, общего между Некрасовым и Бодлером? А между тем я не могу вспомнить «Больницы», или «Еду ли ночью по улице темной...», или «Вот идет солдат...», чтобы вместе с этим в моей памяти не всплыли «Les petites vieilles» \*. Как поэт барокко, Державин ассоциируется в нашем сознании с любым художником барокко. Но как *Державин* он для нас вторичное воплощение только одного из них, Рубенса. Более того: это духовное здоровье, эта детская чистота и эта невинная «чувственность», красочность, «плотскость», эта жизнерадостность, — как все это узнается еще у двух художников, стилистически стоящих от тех двоих — и друг от друга — весьма далеко: у Гайдна и у Бородина. Толстой за что-то ненавидел Шекспира и всячески ругал его — может быть, именно за то, что угадывал в нем своего двойника. Не тем ли же самым духом веет от «Песен и плясок смерти», от лейтмотива «Бориса Годунова» <sup>6</sup> и от второй темы похоронного марша в шумановском квинтете или от «Двух гренадер»? <sup>7</sup> И можно ли считать еретическим богохульством то, в чем сами себе не смели сознаться ближайшие учени-

---

\* «Маленькие старушки» (фр.). — *Сост.*

ки св. Франциска, о чем они отваживались говорить только отдаленными намеками, — то, что в сыне Пьетро Бернадоне они узнавали сына Назаретского Плотника? Не служит ли все это разительнейшим свидетельством *идеальной реальности* каждой подлинно великой личности, ее метафизической, никакой «причинностью» не обусловленной, *необходимости*?

Я убежден, что метод этот приложим к изучению каждой творческой личности и что только так возможно действительно увидеть ее *principium individuationis*\*. И мне кажется, что образцов для сравнения лучше всего искать в области, где творческая личность проявляет себя всего чище и свободнее и где притом менее всего имеют силу сковывающие нашу способность интуиции навыки мышления, — в области музыки. Сродство Пушкина и Моцарта было подмечено уже давно. Не случайно Пушкину принадлежит лучшая характеристика всего духа моцартовской музыки:

Представь себе... кого бы?  
Ну, хоть меня — немного помоложе;  
Влюбленного — не слишком, а слегка;  
С красоткой, или с другом — хоть с тобой;  
Я весел... Вдруг: виденье гробовое,  
Незапный мрак иль что-нибудь такое...

Вот тема увертюры Дон-Жуана, фантазии в C-moll, Сонаты-фантазии, Сонаты в ля-минор и стольких других моцартовских созданий. В них Пушкин узнал *свою* тему, первооснову всех отдельных тем его отдельных произведений. Но кто из поэтов той поры не «пел» о любви и о смерти? Вчитаемся, однако, в эти строки: ...влюбленного — *не слишком*, а слегка..., ...виденье гробовое, незапный мрак, *иль что-нибудь такое*... Вот оно настоящее, собственное пушкинское и моцартовское: никаких эксцессов, никаких «жгучих страстей»; равным образом и «ужасы» не размазываются, не раздуваются и не конкретизируются. Тема не подчиняет себе художника, не подавляет его, напротив — служит ему. В эмпирическом плане он, может быть, влюблен вовсе не «слегка», а именно «слишком»; это совершенно неважно: в плане метафизическом он влюблен ровно настолько, насколько это нужно, чтобы написать серенаду Дон-Жуана или «Я помню чудное мгновенье».

Но значит ли это, что для того, чтобы «явилась муза», необходимо условие, чтобы «прошла любовь»?<sup>8</sup> И эстетическое совер-

---

\* принцип индивидуализации (лат.). — *Сост.*

шенство предполагает ли непременно у художника как такового некоторый душевный холодок? Помнится, Лист выразил аналогичную мысль так: Бетховен величайший композитор, а Моцарт — совершеннейший. Но «величие» исключает ли «совершенство»? Что такое, прежде всего, «совершенство»? Совершенно произведение, в котором внешняя форма адекватна идее: «превосходный» скульптор, по словам Микеланджело, собственно не ваяет статуи; он лишь снимает резцом покровы с той статуи, которую он *уже увидел* в глыбе мрамора. Степень совершенства определяется степенью *реальности*, т. е. индивидуальности, неделимости создания: измените в нем хоть одну черточку, или слово, или аккорд, и оно — исчезнет, станет, *как целое*, чем-то другим, вернее — перестанет быть целым. Но как раз *величайшие* вещи Бетховена, «Патетическая соната», «Лунная соната», соната, посвященная Вальдштейну («Аврора»), почти все его квартеты, 3-я, 5-я, 6-я, 7-я симфонии, удовлетворяют этому требованию. Эти вещи столь же совершенны, что и лучшие моцартовские. А между тем какой душевной мощью, какой напряженностью страсти они проникнуты.

Все те создания человеческого творчества, без которых, раз узнавши их, мы уже не в состоянии представить себе нас самих, которые живут в нас вместе с нами, одинаково совершенны, и в этом отношении Пушкин и Моцарт не занимают какого-то особого, «первого» места. Но если так, то не преувеличена ли их слава? Заслуживают ли они той репутации, которой пользуются? Поставить такой вопрос — значит сойти с намеченной нами позиции: какая, в самом деле, возможна табель о рангах в мире духовных реальностей? Живущие в эмпирическом плане существа могут обладать для меня большей или меньшей степенью реальности, т. е. индивидуального, личного бытия. Я могу воспринимать того или другого из моих знакомых как типичного буржуа, чиновника, типичного француза, немца, русского и т. п. Это значит, что для меня он, как личность, как *individuum*, все равно что не существует, или существует в слабой мере, хотя он, как личность, *мне дан* во всей полноте своих определений. Но ведь стихотворение или соната не живое существо, а только конгломерат слов или музыкальных тонов. Я волен распоряжаться этим конгломератом как мне угодно. Мать не может переделать уродливое дитя, «поправить» его. Стихи же можно поправить — или испортить. Почему бы в таком случае не вписать в «Домик в Коломне» несколько пассажей, где были бы налицо и глубокие мысли и напряженные страсти и тем самым сделать его «содержательнее», «значительнее»? Если самая мысль об этом кажет-

ся мне дикой, то это свидетельствует, что я стал соучастником совершенного поэтом чуда создания, из груди слов, неделимого целого, реальной и живой величины. Вот эта-то *чуждость* «Домика в Коломне» и свидетельствует о его *необходимости*: однажды прочитав его, я уже не могу себе представить, как я мог когда-то не знать его, жить без него.

Различие, стало быть, не в степени «достоинства» отдельных *совершенных* созданий творческого духа, а в их назначении. Обратимся снова к самому «чистому», наряду с архитектурой, искусству, лишенному тех побочных, привходящих элементов, которые в других затемняют сущность искусства, — к музыке, и попытаемся дать себе отчет, в чем состоят наши впечатления от самых совершенных и самых близких нам музыкальных творений. Когда мы вслушиваемся в музыку Шумана, Шуберта, Шопена, Вагнера, Мусоргского, нас охватывает чувство *ожидания* чего-то — чудесного, пленительного, или грозного, ужасающего. «...Приятно и страшно вместе»...<sup>9</sup> Мы на пороге иного бытия — еще шаг, и что-то сбудется; мы накануне какого-то бесповоротного, манящего и пугающего, решения; пред нами завеса, которая вот-вот упадет, и мы уже знаем, ощущаем всем нашим существом, что раз взглянув на скрытый за нею мир, мы уже навсегда лишимся способности видеть *наш* мир. Вслушаемся в *adagio* последнего квартета Бетховена, в тему с вариациями последней сонаты: мы плывем на барке Харона в неведомую потустороннюю даль. В других своих творениях Бетховен скорее «посюсторонен», мы силимся понять «земные» мотивы его тревоги, его восторгов и взрывов отчаяния. Так или иначе, музыка к чему-то нас *подводит*, к чему-то подготавливает, и это *что-то* до такой степени поглощает нас, что, выполняя свою функцию *медиума*, она, сама по себе, для нас как бы не существует. Требуется большое усилие, чтобы, оправившись от потрясения, испытанного нами, когда вихрь звуков шубертовской «Маргариты за прялкой» нас подхватил и нес, увидеть, что эта песенка — музыкальный шедевр: пока она исполнялась, мы словно не слышали ее.

Иного рода музыка Моцарта. О чем бы ни «говорила» она, о «существенном» ли, «значительном», или о «незначительном», с точки зрения эмпирической действительности попросту — ни о чем, — то, что прежде всего открывается в ней нам, это — образ совершенства. Чаемое исполнилось, прозревавшееся явлено, порог, отделяющий «этот» мир от «того» мира, перейден. Эта музыка довлеет себе, она *есть*, как «реальнейшее бытие», *ens realissimum*, согласно формуле, какую в схоластической философии определяется Бог. Она никуда не ведет, ибо она сама есть

уже достигнутый *предел*. Она ничего не «означает», кроме — себя самой. Соответствуя тому, что в математике *предел*, она — *неопределима*, неизъяснима и в *этом* смысле «бессодержательна».

Каждое искусство обладает своей собственной структурой, но все искусства сродны между собою — иначе нельзя было бы говорить об Искусстве вообще. Поэзия — не музыка, но есть аналогия между музыкой и поэзией. Поэзией в истинном значении этого термина, т. е. искусством выразительного слова. «Война и мир» одно из величайших произведений *поэзии*, хотя написано прозой, а не стихами, — поскольку здесь словесная форма всецело адекватна всей полноте содержания. Но это формальное совершенство «Войны и мира» состоит именно в том, что, когда мы читаем толстовский роман, мы словно забываем, что это «роман», «книга», «fiction»; здесь, как в бетховенских симфониях, «содержание» столь *жизненно*, что толстовская *поэма* воспринимается не как *эстетическое* целое, как замкнутая, для себя и в себе существующая, объективная, нам противостоящая реальность: мы вовлекаемся в нее, живем с ее персонажами, и когда мы перечитываем ее, мы испытываем то же самое, что и тогда, когда мы вспоминаем о нашей собственной прожитой жизни.

Таким «бетховенским» творениям поэзии противостоят другие, «шубертовские», «шумановские», «вагнеровские»: они уводят нас от жизни и подводят к грани иного бытия, т. е. все-таки выполняют ту же функцию «медиума», «посредника». Прочитав их, мы как бы оставляем их за собою; наш умственный взор вперяется в приоткрытые ими дали. У Анненского есть совершеннейшие вещи («Баллада», «То было на Валлен-Коски...»), но в них «проклятая Дама» присутствует с такой ужасающей очевидностью (так же, как во второй сонате Шопена), так повелительно зовет нас за собою, что эти вещи, как эстетические реальности, не переживаются нами. Своеобразное чувство *удовлетворенности*, обусловленное художественным совершенством стихов Анненского, состоит в том, что душевная мука, причиняемая ими, неизмеримо сильнее, нежели та, какую испытываем мы, когда «шестуем» за гробом «доброего знакомого». Отсюда мы *закключаем*, что стихи эти, очевидно, *должны быть* прекрасны, — заключаем, разумеется, бессознательно, но все же «закключаем».

Напротив, совершенство «Я вас любил», «На холмах Грузии», «Под небом голубым», «Путешествия в Арзрум» нам непосредственно *дано*. В этих вещах мы не видим ничего, кроме — их самих. Что имел Пушкин в виду, сказавши, что поэзия «должна быть глуповата»? <sup>10</sup> Может быть, именно то, что в его вещах — впрочем, далеко не во всех — нет «метафизики» в том смысле,



что, читая их, мы не подчиняемся действию «умопостигаемых», таинственных, посторонних плану искусства точно так же, как и плану повседневного бытия, сил — тех сил, которые в искусстве могут быть выражены лишь внушениями, символами. Нет никакой тайны в «Я вас любил», «На холмах Грузии», «Октябрь уж наступил» — кроме тайны их очарования. Что нового дают нам эти вещи, в которых, если бы их перевести «смирненной прозой», выражаются эмоции самые обыкновенные и собою нашего духовного опыта, казалось бы, ничем не обогащающие? На самом деле они открывают нам величайшую, сознанию поглощенному житейской повседневностью абсолютно недоступную, тайну — *конца*, свершения, совершенства. Мы говорим об умершем — скончался; но даже тогда, когда человек очевидно «совершил в пределе земном все земное»<sup>11</sup>, мы не видим метафизической необходимости его смерти, не видим *смысла* ее, как смысла всей его жизни: нам кажется, что его жизнь оборвалась, пресеклась; мы не в состоянии связать ее конец с ее началом. Глубочайший смысл «На холмах Грузии» — в очевидной, непосредственно переживаемой законченности этого произведения. Прочтем его — и мы уже не можем представить себе, чтобы эти начальные три слова могли иметь иное продолжение, чем то, какое имеется там, и чтобы за последними словами могла следовать новая строфа. Ибо это стихотворение для нас звучит как одно Слово. Слово-Логос, общий корень всяческих слов, альфа и омега, Начало и Конец. Эмоция, возбуждаемая этой вещью, не та, которую мы бы предположили, если бы узнали его в переводе на какой-нибудь язык: эта эмоция — переживание истины вневременного бытия.

Замечательно, как много у Пушкина вещей, называемых «отрывками» и которые он, по-видимому, и сам считал таковыми. В издании под редакцией Брюсова целый ряд этих «отрывков» снабжен примечаниями вроде: стихотворение не закончено, но уже высоко художественно. «Незаконченность» состоит в том, что стихотворение то начинается с полустигии, то им заканчивается и т. п. В действительности это бессознательно используемый безошибочный художественный прием, аналогичный шумановскому — кончать на паузе, или баховскому — на мажорном аккорде — тогда, когда целая fuga или прелюдия звучала в миноре, и обратно. Эстетический смысл этого приема на самом деле строжайше оправдан в тех случаях, когда «сюжетно» произведение относится к категории так называемой «открытой формы», т. е. когда, например, «предметом», о котором в литературном произведении «сообщается», служит какой-нибудь эпизод, являющийся «началом» чего-либо, или житейской случайностью и

т. д. Так незаконченность «Вновь я посетил» (просто неправдоподобно, чтобы Пушкин не мог придумать недостающих в первой строке стоп) находится в полном художественном соответствии с тем настроением, которое должно было охватить поэта, когда случайно и на короткое время он вернулся туда, где он «провел отшельником два года незаметных», когда внезапно вспыхнуло в его сознании пережитое — чтобы затем снова погаснуть. Так незаконченность «Октябрь уж наступил» мотивирована завершающим этот «отрывок» образом «отплытия», символизирующего приступ к творческой работе. Внешняя незаконченность, таким образом, оказывается строго обусловленной замыслом, т. е. опять-таки здесь «внешняя форма» абсолютно адекватна «внутренней». Именно в силу своей отрывочности всякий такой «отрывок» воспринимается нами так, как и «На холмах Грузии», или «Под небом голубым», или «Расставание», т. е. как образ Совершенства, абсолютной законченности.

Было бы упрощением и искажением действительности утверждать безоговорочно незначительность «содержания» созданий Пушкина и Моцарта. Это неприложимо к «Маленьким трагедиям», к «Пиковой даме», к «Анчару», к «Когда для смертного умолкнет шумный день», — так же, как к увертюре «Дон-Жуана», к «Сонате-фантазии». Иные их вещи свидетельствуют о настроениях, которые владели ими далеко не «слегка». Отчего же мы воспринимаем их все-таки не так, как шекспировские, бетховенские? Оттого, повторяю, что их вещи об этих настроениях позволяют только догадываться, что они *касаются* их «не слишком, а слегка». Неизвестно — и безразлично — как это им давалось, и насколько верно цитированное самопризнание Пушкина: «Прошла любовь, явилась муза», — точно так же как, в чем следует видеть подлинное свидетельство о его чувстве к А. П. Керн: в известном ли письме к Соболевскому<sup>12</sup>, или в «Я помню чудное мгновенье». Это завело бы нас в дебри бесплодного психологизирования. Непосредственно нам дан *эстетический факт*, требующий эстетического же — и никакого другого — истолкования. В «Моцарте и Сальери» разработана основная шекспировская тема — ужаса перед непоправимым, совершившимся, и нельзя сказать, чтобы здесь она была разработана с меньшей выразительностью. В чем же это господство *меры*, «не слишком, а слегка», в силу чего «Моцарт и Сальери» действует на нас не так, как «Макбет», «Король Лир», «Отелло»? Шекспир, очевидно же, не уступает в совершенстве Пушкину: чем, как не художественным достоинством произведения творчества, обусловлено его действие на человеческую душу? Но Шекспир действует на нас *ина-*

че, чем Пушкин. То, что для нас *наличествует* в «Отелло» это *он*, это его ужас, когда Яго убеждает его в неверности Дездемоны, а затем, когда он удостоверяется, что убил невинную. В «Моцарте и Сальери», наряду с Сальери, с его ужасом — «Гений и злодейство две вещи несовместные...» — *наличествует* и другое: *сама эта вещь* в ее непререкаемом единстве, в ее, в этом смысле, полной метафизической реальности.

Здесь надо устранить одно возможное недоразумение. Значит ли сказанное, что эстетическое удовлетворение от художественного произведения, подобного «Моцарту и Сальери», служит чем-то вроде вознаграждения за причиненную его содержанием нравственную боль, какой-то «прибавочной ценностью»? Что, читая «Моцарта и Сальери», мы испытываем одновременно *два* впечатления, «неприятное» и «приятное»? Психологически это — просто нелепость. «Приятно и страшно вместе» — это *одна* эмоция, эмоция по своей природе эстетическая, в том смысле, что только преображающее жизнь искусство может дать ее, а не сама жизнь. Мы обречены времени, т. е. смерти, и не будь этого, человеческая душа не стремилась бы к вневременному, совершенному. Вся пушкинская поэзия проникнута темой подчиненности времени — и если не всегда он прямо говорит об этом, то внушает это словесной символикой. Так, пушкинский пейзаж всегда динамичен, а не статичен, всегда изображает переходы от одного состояния в другое — «Журча *еще бежит* за мельницу ручей, но пруд *уже застыл*»... «короче *становился* день..., *приближалась* довольно скучная пора...»<sup>13</sup> и т. п. Так, считаясь с законом ритмики жизни, он ни на чем не задерживается; едва мы умеем подготовиться к восприятию того, что он как будто собирается нам показать, как он обрывает повествование и переходит к чему-либо другому, или просто ставит точку (конец «Евгения Онегина»). Ощущение текучести, неустойчивости, того, что в жизни ни на чем остановиться, успокоиться нельзя, является здесь *условием* обостренного переживания той абсолютной гармонии, равновесия, покоя, завершенности «труда взыскательного художника», благодаря которым он им «доволен». Вся «Пиковая дама» пронизана «трепетанием» безумствующего, подпавшего чарам злых сил Германна («Германн трепетал как тигр...») — и тем неотразимее очарование самой повести, как, так сказать, фактического доказательства торжества над ними, этими силами, — не в плане жизни, а в плане искусства. Как, однако, достигается это торжество? В чем суть этого касания «не слишком, а слегка»? Почему «Преступление и наказание», которого сродство с «Пиковой дамой» не раз отмечалось в литературе, не производит на

нас такого же впечатления, хотя с точки зрения выразительности роман Достоевского, конечно же, не менее гениален, что и пушкинский рассказ? Отчасти именно оттого, что «Преступление и наказание» — роман, а «Пиковая дама» — рассказ. И эстетическая ценность «Маленьких трагедий» в том, что они — «маленькие». Для того, чтобы произведение искусства действовало как целое, воспринималось как неделимое, *individuum*, нужно, чтобы оно было *обозримо*, чтобы начало присутствовало в нашем сознании вместе с концом. Если бы человек обладал божественной памятью, способностью все не только мыслить, но переживать *sub specie aeternitatis* \*, «Война и мир» была бы для нас эстетической ценностью того же порядка, что и «На холмах Грузии». Всего вместе достигнуть нельзя. Приходится считаться с ограниченностью человеческой способности восприятия и с обусловленными ею требованиями творческой *техники*. И чем-то поэтому всегда приходится поступаться. Создание человеческого творчества, т. е. метафизически — сам творец, — не Бог, но лишь образ божества. Мы не можем одновременно мыслить процесс творчества, Жизнь и ее неподвижную Идею; *natura naturans* и *natura naturata* \*\* различаются в нашем восприятии. Искусство бессильно выразить вместе и всю полноту, все неисчерпаемое богатство содержания Всеединого, и его абсолютное единство. Но то, что во всяком произведении настоящего искусства все же открываются, пусть и в неравной степени, оба аспекта Всеединого, служит залогом метафизической *реальности* искусства.

В музыке эта природа искусства обнаруживается всего нагляднее. В ней *материал и средства выражения* — одно и то же, тогда как прочие искусства (за исключением сродных музыке архитектуры и танца) черпают свой материал из жизни и всегда о чем-то рассказывают, что-то изображают. Попытки создать поэзию говорящую — ни о чем, и живопись рисующую — ничего, потерпели — теперь это всякому ясно — крушение. Само задание было абсурдно, внутренне противоречиво и было равносильно отказу от присущих отдельным искусствам их собственных ресурсов. Так, например, слово, будучи лишено своей общесмысловой функции, не означая «ничего», тем самым уже теряет свою способность содействовать ритмическому движению речи. Но «содержание», приковывая наше внимание к себе, нередко загромождает собою форму, художественную идею, т. е. самого художника. Особенность судьбы Пушкина определилась тем, что у него

\* с точки зрения вечности (лат.). — *Сост.*

\*\* природа созидающая и природа созданная (лат.). — *Сост.*

«содержание» и весьма поверхностно и чрезвычайно разнообразно, — разумеется, только с житейской точки зрения. В существе дела, смена в одном и том же произведении тем, мотивов, настроений, образов — все это лишь символы *одной* темы, органически связанной, мы видели это, с его интуицией, интуицией несовершенства жизни, противостоящего совершенству преобразующего ее искусства. Это-то является главным, более значительным, нежели размер пушкинских произведений, условием, каким определяется характер их воздействия на нас. Но символ не просто «знак»: он означает не только «другое», но и самого себя (где этого нет, нет и искусства, а только аллегория) и с этой точки зрения чем совершеннее художественное произведение, тем оно загадочнее. Охваченный *одной* идеей, Пушкин представляется каким-то мотыльком, порхающим с цветка на цветок, эклектиком, готовым коснуться чего угодно «не слишком, а слегка». Отсюда и соблазн — «договорить» за Пушкина, «додумать» за него им якобы недосказанное и недодуманное. Нет другого поэта, которого так бы «стилизовали», как Пушкина, и рядили бы в столько бутафорских костюмов, которого так бы «углубляли», и вместе с тем, при попытке характеризовать которого отделялись бы столь бессодержательными общими местами. «Пушкин был умнейший человек» (какой великий художник *слова*, Логоса был не умен? Как это возможно? Принято приводить в пример Виктора Гюго. Но парадоксальная формула Андре Жида: «величайший французский поэт, *увь!* В. Гюго», не означает ли, что он вовсе не был *великим* поэтом? Подобные утверждения равносильны тем, что Толстой и Достоевский были величайшими писателями, но писали «нехорошим языком», во всяком случае «хуже Тургенева»). Пушкин был «государственник», ценил величие и красоту Империи (какой человек его эпохи и его круга не был «государственником?»). Пушкин был глубоко русским человеком, выразителем «русского духа» (вычтем из народа *создателей* его «духа» — что от этого «духа» останется?) и т. п. Пушкин *был* всем этим и еще очень многим. Что такое Пушкин *есть*, от нас ускользает. Сложим все эти определения Пушкина вместе, получится некоторая сумма; но это не будет формулой *сущего* Пушкина. Пушкинисты не виноваты в том, что до сих пор не дали ее. Ибо образ Совершенства есть, в силу определения, невыразимое, неизъяснимое.





## В. В. ВЕЙДЛЕ

### Пушкин и Европа

Пушкин — самый европейский и самый непонятный для Европы из русских писателей. Самый европейский потому же, почему и самый русский, и еще потому, что он, как никто, Европу России вернул, Россию в Европе утвердил. Самый непонятный не только потому, что непере译имый, но и потому, что Европа изменилась и не может в нем узнать себя.

«Европа нам тоже мать, как и Россия, вторая мать наша; мы много взяли от нее, и опять возьмем, и не захотим быть перед нею неблагодарными»<sup>1</sup>. Это не Пушкин писал, но это писал Достоевский — незадолго до смерти, вскоре после пушкинской речи, примиренный с Европой Пушкиным. Лучшее, что он в этой речи сказал, относилось к «всемирной отзывчивости» Пушкина, истолкованной им как высшее выражение общенациональной черты, всеотзывчивости русского народа. С тех пор, кажется, все согласились с ним, да и как отрицать пушкинскую открытость чужому или свойственные русскому человеку восприимчивость, переимчивость, гибкость, умение приспособляться (черты, получающие подчас окраску не такую уж и приятную). В двух отношениях, однако, Достоевский не сказал всего или даже сказал не совсем то, что было бы нужно сказать на эту тему. Хотя и не универсализм, а как раз европеизм Пушкина его отчасти как будто и заразил (что видно и из слов «Дневника писателя» о народности стремления в Европу<sup>2</sup>), он все же не указал этого особого направления пушкинской отзывчивости, поставившего ей известные цели и пределы, а в отзывчивости самой по себе он не пожелал узнать черту, присущую в той или иной мере всякому вообще гению.

Быть гением — это не значит уметь обходиться без чужого (в том числе и национально чужого); это значит уметь чужое делать своим. Гений не есть призвание к самоисчерпыванию, но дар

приятия и преображения самых бедных оболочек мира. Очень часто он состоит в способности доделать недоделанное, увидеть по-новому то, что уже было видно другими. «Буря» — единственная драма Шекспира, чья тема и многочисленные черты ее разработки не заимствованы у одного или нескольких предшественников. Зерно «Фауста» — пьеса для кукольного театра, а последние два сборника Гете — подражания персидской и китайской поэзии<sup>3</sup>. Восприимчивость столь же существенная черта гения, как и оригинальность (не та, которой приходится искать, а та, от которой нельзя избавиться); однако гении узкие и глубокие менее щедро ею наделены, чем те, что покоряют гармонией и широтой. К ним относится Пушкин; его творчество напоминает Ариосто, который легко внушает мысль, что он лишь вполне удачно повторил не столь удачно сказанное другими, или Рафаэля, в чьем искусстве терпеливый знаток, совершенно лишенный художественного чутья, нашел бы только полный инвентарь всего, что сделали итальянские мастера за предыдущее столетие.

От гениев ему родственных Пушкина отличает, однако, глубокая осознанность его дара впитывать и преображать, и особенно сознание той роли, которую призван выполнить этот дар не только по отношению к его собственному творчеству, но и к настоящему и будущему его народа. Принимая или отбрасывая ту или иную часть русского литературного прошлого, он знал, что и современники, и потомки последуют его примеру. Отбирая и усваивая все то, что можно было усвоить в литературном наследии Европы, он знал, что усвоение это совершает сама Россия, при его посредничестве. Призвание поэта было ему дорого, но он не забывал и писательского долга перед языком, ему дарованным, и литературой, этим языком рожденной. Долг этот был, разумеется, не насильственным, а любовным, не переходил никогда в докучную обязанность. Им были внушены занятия русской историей, изучение народной поэзии, записи песен, подражания сказкам, но еще более толкал он Пушкина в другую сторону: к приобщению всему тому, что составляло духовную мощь Европы, что принадлежало по праву рождения, как европейской нации, и России, но чего Россия была долго лишена вследствие направления, принятого некогда ее историей. Дело это было прямым продолжением дела Петра, дела Екатерины, перенесенного в область, где оно могло совершаться беспрепятственной, но где оно тоже не могло обойтись без самоотверженного труда. Чем больше Пушкин жил, тем больше должен был понимать, что это и было его дело. В последние годы после женьитьбы он с особенным усердием выписывал в свою библиотеку

и читал иностранных авторов по возможности на их собственном языке, вникал в их мысль и в средства ее выражения, переводил их, либо для печати, либо для того, чтобы лучше усвоить созданные ими приемы и привить их русскому языку и русской поэзии.

«Переводчики — почтовые лошади просвещения»<sup>4</sup>. Вслед за Жуковским не погнушался и он впрячься в тяжкий рыдван западной литературы и тащить его по русским ухабам, даже и выбиваясь иногда из сил. «Мера за меру» — странная и, кажется, не совсем удавшаяся драма Шекспира, но попытка Пушкина сгустить ее в поэму (что бы ни думал о ней сам Пушкин<sup>5</sup>) удалась еще гораздо менее. Точно так же и стихотворное переложение из Беньянова «Странника», несмотря на восторг Достоевского<sup>6</sup>, к лучшим его созданиям отнюдь не принадлежит. Однако сожалеть о затраченном на эти попытки времени было бы близоруко, тем более, что и «Пир во время чумы» — почти перевод, даже больше перевод, чем «Анджело», а здесь в высшей мере совершилось то чудо, которое Пушкину так часто удавалось совершать. Самый выбор переведенного отрывка: лучшего куска в безразличной пьесе посредственного автора; дословность перевода некоторых стихов и легкая, но решающая переделка некоторых других; замена обеих песен, использующая мотивы, уже намеченные у Вильсона, но меняющая окраску целого и дающая ему новый смысл; все это свидетельства именно пушкинского переимчивого и преображающего гения<sup>7</sup>. Неизбежность преображения была такова, что заправским переводчиком, как Жуковский, Пушкин не сделался; ему даже казалось, что и Жуковский переводит слишком много<sup>8</sup>, — сам он больше подражал и переделывал, тем самым продолжая, однако, деятельность того, кого недаром называл учителем. Переделки могли не удаваться, но здесь и намерение важно, не только результат, да и не в отдельных удачах или неудачах дело; дело в том, что Пушкин всю жизнь дышал воздухом европейской литературы и так впитал ее в себя, что вне ее (как, разумеется, и вне России) становится непонятным все, что он написал, все направление его творчества.

Это едва ли не единственный случай в истории литературы, чтобы великий поэт, величайший поэт своей страны, признавался, что ему легче писать на иностранном языке, чем на своем<sup>9</sup>, и действительно писал на этом языке свои любовные письма и письма официального характера, а также предпочитал бы обращаться к нему для изложения мыслей сколько-нибудь отвлеченных. Когда ему надо было рассуждать, он делал это большей



частью по-французски, и русское выражение редко приходило ему первым на ум, как это показывают черновики его критических писаний. На французской литературе был он воспитан больше, чем на русской, и не отрекся никогда от иных кумиров своей юности — Парни, Вольтера, не говоря уже о Шенье, которого полюбил немного позже. Впоследствии, правда, его отношение к ней резко переменилось; он осуждал и ее традицию в целом, и особенно строго судил современников, продолжая, впрочем, усердно их читать; пощадил он из них, в конце концов (если не считать Шатобриана и г-жу де Сталь, которых уважал) только Стендаля, Мериме, Жанена, Сент-Бева и автора «Адольфа», романа особенно им любимого<sup>10</sup>. Как он, однако, против французской литературы ни восставал, своей давней с ней связи он порвать не мог, и даже Буало не окончательно перестал законодательствовать на его Парнасе, хотя бы в том смысле, что так и не позволил ему оценить домалербовскую эпоху французской поэзии. Если не его стихи, то его проза до конца свидетельствуют об этой связи, и Мериме был прав, когда по поводу «Пиковой дамы» писал Соболевскому: «Я нахожу, что фраза Пушкина совершенно французская фраза, т. е. французская фраза XVIII века, потому что нынче разучились писать просто»<sup>11</sup>.

Как бы высоко ни оценивать, однако, значение для Пушкина той французской литературной стихии, которую он с детства в себя впитал, оно во всяком случае не перевесит того, что ему дало свободное и глубокое увлечение литературой английской. Французское влияние было неизбежным и всеобщим, английское он выбрал сам; французское можно сравнить с тем, что дает человеку рождение и семья, английское — с тем, что ему позже может дать любовь и дружба. Ни об одном французском писателе он не служил панихиды, как о Байроне, через год после его смерти<sup>12</sup>. «Отца нашего Шекспира»<sup>13</sup> он, конечно, с совсем другим чувством читал, чем на лицейской скамье какого-нибудь Вержье или Грекура, да и то, что он уже в 1824 году думает о Расине, отнюдь не похоже на юношеские восторги Достоевского<sup>14</sup>. «Скупой рыцарь» недаром выдан за перевод с английского<sup>15</sup>, а «Пир во время чумы» с английского переведен. В «Борисе Годунове» больше Шекспира, чем Карамзина; без Вальтер Скотта не было бы «Арапа Петра Великого», «Капитанской дочки», а быть может, и «Повестей Белкина». Притом дело тут вовсе не в том, что историки литературы любят называть влиянием, т. е. в использовании подходящих приемов и материалов, а в ощущении внутреннего родства, постепенно идущего вглубь по линии от Байрона к Шекспиру. Характерно, например, что единственным литератур-

ным направлением современного ему Запада, чьи художественные принципы Пушкин вполне одобрял, была английская «озерная школа», свое отношение к которой он подчеркнул тем, что подражал Вордсворту, переводил Соути, обратил внимание на близкого к ней Вильсона и заботился о переводах из Барри Корнуолла для «Современника» еще в утро последней дуэли<sup>16</sup>. Всего характернее, однако, отношение его к одному из поэтов этой школы, которого в зрелые годы жизни он любил едва ли не больше всех своих западных современников: к Кольриджу.

Европейскому читателю, не знающему русского языка, очень трудно дать понятие о стихотворной технике и поэтическом стиле Пушкина, но ближайшее, что ему можно на Западе указать, это все же Кольридж. Несмотря на огромное различие интересов, тем и всего вообще внутреннего облика, нет другого великого европейского поэта, чей стих, стиль, чье отношение к слову так напоминали бы Пушкина. «Remorse» и «Zapolya»<sup>17</sup> несравненно слабее «маленьких драм», главным образом благодаря растянутости, но общий тон, окраска диалога, отношение фразы к стиху (то, что французы называют «coure») в них совершенно те же. Как насыщенный пушкинский стиль с его утонченной игрой гласных и согласных (типа «Медного всадника»), так и обнаженный (типа «Румяный критик мой...» или «Пора, мой друг, пора...») находят себе подобие в стихах Кольриджа и больше нигде или почти нигде. Объясняется это не влиянием, а родством; не родством души, но поэтической совести и поэтического вкуса. Пушкин недаром читал и перечитывал \* эти родственные ему стихи, недаром собирался было из «Remorse» взять эпиграф для «Анчара»<sup>18</sup>, а гораздо позже из материалов для «Папессы Иоанны» «faire une poème dans le style de Christabel» \*\*<sup>19</sup>. Он должен был чувствовать к Кольриджу нечто вроде братской любви поэта к поэту. Когда вышла книга стихов его сына, он немедленно ее выписал<sup>20</sup>. Смерть его была Пушкину не безразлична, как видно из надписи на сохранившемся среди пушкинских книг экземпляре «Table Talk»: «Купл. 17 июля 1835 г., день Демид. праздн. в годовщину его смерти» \*\*\*<sup>21</sup>. Уже после смерти Пушкина вдова его получила счет от книгопродавца на заказанную им книгу «Разговоров» Кольриджа<sup>22</sup>. Этих разговоров он не про-

\* «Я занялся моими делами, перечитывая Кольриджа, сочиняя сказочки и не ездя по соседям». 1831 («Заметки о холере»).

\*\* «сделать поэму в стиле Кристабель» (фр.). — *Сост.*

\*\*\* Дата не совсем точна, но близка к верной. Кольридж умер 25 июля 1834 г.

чел, но заочно беседу с английским поэтом, с тех пор как познакомился с ним и пока был жив, он едва ли прерывал надолго.

Теплота отношения к Кольриджу характерна и для этого особого братства, и в то же время для отношения Пушкина к западной литературе вообще. Современников он читал жадно, и всегда с радостью, даже с восторгом отмечал то, что ему у них нравилось, будь то роман Манцони или стихи Сент-Бева<sup>23</sup>. Но еще сильнее тянуло его к предкам. Глубокое преклонение перед Гете, как и чувство, какое испытывал он к Данте, Петрарке, Сервантесу, Кальдерону, Шекспиру, Мильтону и многим другим, не может быть названо иначе, как сыновнею любовью. Их имена были для него священны, как и все прошлое западных литератур; они все, не один Вальтер Скотт, были «пищей души»<sup>24</sup>; они все, не один Шекспир, были его «отцами», в несколько ином, но едва ли и не в более глубоком смысле, чем это можно сказать о Державине, Жуковском или Карамзине. С русской стороны у колыбели Пушкина им противостояли не столько русские писатели, сколько сам русский язык, тот русский язык, в который Пушкин как бы их включил, подняв его на высоту их мысли, их искусства. Язык этот он заставил совершать чудеса, и притом так, что они совершаются как бы сами собой, точно сам язык сделался поэтом. Разве не одной уж прелестью языка даже первая глава «Евгения Онегина» лучше Байрона и «Капитанская дочка» лучше Вальтера Скотта? По размаху творческого воображения Пушкин не был равен Данте, Шекспиру или Гете, но достаточно прочесть «Сцену из Фауста», «Подражание Данту» и монолог скупого рыцаря, этот несравненный образец прививки шекспировского стиля иной поэзии и иному языку, чтобы убедиться, что в пределах отрывка, образца (что уже не мало, так как ткань гения везде одна) он сумел потягаться с ними, стать их спутником, оставаясь в то же время самим собою. Чудо гения во всех этих случаях есть прежде всего чудо самоотверженной любви; но любовь выбирает и не может не выбирать, это не просто «всемирная отзывчивость».

\* \* \*

«Россия по своему положению, географическому, политическому etc. есть судилище, приказ Европы. — Nous sommes les grands jugesurs \*. — Беспристрастие и здравый смысл наших суждений касательно того, что делается не у нас, удивительны»<sup>25</sup>.

---

\* Мы великие судьи (фр.). — *Сост.*

Слова эти, написанные в 1836 году, свидетельствуют не о национальном самопревознесении, которого от Пушкина не приходится ожидать и которому противоречит ирония последней фразы, а о понимании той истины, что русскому легче разобраться в европейских спорах, чем самим европейцам, разделяемым национальными предрассудками и наследственной враждой, к которым Россия долгое время не имела отношения. В области литературы русскому легче, чем французу или англичанину, одновременно полюбить и Шекспира, и Расина, а кроме того — и это еще важнее — ему легче почувствовать то, что, несмотря на все различия, у них есть общего: их европейство. Немец, француз, итальянец воспринимают друг друга прежде всего как чужих, и в чужом увидят свое лишь в противоположении чему-либо еще более чужому. Русский же способен в каждом из них воспринять европейца прежде всего, а потом уже немца или француза. Если бы Пушкин продолжил свою мысль (внушенную чтением книги Шевырева о западной литературе), он нашел бы, что Европу как целое, именно глядя на нее из России, всего легче ощутить. Не об этой ли Европе он и думал, когда писал Чаадаеву, в ответ на приглашение пользоваться русским языком: «*Mon ami, je vous parlerai la langue de l'Europe, elle m'est plus familière que la nôtre*»<sup>\*26</sup>. Французский язык был для него прежде всего языком не Франции, а европейского образованного общества; он открывал ему отчасти доступ и к другим литературам, но настоящего ключа к ним все же не давал. Французская литература была лишь частью европейской и не могла заменить целого, а к этому целому он и стремился, только оно и могло его удовлетворить.

Не только понятие европейской литературы было Пушкину близко, он употребляет и само это выражение. Оно встречается в наброске предисловия к «Борису Годунову» в том месте, где критикуются те «журнальные Аристархи», что «самовластно разделяют европейскую литературу на классическую и романтическую», т. е. забывают о ее единстве<sup>27</sup>. Замечательно, что слова эти написаны в том же самом 1827 году, когда Гете в разговоре с Эккерманом и в журнальной статье создает свое понятие всемирной литературы<sup>28</sup>. Две эти концепции совершенно не равнозначны; с известной точки зрения они даже противоположны, и расхождение их только подчеркивает тот факт, что отношение обоих поэтов к этим вопросам на протяжении их жизни изменялось в противоположном направлении. Гете к старости все более

---

\* «Друг мой, я буду говорить с Вами на языке Европы, он мне привычнее нашего» (фр.). — *Сост.*

расширял свой кругозор в сторону Индии, Персии, Китая; Пушкин, напротив, приближаясь к зрелым годам, постепенно суживал его, ограничивал пределами Европы. После возвращения с юга он уже не выписывал турецких слов в свою тетрадь<sup>29</sup>; после 1824 года не написано ничего, что могло бы сравниться с «Подражаниями Корану». В апреле 1825 года он пишет Вяземскому: «Знаешь, почему не люблю я Мура? — Потому, что он чересчур уж восточен. Он подражает — ребячески и уродливо — ребячеству и уродливости Саади, Гафиза и Магомета. Европеец и в упоении восточной роскоши должен сохранить вкус и взор европейца»<sup>30</sup>. Впрочем, уже и за три года до того он писал из Кишинева тому же Вяземскому о том же Муре как о «чопорном подражателе безобразному восточному воображению»<sup>31</sup>. Возможно, что недоверие к Востоку было у Пушкина отголоском классицизма, но дело тут вообще не в недоверии, не в отталкивании, вовсе не таком уж и остром, а в слишком сильном притяжении Европы, которую надлежало России вернуть, в России укоренить. У Гете забот этого рода не было, оттого он и размышлял о всемирной литературе, а Пушкин о европейской.

Но больше того. Даже и внутри европейского литературного предания Пушкин различает как бы два разных пласта, усвоенные которых Россией не одинаково неотложно и насущно. В 1830 году он пишет: «С тех пор, как вышел из Лицея, я не раскрывал латинской книги и совершенно забыл латинский язык. Жизнь коротка, перечитывать некогда. Замечательные книги теснятся одна за другой, а никто нынче по-латыни их не пишет. В 14 столетии, наоборот, латинский язык был необходим и справедливо почитался первым признаком образованного человека»<sup>32</sup>. Чем латинский язык был для Петрарки, тем французский был для Пушкина. Латынь не совсем исчезла с его горизонта, принимался он и за греческий язык, однако центр тяжести был в другом, и об этом, а не только об устремлении личных вкусов, сказано с полной ясностью уже в 1825 году, в письме к Бестужеву. «Изучение новейших языков должно в наше время заменить латинский и греческий — таков дух века и его требования»<sup>33</sup>; этим требованиям Пушкин и стремился удовлетворить. Будучи с детства обучен лишь французскому языку, он позже познакомился — хоть и поверхностно, должно быть, — с итальянским и немецким<sup>34</sup>, усердно изучал английский и достиг, вероятно, хорошего его знания (только с произношением так и не сладил до конца)<sup>35</sup>, занимался испанским, переводя отрывки из «Цыганочки» Сервантеса<sup>36</sup>. Инстинкт поэта помогал ему и там, где знания не доставало, и благодаря этим часам, проведенным над грамма-

тикой и словарем, русский язык, «столь гибкий и мощный в своих оборотах и средствах, столь переимчивый и общежительный в своих отношениях к чужим языкам»<sup>37</sup>, получал пищу, нужную ему, вступал во владение Европой.

Этим и была прежде всего Европа Пушкина: романо-германским миром средних веков и нового времени, христианским Западом с его пятью главными литературами на пяти великих языках. Конечно, он помнил то, чего не забывал и Гете, несмотря на все свои экзотические увлечения; он знал, что основа и корень Европы в греко-римской древности, что, порвав с ней связь, Европа перестанет быть собою; но и тут положение его было не то же, что у Гете: путь к древнему миру пролегал не прямо, а только сквозь новый европейский мир. Пушкин отлично сознавал, что у России есть собственная античная традиция, идущая непосредственно из Греции через Византию, минуя Рим, традиция неотъемлемая, ибо укорененная в религии и языке, глубочайшем достоянии народа. Разумеется, он совсем и не думал эту традицию устранять, но делу соединения России с Западом она не помогала, скорей ему препятствовала, приводя к тому, что у Запада и у России оказывалось как бы две разных античности, мало чем связанные между собой. Надлежало эти традиции сблизить, утвердить сознание общеевропейского классического наследия. К этому Пушкин и стремился, во многом вполне сознательно, и притом двояким образом: прежде всего в своей работе над литературным языком, добываясь в нем равновесия между элементами западного и церковнославянского происхождения (с преобладанием чисто русских), а затем еще и ведя русскую литературу не прямо к Греции и Риму, а к их живому преданию в западных литературах, ко всему тому, что исходя из этого предания было создано.

Пушкинской отзывчивости им самим были поставлены пределы; пушкинскую Европу он сам очертил уверенной рукой; но знание границ никогда не означало у него узости, и европеизм его совершенно был свободен от основного изъяна позднейшего западничества: поклонения последнему изображению, подмены западной культуры западной газетой. Ему-то уж, конечно, были вполне чужды «невежественное презрение ко всему прошедшему, слабоумное изумление перед своим веком, слепое пристрастие к новизне», эти признаки «полупросвещения», которые он так сурово осуждал в Радищеве<sup>38</sup>. Современностью его Европа не только не исчерпывалась, но и чем дальше, тем больше ей противопоставлялась. Он воспитался на литературе восемнадцатого века, но дальнейшее развитие его заключалось не в том, чтобы

он старался поспешать за девятнадцатым, а в том, что он как бы возвращался вспять к семнадцатому, к шестнадцатому, к величайшим векам Европы, и еще к другим, более ранним ее векам, так что современная французская литература представлялась ему вполне упадочной, Байрона заменил Шекспир, уже не Парни, а «ветхий Данте»<sup>39</sup> у него в руках и даже старофранцузский «Roman de Renart» его так заинтересовал, что он перевел на новый французский язык его начало<sup>40</sup>. Правда, интересы и вкусы такого рода мог воспитывать в нем и сам современный ему европейский романтизм; книга Августа Вильгельма Шлегеля по истории драмы<sup>41</sup>, вероятно, сыграла немалую роль в образовании его литературного мировоззрения; однако это и есть главное или почти все, что он от романтизма получил, как это видно уже из того, какой он смысл вкладывает в самое это слово.

Так он писал *темно и вяло*  
(Что романтизмом мы зовем,  
Хоть романтизма тут ни мало  
Не вижу я; да что нам в том?).

Эти строки, как и многие другие высказывания Пушкина, свидетельствуют о его нежелании называть романтизмом то, что все вокруг него называли этим именем. Ленский — романтик в общепринятом смысле слова, и его романтизм Пушкину не нравится, но существует еще другой, настоящий романтизм, с которым у Ленского нет ничего общего; что же он такое? На это у Пушкина легко найти ответ. Для него Гете — «великан романтической поэзии»<sup>42</sup>, «Борис Годунов» — «истинно романтическая трагедия»<sup>43</sup>, потому что построена по правилам Шекспировой драматургии; Данте для него — зачинатель романтической поэзии<sup>44</sup>, которая, однако, мы это видим, отнюдь не ограничивается (как в ранней английской терминологии) средними веками, — для средневековой поэзии у Пушкина есть особый термин: «готический романтизм»<sup>45</sup>. К романтической литературе относятся у него, как это он особенно ясно высказал в известном историко-литературном наброске 1834 года<sup>46</sup>, и Ариосто, и Тассо, и Спенсер, и Мильтон, и великие испанцы, и Монтань, и Рабле, и даже «Сказки» Лафонтена и «Орлеанская девственница» Вольтера\*, т. е. вся западная литература от Данте до Гете за исключением французской классической трагедии. Такое словоупотребление тоже могло быть внушено Шлегелем, но в самом

\* Два последних произведения, очевидно, лишь по материалу, в них использованному.

понимании дела Пушкин отходит от него и недаром, уже ознакомившись с его книгой, пишет (в 1825 году Бестужеву): «Сколько я ни читал о романтизме, все не то»<sup>47</sup>. Различие тут в том, что для Шлегеля он сам и его друзья были прямыми продолжателями Данте, Шекспира и Гете, тогда как Пушкин противопоставлял этим гениям своего Ленского и всех Ленских вместе с ним. В его понимании романтическая литература противопоставлялась не только классической древности, но и романтизму его современников; и если к такому словопотреблению возврата нет, то именно оно окончательно уясняет нам пушкинскую идею европейской литературы.

Пушкин весь обращен не к сомнительному будущему, а к несомненному и великому прошлому Европы. Он ее еще видел целиком такой, как она некогда была, а не такой, как постепенно становилась; именно эту Европу он для России открыл, России вернул, не «просвещение», от которого исцелился, не романтизм, которым так и не заболел, а старую, великую Европу, в ее силе, в ее здоровье, с еще не растраченным огнем ее души. К этой Европе он сам всем своим существом принадлежал, будучи русским, любя Россию и ее одной и той же сыновнею любовью, и если «Европа тоже нам мать», то потому, что Пушкин не на словах, а всем творчеством своим назвал ее матерью. Он был последним ее гением, еще избегнувшим романтического разлада, еще не болевшим разделением личности и творчества, стиля и души. Когда-то это понял Мериме, полюбивший его издали, видевший французское в его прозе, но греческое в его стихах, поклонявшийся в нем последнему божеству своей собственной духовной родины. Другие этому божеству изменили; как же им было понять творения поэта, метко застреленного европейцем, но плохо переведенного на европейские языки? Европа смакует русскую экзотику, но в Пушкине не узнает себя; если же узнает, то узнанного не ценит. А Россия, знает ли она еще, что Пушкин не только Пушкина ей дал, но и Данте, и Шекспира, и Гете — а потому и Гоголя, и Толстого, и Достоевского, — что в его творчестве больше, чем во всех революциях и переворотах, совершилась судьба его страны; знает ли, что из всех великих дел, начатых или задуманных у нас, ни одно не осуществилось так сполна, как его дело, и что все, Россией за сто лет возвращенное или подаренное Европе, родилось из его труда и пронизано светом его гения?







**А. Л. БЕМ**

## **Чудо Пушкина**

Начинать юбилейную статью о Пушкине со ссылкой на самого себя несколько неловко. Но мне приходится пренебречь этой неловкостью, так как это даст мне возможность вплотную подойти к поставленной теме. В недавней своей работе «Мировое значение Пушкина» я писал: «Явление Пушкина — чудо. Я думаю, в русской литературе мы дважды встречаемся с явлением подлинного чуда. Это — “Слово о полку Игореве” и Пушкин. Сколько бы исследователи ни работали над объяснением этих двух чудес русской литературы, объяснить их во всей их единственности и законченности никогда не удастся» \*. И хотя мне приходилось слышать возражения против такого утверждения со стороны тех, кто склонен думать, что наука может все объяснить «до конца», я остаюсь при убеждении в чудесности явления Пушкина. Для меня остается истинным чудом тот «скачок в будущее», который сделал Пушкин и который повлек за собой такой же скачок всей русской литературы. Но все же пытливый аналитический ум человека не может успокоиться на одном констатировании чуда, он стремится, по крайней мере, объяснить себе, в чем тайна чудесного явления.

Есть одна особенность в характере Пушкина, которая меня всегда глубоко поражала. Эта черта — необычайно развитое в нем *чувство равноправия*. Когда читаешь пушкинские письма, а в особенности его критические заметки и статьи, поражаешься, до какой степени он себя чувствует вправе и прямо призванным сказать свое слово во всех главнейших вопросах, волновавших литературное мнение Европы. И, высказывая свое суждение, Пушкин ни одной минуты не сомневается, что он в данном случае «равный среди равных». Даже больше, он склонен был ду-

---

\* См.: <Бем А. Л.> О Пушкине. Статьи. Ужгород, 1937. С. 26.

мать, что находится в совершенно исключительных условиях, дающих ему своеобразные преимущества перед европейцами. «Россия по своему положению географическому, политическому, etc. есть судилище, приказ Европы. Nous sommes les grands juges \*». Беспристрастие и здравый смысл наших суждений касательно того, что делается не у нас, удивительны»<sup>1</sup>. И в этих словах вовсе нельзя видеть обостренного национального самомнения; Пушкин был как нельзя более далек от этого. Ведь недаром он подчеркивает, что верность и беспристрастие наших суждений относятся только к тому, что делается «не у нас». Да и знал Пушкин прекрасно, на каком уровне тогда стояла отечественная словесность, а в особенности критика. «Литература кое-какая у нас есть, а критики нет», — писал он Бестужеву в 1825 году<sup>2</sup>. В статье «О сочинениях Катенина» он высказался еще резче: «Критики, по-настоящему, у нас еще не существует: несправедливо было бы нам и требовать оной. У нас и литература едва ли существует, а на нет и суда нет, говорит неоспоримая пословица»<sup>3</sup>.

Казалось бы, при такой низкой оценке русской литературной действительности Пушкин должен был бы осознавать расстояние, которое отделяет его, представителя этой только нарождающейся литературы, от прославленных писателей литературы европейской. В особенности, когда он поставлен лицом к лицу с такими корифеями, как Байрон и Гете. Но мы знаем, что гремевшая слава Байрона не заглушила в нем критического чутья, хотя и он сам отдал ему дань своего восторга. «Гений Байрона бледнел с его молодостью», — писал Пушкин в связи со смертью английского барда. — В своих трагедиях, не исключая и «Каина», он уже не тот пламенный демон, который создал «Тяура» и «Чильд Гарольда»» (1824)<sup>4</sup>. Ознакомившись с гетевским «Фаустом», он с тем же чувством равноправия вступает с признанным уже тогда гением германской литературы в состязание своей замечательной «Сценой из Фауста» (1825). Еще любопытнее, что он считает себя вправе «вынести суд» всей современной ему французской литературе. Известно, что он весьма скептически относился к французской поэзии, которую находил «робкой и жеманной», и даже доходил до утверждения, что «покамест поэзии во Франции менее, чем у нас»<sup>5</sup>. Удивительно, что он не только дал трезвую оценку предромантической французской литературы, но предсказал также и появление боевого романтизма. За два года до обнародования литературного манифеста Гюго в его «Кромвеле», произведшего впечатление взорвавшейся бомбы, Пушкин

---

\* Мы великие судьи (фр.). — *Сост.*

писал: «Первый гений там, т. е. во Франции, будет романтик и увлечет французские головы Бог ведает куда» (1825)<sup>6</sup>. Правда, сам он весьма критически отнесся к Гюго и отнюдь не склонен был видеть в нем гения<sup>7</sup>, в чем, впрочем, также оказался прав. Нельзя не отметить, с какой последовательностью Пушкин отдавал предпочтение литературе английской и немецкой перед французской, которая по всему характеру его образования и воспитания должна была бы быть ему ближе. «Английская словесность, — писал он еще в 1822 году, — начинает иметь влияние на русскую. Думаю, что оно будет полезнее влияния французской поэзии — робкой и жеманной»<sup>8</sup>. Вяземскому в августе 1823 года он советовал: «Стань за немцев и англичан — уничтожь этих маркизов классической поэзии»<sup>9</sup>.

Так себя Пушкин чувствовал «министром иностранной литературы»<sup>10</sup> на русском Парнасе. И держал он себя поистине как министр великой державы, которая ни минуты не сомневается в своем равноправии.

Откуда же у Пушкина, при его трезвой оценке действительности, «такое чувство свободы и независимости в отношении к Западу? Отчасти, конечно, оно было присуще всему тому кругу, к которому он принадлежал по своему рождению и положению. Верхний слой русского дворянства, воспитанный на европейской культуре, органически считал себя, пока дело касалось внешнего общения, частью европейской дворянской среды. Достаточно заглянуть в воспоминания русских путешественников по Европе, чтобы почувствовать это. Разделяла это чувство равноправия и культурная элита дворянской среды, которая питалась корнями европейской культуры. Известно, что иностранцы, попадавшие в Петербург, чувствовали себя в столичных гостиных «как дома». Обыкновенно об этом мы говорим с укором, видя здесь подражательность всему чужому, против которой так негодовал Грибоедов устами Чацкого. Но была здесь и своя положительная сторона: усвоение внешней бытовой культуры Запада давало свободу при общении и питало независимость, без которых невозможно было сознание своей равноправности. У представителей русской культурной верхушки к этому присоединялось сознание своей равноценности и в сфере духовной. Надо помнить, что огромное значение имело здесь и сознание принадлежности к государству, которое после наполеоновских войн заняло первенствующее положение в европейской семье великих держав. «Время незабвенное, время славы и восторга»<sup>11</sup> питало чувство национальной гордости и преломлялось сознанием равноценности и

равноправия во всех областях жизни. В этом отношении Пушкин был, до известной меры, сыном своего времени.

Но одного этого было мало. Ведь теми же соками питалось чувство национальной исключительности и уверенности в своем превосходстве. Природный ум Пушкина и его совершенно исключительная образованность придали этому чувству «равноправия» черты особенного благородства и изящества. Он действительно «был с веком наравне»<sup>12</sup>, и в силу этого он жил в области духа интенсивной жизнью человека, которому были близки все явления современной ему культуры. Дышал он «чистым европейским воздухом»<sup>13</sup>, хотя самому ему не было дано переступить границы Российского государства.

Здесь-то мы и подходим к подлинному чуду, которое не поддается никакому объяснению. Как Пушкину удалось сочетать свою «европейскость», далеко опередившую русскую действительность, с «русскостью», с верностью основам и русской культуры и русскому национальному духу? Нужна была огромная вера в творческий гений своего народа и в возможности родной культуры, чтобы при таком взлете над действительностью не кончить полным отрывом от нее. Только поразительное чувство реализма, которое было Пушкину присуще, дало ему возможность взнестись на такую высоту, не оторвавшись от родной почвы. Надо, наконец, понять, что там, где часто склонны видеть следы пушкинского оппортунизма или прямо измены своим убеждениям, как, например, в его оценке «Путешествия из Петербурга в Москву» Радищева<sup>14</sup>, мы присутствуем при мучительном процессе самоограничения гения, который хочет строить на реальной почве своего времени, а не жить в мире мечты и фантазии, пусть и соблазнительном по своей идеальной красоте. Чудо Пушкина именно в том, что скачок в будущее он сделал, не оторвавшись от родной почвы, что сумел он гениально сочетать русскую традицию с достижениями мировой культуры. Без чувства равноправия, которое ему давала его исключительная умственная одаренность и напряженный труд, это чудо не могло бы случиться.





## П. Б. СТРУВЕ

### Дух и Слово Пушкина \*

Посвящается памяти внука великого поэта, Сергея Александровича (Сережи) Пушкина, которому как ученику III класса Третьей СПб гимназии я, в роли репетитора, «вдалбливал» латинскую, греческую и русскую грамматику.

#### І. ДУХ И ДУША ПУШКИНА

Дух не есть Душа. Не только в новейшем, столь модном в современной Германии, смысле Людвига Клагеса, который создал хитроумное учение о духе как коварном антагонисте души \*\*<sup>1</sup>, но и в том более простом и более правдивом смысле, который был заложен греческой философией пифагорейцев и философией Сократа—Платона и окончательно утвержден христианской философией апостола Павла и его истолкователей. Первоначально душа и дух (дыхание) наивно-материалистически (космологически) отождествляются. Так, в знаменитом афоризме Анаксимена душа (psuché) отождествляется с воздухом (aer), а дух (pneuma) характеризуется как дыхание мира \*\*\*. Дальше философская

---

\* Главы II—V составили содержание речи, произнесенной на торжественном собрании в Русском Доме имени императора Николая II в Белграде 10 февраля 1937 г., организованном Югославянским отделом Зарубежного Пушкинского комитета. С неизъяснимой отрадой, соединенной с глубокой скорбью, я вспоминаю что внимательным слушателем моей речи был почивший Св. Патриарх Варнава.

\*\* *Klages L. Der Geist als Widersacher des Lebens. Leipzig, 1929* (Barth S. A., 2 тома в 830 страниц).

\*\*\* «Kai olon ton Kosmos pneuma kai aer periechei»<sup>2</sup>. — Цит. по: *Diels. Die Fragmente der Vorsokratiker. Vierte Auflage. Berlin, 1922. S. 26.*

мысль все яснее и яснее отличает и отмежевывает дух от души, и это различие их, как двух сил, или, вернее, двух слов, или пластов, человеческого бытия, окончательно торжествует в философии апостола Павла. Вы помните: «Сеется тело душевное, восстает тело духовное» (1 Коринф., XV, 44), ибо «тленному... надлежит облечься в нетление, и смертное... облечется в бессмертие»<sup>3</sup>. Эти слова великого первоучителя христианства вдохновляли величайшего его церковного витию Иоанна Златоуста, и через него каждый год в Светлую ночь укрепляют и утешают православных христиан<sup>4</sup>. То, воистину, — не только вещи, но и священные слова, и из всех великих творцов Слова, они всего полнее оправдываются на величайшем гении русского Слова и Духа, когда мы любовно изучаем Слово и из Слова постигаем Дух Пушкина.

Именно *Дух*. Не мятущуюся душу, преданную страстям, не душу, всецело не только подвластную «душевному» или «животному» телу, но и составляющую с ним нечто единое, а дух ясный, простой и тихий, смиренно склоняющийся перед неизъяснимым и неизреченным.

Слово у нашего Пушкина таинственно-неразрывно связано с Духом. Неслучайно и недаром ведь этот несравненный художник русского Слова, самый могучий его творец и служитель, называл себя «таинственным певцом» («Арион»). Чрез тайну Слова Пушкин обрел Дух, и этот Дух он воплотил в Слово.

Поэтому, говоря о Духе Пушкина, нет надобности распространяться об его жизни, с ее страстями и ошибками, с ее грехами и падениями. Эту жизнь нужно узнать, чтобы познать Дух Пушкина. Этой жизнью, конечно, жила, в ней и ею наслаждалась и страдала, упивалась и изнывала его душа. Но эту жизнь преодолевал его Дух. Преодоление себя, своей Души в Слове и обретение через Слово своего Духа есть самое таинственное и самое могущественное, самое волшебное и чарующее, самое ясное и непререкаемое в явлении: Пушкин.

Это не есть громкая фраза, не есть безответственное провозглашение общих мест. Когда я ощутил эту тайну, эту таинственную связь Слова и Духа в личности и творчестве Пушкина, я дал обет довести для себя и для других эту связь до полной ясности, до непререкаемой отчетливости, до себя самое объясняющей простоты. Обретши эту тайну непосредственным видением, я решил оправдать свое видение кропотливым изучением, выводы и утверждения которого могли бы быть схвачены и проверены всяким.

Ключ к Духу Пушкина в его Слове. Конечно, и душа Пушкина отразилась в его словах и стихах. Душа человека, о котором директор Царскосельского Лицея сказал, когда Пушкину не было еще двадцати лет: «Если бы бездельник этот захотел учиться, он был бы человеком, выдающимся в нашей литературе»<sup>5</sup>; о котором его товарищ и друг, декабрист Пущин, обмолвился меткой характеристикой: «странное смешение в этом великолепном создании»<sup>6</sup>.

Но ведь самым странным смешением в этом создании было именно сожитительство души, которая «жадно, бешено предавалась наслаждениям» (Лев Пушкин)<sup>7</sup>, «неистовым пирам» и «безумству гибельной свободы», тому, что честный и мудрый Александр Тургенев метко, с ласковой, почти отеческой, тревогой за «Сверчка» в 1817 г. назвал «площадным волокитством» и также «площадным вольнодумством», сожитительство этой души с совершенно другой стихией. С Духом, подымавшимся на такую высь, на которой этому Духу было доступно подлинное ясновидение и Боговидение, и он в *ясной тишине и тихой ясности*, художественно преображая этот мир, касался миров иных и приближался к Божеству.

В свете этой мысли о сожительстве в Пушкине неистово-страстной и жадно-безумной души с ясным и трезвым, мерным и простым Духом становятся совершенно понятными и приобретают огромный не только психологический, но и подлинно религиозный смысл такие произведения, как «Поэт» («Пока не требует поэта...»), как «В часы забав иль праздной скуки...», как «Воспоминание»\*.

Дух Пушкина подымался на высоту и погружался в глубину\*\*. Но *душа* его мучительно тосковала и подлинно трепетала

---

\* Этот человечески естественный и в то же время религиозно столь значительный факт дал повод В. В. Вересаеву утверждать, что Пушкин жил в «двух планах». Ср. его статью «В двух планах» («О творчестве Пушкина») в журнале «Красная новь» (1929. Кн. 2. С. 200—221). Но разве пушкинская «двухпланность» не есть по существу нечто неизбежное и характерное для человека вообще? Вересаев подметил факт, но по своей религиозной слепоте не мог его истолковать.

\*\* Надлежит отметить, что на слово и понятие «Дух» в русском и вообще славянских языках обратил внимание в своих замечательных французских лекциях о русской литературе Адам Мицкевич<sup>8</sup>. С точки зрения исторической и сравнительно-лексической его замечания, конечно, не выдерживают критики, но все-таки в основе их лежит глубокое понимание проблемы духа в христианском смысле. Любопытно и не случайно, что именно глубоко религиозный Мицкевич делает эти замечания, и притом по поводу произведений Держави-

в этих таинственных восхождениях и нисхождениях, пока, наконец, сливаясь с Духом, она не обретала мерности в «восторге пламенном и ясном», не смирялась перед Богом в «ясной тишине».

Это давалось нашему великому поэту в каком-то отношении, как человеку страстному, нелегко. Он сам, как человек, был всю жизнь раздираем тем, что он назвал чудесно-метким, им вычеканенным, словом: «противочувствия». Но была и в его страстной и подчас неистовой душе струна, которая была органически созвучна ясности и тишине духа. То была его *человеческая доброта*. Пушкин мог быть и злым и даже, как сказал однажды кн. П. А. Вяземский, злопамятным. Но злоба и злопамятность в нем как бы взрывалась и такими взрывами истощалась в его душе. А в этой душе в то же время был неиссякаемый источник доброты и простоты. Эта душевная доброта Пушкина была созвучна его духовной ясности, и она в его поэтическом творчестве водворяла ту гармонию противоположностей, о которой говорили некогда пифагорейцы и Николай Кузанский.

О доброте Пушкина мы имеем много свидетельств. Но все они получают то значение, о котором я говорю, лишь в сопоставлении с драгоценными воспоминаниями о Пушкине умного и честного П. А. Плетнева: «Любимый со мною разговор его, за несколько недель до его смерти, все обращен был на слова: “Слава в вышних Богу, и на земле мир, и в человецех благоволение”. По его мнению, я много хранил в душе моей благоволения к людям»\*, и далее: «Написать записки о моей жизни мне завещал Пушкин у Обухова моста во время прогулки за несколько дней до своей смерти. У него тогда было какое-то высоко-религиозное

---

на, самого духовного и христианского из великих русских поэтов: «Duch signifie... non pas l'esprit (mens) tel qu'il est compris par la plupart des philosophes, non pas l'esprit suivant l'acception vulgaire du mot, mais l'homme spirituel, l'homme intime, que anime le corps, le spiritus dans le sens biblique... Nulle part on ne trouve cette idée profondement slave aussi bien exprimée que dans ces strophes de Dierzavin» <«Дух... означает не ум (mens) в том смысле, как его понимает большинство философов, не ум в плоском восприятии этого слова, но духовного человека, внутреннего человека, который воодушевляет тело, spiritus в библейском смысле... Нигде мы не встречаем эту глубоко славянскую идею так ярко выраженную, как в этих строфах Державина» (фр.). — *Сост.* > («Бессмертие души», 1797; ср. критическое издание Я. К. Грота, у которого цитированы замечательные рассуждения Мицкевича: СПб., 1865. Т. II. С. 2—4).

\* П. А. Плетнев — Я. К. Гроту. Переписка Грота с Плетневым. Т. II. С. 731. Цит. по: *Вересаев В. В.* Пушкин в жизни. Вып. IV. С. 87.



настроение. Он говорил со мною о судьбах Промысла, выше всего ставил в человеке качество благоволения ко всем, видел это качество во мне, завидовал моей жизни» \*.

## II. СЛОВО И СЛОВА ПУШКИНА

Художник и мастер слова говорит словами. Какие же слова, полные не условного, а существенного, душевного и духовного, смысла, всего чаще встречаются в творениях Пушкина; особенно в чисто художественных?

Когда я непосредственным видением, интуицией уловил и познал дух Пушкина, присущую ему чудесную гармонию пламенного восторга и ясной тишины, я эту гармонию — употребляя пушкинское выражение — «поверил», правда, не «алгеброй», а простым счислением, довольно точным счетом. И что же получилось?

Самыми любимыми словами, т. е. обозначениями вещей, событий и людей, у Пушкина оказались прилагательные: *ясный* и *тихий* и все производные от этих или им родственные слова<sup>9</sup>.

Еще раньше я в специальном этюде установил значение для Духа, т. е. для мысли и чувства Пушкина, другого понятия: *неизъяснимый* \*\*. Понятие это полярно понятию ясный, как его отрицание. Ясный дух Пушкина смиренно склонялся перед Неизъяснимым в мире, т. е. перед Богом, и в этом смирении ясного человеческого духа перед Неизъяснимым Божественным Бытием и Мировым Смыслом и состоит своеобразная религиозность великого «таинственного певца» Земли Русской.

Но, установив это, естественно было и надлежало пойти дальше. На всем пространстве пушкинского творчества с его юношеских и до самых зрелых произведений слова: *ясный* и *неизъяснимый*, *тихий* и *тишина* сопровождают его мысль и чувство.

Как мыслили и чувствовали предшественники Пушкина? Вот что обнаружилось при историческом исследовании пушкинского слова. Исторически оно восходит по своему основному смыслу и стилю к В. К. Тредьяковскому и к М. В. Ломоносову. Эпитеты «ясный» и «тихий» и производные от этих прилагательных

---

\* П. А. Плетнев — Я. К. Гроту. 24 февраля 1842 г. Переписка Грота с Плетневым. СПб., 1896. Т. I. С. 495. Цит. по: Вересаев В. В. Пушкин в жизни. Вып. IV. С. 97.

\*\* «Неизъяснимый» и «непостижимый». — В кн.: Пушкинский сборник Русского института в Праге. Прага, 1929.

слова встречаются особенно часто у Ломоносова. И у него же мы встречаем сочетание существительных «ясность» и «тихость» (хотя чаще у Ломоносова существительное «тишина»; «тихость» у Пушкина совсем не встречается<sup>10</sup>). У него же впервые — «*ясная тишина*». Принимая во внимание, что Пушкин превосходно знал русских поэтов XVIII века, в частности и в особенности Ломоносова, и не только его стихотворные произведения, но и его «Риторику»<sup>11</sup>, мы здесь — в отношении пушкинского словопотребления — должны усматривать, конечно, не заимствования, а просто естественную преемственность словесной традиции. И это не могло быть иначе! Пушкин, как один из творцов русского слова, стоит всецело на плечах XVIII века, продолжая две его традиции или два его подвига, одинаково важные: усвоение книжному русскому языку элементов языка церковнославянского и впитывание элементов и богатств народного языка в язык книжный. Первое есть дело больше всего словесного мастерства Ломоносова. Второе — дело Державина и в особенности издателей народных или ставших народными песен, больше всего — Новикова и Чулкова.

Пушкин продолжал оба эти дела, и он оба названных элемента русского литературного языка окончательно спаял в некое органическое единство.

Это есть величайший подвиг в истории русского языка, подвиг, в котором Пушкин проявил и весь свой гений художника слова, и всю силу своего проникнутого мудрым историзмом духа. В этом подвиге Пушкина у него было два ближайших предшественника: Державин и Жуковский, которые в этом *духовном* смысле еще ближе, еще родственнее Пушкину, чем Ломоносов.

### III. СУДЬБА И РОСТ ПУШКИНА КАК КУЛЬТУРНОГО ЯВЛЕНИЯ

Пушкин — величайшее явление русской культуры, значение которого в истории не умаляется, а непрерывно возрастает в России и для России.

Еще при жизни Пушкин был любимейшим, самым понятным и самым дорогим для русского сердца из всех писателей. Он при жизни стал народным, хотя рядом с ним жили и действовали писатели, язык, мысли, слова, речения которых не меньше, а больше пушкинских вошли в народный обиход: назову Крылова и Грибоедова. Затем наступила смерть Пушкина, с ее всем

доступным и всех до глубины души взволновавшим трагизмом. «Погиб поэт, невольник чести...»

А потом настала эпоха какого-то, быть может, лишь видимо-го и даже мнимого потускнения лучезарного образа Пушкина в русских умах: 60-е и 70-е годы. Но это потускнение было мнимым, и когда в 1880 году был открыт на редкость удачный, благородный в своей простоте памятник Пушкина в Москве<sup>12</sup>, Россия гениальным и пророческим взором вновь открыла Пушкина, и он раскрылся перед нею. Это открытие и раскрытие Пушкина через вещное слово Достоевского есть для меня, который был в это время ребенком, первое сильное, чисто духовное, чисто культурное переживание, потрясение и откровение.

Затем 1887 год — истекает срок авторского права на сочинения Пушкина, и в миллионах экземпляров его творения растекаются по необъятной русской земле. Если смерть Пушкина была первым раскрытием его величавого образа, а чествование его памяти в связи с освящением памятника было таким вторым раскрытием, то 1887 год знаменует целую эпоху в том процессе, которым Пушкин становился подлинно народным.

Откуда и в чем это величие Пушкина как культурного явления?

Как все великие явления такого рода, как все гении, Пушкин органически вырос. Он больше своих предшественников, он намного выше своих современников, но он неразрывно с ними связан. Есть какое-то *неизъяснимое* наслаждение — я нарочно употребляю это чисто пушкинское слово, заимствованное им у Державина и Карамзина — следить за тем, как Пушкин подготавливается, т. е. органически вырастает из всего предшествующего развития, как к нему ведет и духовная (точнее духовно-языковая) сокровищница Церкви и богослужения, ведет творчество Ломоносова, и Фонвизина, и Озерова, и Державина, и Карамзина, и Хемницера, и Крылова, и Жуковского, и Батюшкова, и, наконец, та широкая волна подлинной народной поэзии, которая, вместе с знаменитыми сборниками народных песен Чулкова и Новикова, проникает в русскую образованность и органически в ней претворяется.

В лице Пушкина — быть может, даже не вполне заметно и ощутимо для него самого — история подвела итог огромной культурно-национальной работе, произведенной в великое пятидесятилетие, гранями которого являются 1765 год, один из первых годов славного Екатерининского царствования, и 1814 год, год рождения Пушкина, не как физического лица, а как великого русского поэта<sup>13</sup>.

## IV. ВЕЛИЧИЕ ПУШКИНА

Итак, Пушкин — гений, пожавший историческую жатву и в то же время непрерывно выраставший при жизни и после смерти.

В чем же величие Пушкина, в чем разгадка неуклонного роста его значения для России и русской культуры?

Пушкин — самый *объемлющий* и в то же время самый *гармонический* дух, который выдвинут был русской культурой. Не в том только дело, что Пушкин не элементарен, а многосоставен и в лучшем смысле многолик.

Пушкин — самый *ясный* русский дух.

Пушкин ясен во всем многообразном смысле этого прекрасного русского слова. Он — ясный день и он — ясный сокол. Он — живой образ творческой гармонии, он — красота и мера. Есть что-то для русской культуры пророчески-ободряющее, что именно Пушкин, этот спокойный великан, стоит в начале русской подлинно национальной самобытной литературы.

Вспомним его собственные гениальные слова:

В мерный круг твой бег направлю  
Укороченной уздой...<sup>14</sup>

Пушкин в этой мерности художнически переживал и духовно утверждал — ясную тишину, как некое вполне доступное человеку, ему естественное религиозное начало.

Вот чем — в том его окончательном и окончательно зрелом образе, который он завещал России и русскому народу — дорог нам Пушкин, вот чем он учителен и водителен для нашего времени.

Пушкин не отрицался национальной силы и государственной мощи. Он ее, наоборот, любил и воспевал. Недаром он был певцом Петра Великого.

И в то же время Пушкин, этот ясный и трезвый ум, этот выразитель и ценитель земной силы и человеческой мощи, за доступной и естественной человеку ясной тишиной духовно прозревал неизъяснимую тайну Божию, превышающую все земное и человеческое, и перед этой тайной Божьей смиренно и почтительно склонялся. Да, его припадание к Тайне Божией было действием, можно сказать, стыдливым. Религиозности Пушкина было чуждо все показное и крикливое, все назойливое и чрезмерное.

Пушкин знал, что всякая земная сила, всякая человеческая мощь сильна мерой и в меру собственного самоограничения и

самообуздания. Ему чужда была нездоровая, расслабленная чувствительность, ему претила пьяная чрезмерность, тот прославленный в настоящее время «максимализм», который рождается в угаре и иссякает в похмелье.

Пушкин почитал предание и любил «генеалогию». Глядя «вперед без боязни», *прозирая* в будущее, он спокойно и любовно *озира*л прошлое и в него погружался.

И в то же время он ощущал и переживал — Тайну.

Вот почему Пушкин первый и главный учитель для нашего времени, того времени, в котором одни сами еще больны угаром и чрезмерностью, а другие являются жертвами и попутчиками чужого пьянства и похмелья.

Эпоха русского Возрождения, духовного, социального и государственного, должна начаться под знаком Силы и Ясности, Меры и Мерности, под знаком Петра Великого, просветленного художническим гением величайшего певца России и Петра, гением трезвости и ясной тишины, за которой высится и чувствуется таинственная Правда Божья.

## V. ЯСНАЯ ТИШИНА

Итак, основной тон пушкинского духа, ту душевно-космическую стихию, к которой он тянулся как творец-художник и как духовная личность, можно выразить словосочетанием: «ясная тишина». У самого Пушкина это словосочетание не встречается, но по смысловой сути принадлежит ему, есть его духовное достояние. Исторически, как я сказал, оно явственно восходит к Ломоносову, который в одном письме говорит об «ясности и тишине», а в одной надписи и прямо употребляет словосочетание «ясная тишина». Еще явственнее духовный смысл сочетания ясности и тишины у Державина и Жуковского, которые в этом отношении родные старшие братья Пушкина. Жуковский, по-видимому, независимо от Ломоносова, вновь пустил в ход самое словосочетание, которое у него, оценивая и обсуждая Пушкина, заимствовал кн. П. А. Вяземский.

Прилагательные «тихий» и «ясный», как все отвлеченные понятия, имеющие длинную и подлинную историю, представляют сочетание двух видений: видения Плоти и видения Духа, т. е. в этих словах выражаются восприятия плотские, телесные, вещественные, и душевные, духовные, сверхчувственные. И в то же время, как всегда, тут, в этом противоборстве телесного и

душевного, плотского и духовного, чувственного и умопостигаемого (интеллигибельного) есть и ощущается неизъяснимая прелесть какого-то непостижимого, сверхопытного родства и единства идей и слов, при осязательном и даже дразнящем их противоборстве. Это противоборство может быть преодолено и преодолевается только таинственным религиозным единством, и начало *душевное* есть объективно и субъективно связующее звено между началами *плотским* и *духовным*.

Соответственно двойному и двойственному смыслу и цвету этих слов: «тихий» и «ясный», их поэтическое употребление, конечно, многообразно и являет множество оттенков. С объективной двойственностью материального (вещественного и телесного) и психического (душевного и духовного) смысла сочетается, в отношении понятия «тихости» или «тишины», другая двойственность, субъективная или оценочная: утверждения или отрицания, приятия или отвержения.

У Достоевского и Лескова эпитет «тихий» встречается с нарочитой душевно-духовной религиозной окраской. У обоих этих писателей не только явственно проступает ломоносовско-державинско-жуковско-пушкинская смысловая традиция, но осязателен и прямой возврат к религиозному смыслу нашего эпитета в Священном Писании и церковном богослужении, возврат, у Достоевского осложненный мотивами и тяжелой народной мистики, и его собственного, совсем *непушкинского*, мистицизма. Тут перед нами разворачивается и раскрывается многозначительный и знаменательный ход или *процесс жизни и развития* — в национальном словесном, не только литературном, творчестве — *идей и слов*.

Двойственное оценочное отношение к ясности непосредственно чуждо, конечно, эпохе Державина, Жуковского, Пушкина. Но в прилагательном «неизъяснимый», которое, впрочем, именно у Пушкина имеет всеобъемлющее смысловое значение, уже заключается некоторый намек на что-то высокое и высочайшее, лежащее за пределами ясности, ее превышающее. Отсюда — *возможность* отрицательной оценки некоторых видов ясности. Но этого шага еще не делает ясный и трезвый дух Пушкина. Это ясно выраженное оценочное неприятие ясности с разными окрасками мы находим лишь у Достоевского и у Ницше. Поэтому у Пушкина и его предшественников мы иногда находим «тихий» и «тишину» с отрицательным (пейоративным) смысловым значением, но никогда не встречаем «ясный» и «ясность» с таким смысловым оттенком («оскорбительная ясность»). С другой стороны, для определенной эпохи Достоевского характерно ирони-

ческое употребление пушкинского слова «неизъяснимый» (и, заметим кстати, отчасти, в известном смысле и слова «общечеловек», или «всечеловек»). Однако под конец жизни Достоевский не только приемлет, но и окончательно усваивает и то и другое понятие. Это значит: Достоевский приходит к Пушкину и склоняется перед ним.





## **Б. К. ЗАЙЦЕВ**

### **Пушкин. (Перечитывая его)**

Каков он, если взглянуть на него неотуманенным взором? То есть представить себе, что нет ему памятника, что это не кумир, а живой поэт, сто пятьдесят лет назад родившийся?

Основное впечатление тут будет радость. Радуешься излучению легкой светлости, простоты, прямоты. Стремительному полету стиха, приобщающего к музыке, все вокруг делающего облегченным. Вот уж духа тяжести-то нет в Пушкине! Как бы насквозь мы ни знали деревню русскую, помещичий быт — ритм и беглый блеск слов «Евгения Онегина» обращают все это в нечто реющее и кружевное. Пушкин не был ни мистиком, ни мечтателем, наоборот, это страстно-жизненная натура, но в искусстве своем обладал он волшебством одухотворения, «поднятия» и просветления (а значит, было это и в нем самом). Вот этот дух стройности и дает радость — бездумную. Почерк без нажима, быстрый, суховатый, рисующий всегда как будто силуэт, это и есть Пушкин.

Что пользы в нем? Как некий херувим,  
Он несколько занес нам песен райских,  
Чтоб, возмутив бескрылое желанье,  
В нас, чадах праха, после улететь.

Так говорит Сальери о Моцарте, но и неизменно вспоминается тут Пушкин. «Залетность» некая в нем, разумеется, была: нежданно появился, рано просиял и скрылся. О бесполезности его серьезно говорили в шестидесятых годах. Но на херувима он совсем не похож и «райских» песен не заносил. Пел всегда о земном. Земное знал, любил, отдавался ему с необузданностью даже жуткой, но действительно, как и в Моцарте, было нечто во внутреннем ладе его всегда возводящее к стройности и гармонии. (Замечательно, что даже трагическое никогда не было у него



хаотичным, и как трагический поэт, ничего не разрешая, он давал ту же радость — чистого художества). Лермонтовское «звук небес заменить не могли ей скучные песни земли»<sup>1</sup>, — совсем не его мир. Песни земли скучными для него не были. Все их он брал жадно — отдавал с отблеском высшего. Не рая, но музыки — даже в трагедии. Он музыкально, т. е. разрешительно говорил о самых страшных страстях человеческих — видел мир во всей пестроте, но ощущал его как тему художества. Сам грех и совесть («когтистый зверь»<sup>2</sup>), само «с отвращением читая жизнь мою, я трепещу и проклинаю»<sup>3</sup>, — все это становилось поэзией и музыкой, как и рыцарь бедный, и пророк. Все Пушкин знал, все понимал. Но принимал лишь как художник. «В священном ужасе» внимал у него «арфе серафима» не просто человек, а поэт, — чтоб написать дивное стихотворение<sup>4</sup>.

Волшебный пушкинский инструмент, разумеется, напев и стих. Достаточно ему стиха коснуться, чтобы сразу выйти за пределы всех сравнений и соперничеств. Это его природа, он действительно «таинственный певец», Арион, выброшенный волнами на берег. К нему без опасения можно отнести весь — для других уже и устарелый — словарь «лиры», «бряцаний», «певца», убегающего «на берега пустынных вод, в широкошумные дубровы»<sup>5</sup>. А можно взять и проще, тоже будет хорошо, он сам о себе так сказал:

Тоской и рифмами томим,  
Бродя над озером моим  
Пугаю стадо диких уток;  
Вняв пенью сладкозвучных строф  
Они слетают с берегов<sup>6</sup>.

Это уж совсем живой, настоящий Пушкин в Михайловском. Все в том, что именно сладкозвучные строфы в нем и пели. Как романист записывает свои галлюцинации, так поэт «изливает» эти строфы, а тут вот еще сам и декламирует.

Поэт не только музыкант, но и «нарекатель имен», первым поэтом был Адам, давший имена птицам и зверям<sup>7</sup>, — сколько блистающих «названий» разбросано по пушкинским стихам, метких и острых сравнений, эпитетов, рожденных из стихии поэтической взволнованности!

И забываю мир, и в сладкой тишине  
Я сладко усыплен моим воображеньем,  
И пробуждается поэзия во мне:  
Душа стесняется лирическим волненьем,  
Трепещет и звучит, и ищет, как во сне,  
Излиться, наконец, свободным проявленьем<sup>8</sup>.

Повесть и рассказ не давали ему так расточать свои дары. В прозу не укладывалось его богатство. Проза пушкинская тоже событие: «Капитанская дочка» — одно из начал русского романа, все же проза его, при всей высоте ее, легкости, благородной сухости сравниться с обольщением стихов не может. Проза вообще другой мир. Пушкин, появившись здесь, и здесь оказался эпохой, но не сюда было направлено основное в нем. Он не родился романистом, как Толстой. Он просто с гениальной естественностью сказал нечто на получуждом ему языке повести, внес туда всю свою прямогу, жизненность, чувство правды и простоту, всю беглую четкость своего артистического почерка («Пиковая дама», «Путешествие в Эрзерум»).

Как первенцу художества российского дано было ему испробовать все роды литературы. Коснулся он и драмы. Не ставя театр целью, дал высочайшие образцы поэзии трагической, — тут удача его предельна, и насколько в «Евгении Онегине» до конца он русский, столько же в «Моцарте и Сальери» наднационален. В том-то его и удивительность — помимо легкости и стройности, — что с ранних лет, со времен «Руслана и Людмилы» он органически соединял русское со всемирным, народную сказку с Ариосто, «Бориса Годунова» с Моцартом, «Евгения Онегина» и «Капитанскую дочку» с «Каменным гостем» и «Скупым рыцарем». Из его писания всегда глядит Россия, за Россией же простирается мир. Знаменитая пушкинская «всеотзывность», о которой столько говорилось! Свойство, действительно, довольно загадочное, особенно если помнить, что о чужеземном он «пел» не только не хуже, но иногда лучше, чем о русском.

Чем более к нему присматриваешься, тем поразительнее кажется его явление в России тех времен, стране, казалось бы, тяжеловесной, сумрачной и полурабской, средь неосвоенных просторов, «топи блат». И вдруг такой Арион...

Лишь я, таинственный певец,  
На берег выброшен грозою.  
Я гимны прежние пою  
И ризу влажную мою  
Сушу на солнце над скалою.

«Таинственный певец» сродни и Моцарту, и Рафаэлю, и Орфею, но голос у него русский, слово русское, по-новому найденное, по-новому и в великой гармонии зазвучавшее — над страшною, еще безгласной. Но поэт, вместивший в себе и мир, и родину, не может появиться зря. Он обещание, прообраз — им говорится, что за сила, что за дары даны родившему его народу. Сам «певец» знает свою фатальность, чувствует огромность родины,

силу ее истории, силу ее Петра — тут опять удивительность его натуры: даже Петра берет он поэтически.

Художник моцарто-рафаэлевской меры, почти непостижимой для русского ренессансной гармонии (как и ренессансного отношения к жизни) находит редкостный по величию тон и слова для «Медного Всадника», героя — Петра.

Пушкинская судьба во всем необычна. Необычен самый приход его, блеск появления юноши на заре литературы нашей, сверкание всеми цветами радуги. Быстрый рост и развитие дарования, в высшей точке его — убыль успеха литературного. Как у Рафаэля — ранняя смерть. Как у Моцарта — одинокая могила. Переход в потомство в ореоле вечной юности, — трудно и представить себе Пушкина старцем, как Гете. Нельзя отделаться и от ощущения, что несмотря на блестящие опыты в драматической поэзии, Пушкину *изнутри* чужда тема страдания, ставшая чуть ли не основой в порожденной им русской литературе и вызвавшая к религиозному разрешению. Это все не его мир. Пушкин благословлял первые опыты Гоголя (но не вполне его угадал), и Достоевский восславил Пушкина на торжестве открытия памятника, но и они, и Толстой, изнемогавший над вечными вопросами бытия, принадлежали к совсем другому потоку духовной жизни России. Пушкин же, Арион, так и остался лучезарным любимцем столетия.

Его, как первую любовь,  
России сердце не забудет —

(Тютчев)<sup>9</sup>

именно не ожидая никаких «разрешений», просто любясь им — легким, танственным, цельным, величественным...

Любование это, на минуту лишь затемненное в шестидесятых годах, к удивлению, выдержало и революцию. Пушкиным в современной России зачитываются, устраивают паломничества в Михайловское, ему поклоняются, как величайшему писателю России, несмотря на то, что он барин и аристократ. Значит же не иссякло в России тяготение к красоте, поэзии, к простоте, прямодушной жизненности и человечности. Доходит пушкинское свободолобие, пушкинская любовь к родной земле. Это радостно слышать — тем русским, для кого Пушкин есть знамя свободы, культуры духовной, любви к родине в высшем ее виде: не как презрения и отрицания чужого, но как гармонического сочетания разных цветов радуги, из которых свой, русский, ближе всех сердцу.

То, что Пушкин победил в той России, которой годами вколачивали противоположное, — есть великая наша надежда, победа нашего духа, в некоем смысле и наша победа. Кто любит Пушкина, тот за свободу. Кто с Пушкиным, тот за человека, родину и святыню.





## Г. В. АДАМОВИЧ

### Пушкин \*

Одно за другим каждое поколение пытается определить свое отношение к Пушкину и установить, что оно в нем ищет и что находит. Объяснить это можно тем, и только тем, что на Пушкине мы проверяем себя и, вглядываясь в его облик, сами себя судим. Гоголь сказал еще при жизни поэта: «Пушкин есть чрезвычайное явление русского духа»<sup>1</sup>, и к словам этим Достоевский счел нужным добавить: «...и пророческое»<sup>2</sup>. Казалось бы, гоголевского признания было довольно: чрезвычайное явление. Но Достоевский, отметив «пророчество», самого себя в Пушкине искал, себя в нем утверждал, как независимо от сил или духовного склада делают это и все русские люди. Так, Блок в январе 1921 года в ледяном, притихшем от волнения зале Петербургского дома литераторов, сквозь зубы, мертвенным голосом говоря, что «Пушкина убила не пуля Дантеса, а отсутствие воздуха»<sup>3</sup>, искал ответа на то, что мешало ему жить.

При сопоставлении с такими именами, как те, которые я только что назвал, при воспоминании о таких людях может показаться самонадеянной всякая попытка сделать то же, что делали они. Но вдумаясь: не больше ли сомнения было бы в стремлении отвергнуть закон, которому они подчинились? Не была ли бы пустой затея поговорить о Пушкине вообще, вне связи с нашим временем, и не свелась ли бы она в лучшем случае к странице из курса русской литературы с разбором стихов и перечнем созданных Пушкиным типов? Смешно и претенциозно желание во что-бы то ни стало, какой бы ни было ценой сказать о Пушкине что-либо свое. Но если необходимость лежит вне нас, нет ничего смешного в признании ее. Бессмертие Пушкина не в том, что он писал хорошие, прекрасные, замечательные стихи, а в том, что

---

\* Речь на собрании Объединения писателей в Париже.

он для каждого времени по-новому оживает. Вероятно, все согласятся, что для нас Пушкин не тот, совсем не тот, каким он был понят и истолкован Белинским, хотя у Белинского в море наивностей есть глубокие и верные о Пушкине суждения. Не тот он и каким воспринял его Достоевский, а в особенности возникшая под воздействием Достоевского школа безмерного усложнения Пушкина, с открытием бездн и тайн чуть ли не в каждой пушкинской строчке<sup>4</sup>. После всего, что в мире произошло и чему были мы свидетелями, после всех наших кружений и отказов не может все остаться по-прежнему, и так как нет сомнений, что Пушкин жив, то, если бы все по-прежнему осталось, пришлось бы признать, что мертвы мы. Но пусть каждый себя проверит, пусть раскроет «Онегина» или «Цыган»: слова знакомы, давно заучены наизусть, а смысл и значение их, даже очарование их хочется определить по-новому, будто до нас это еще никогда не было сделано.

Главное — это вопрос: *что* в Пушкине, откуда у него над нами власть, в чем оправдание этой власти? Можно бы ответить по рецептам чисто литературным и сослаться хотя бы на несравненное качество стихов и несравненную жизненность образов. Но это не ответ, а отговорка. Чрезвычайное явление русского духа не может быть этим исчерпано, и эстетической оценки оказывается для него недостаточно. Нельзя не чувствовать, что Пушкин в русской истории — явление единственное, верховное, но чувство это не укладывается в литературные рамки. Особенно теперь, менее чем когда бы то ни было теперь. Я боюсь болтовни, большей частью высокопарной, а то и откровенно бесстыдной, насчет особенного характера нашей эпохи, будто бы небывало динамической, будто бы неслыханно трагической, но, действительно, литература, «как таковая», или искусство для искусства проходят сейчас через страшные испытания, и — нравится нам это или не нравится — ничего тут изменить нельзя. В основе искусства лежит представление о человеке, о мире. Надо внести какой-то порядок в это основание, прежде чем безмятежно любоваться изящными надстройками и балконами на десятом или двадцатом этажах. Не знаю, что делается сейчас с сознаниями и душами в России, не знаю, выйдет ли что-нибудь из того, что там с ними делается, как не знает этого и никто из нас. Но лично мы живем как будто внизу волны, на гребне которой удержался один только Пушкин. И волна эта разбилась. Я не вкладываю в эти слова никакого политического смысла. Волна начала спадать давно, с Лермонтовым, с Гоголем, сразу после смерти Пушкина, и сейчас, в последнем шуршании ее пены, можно бы повторить

вопрос: так что же нам делать? Навсегда останется загадкой, что такое человек. Но нельзя жить, нельзя продолжать жить человеку в мире без уверенности, что между добром, красотой, справедливостью, правом и всеми такими понятиями существует прямая нерушимая связь и что, как радиусы одного круга, все они сходятся в одной точке. Иначе можно только более или менее быстро, более или менее медленно сходить с ума, и право продолжать писать стихи — может быть, и отличные стихи, — этого не сознавая, есть начало такого сумасшествия. Но и торопливая попытка восстановить порядок, нарушенный ходом истории, ходом культуры, есть предприятие не более плодотворное. Именно так, вдруг оглядываясь, понимаешь, почему от Пушкина исходит свет, именно так наполняются смыслом предсмертные слова Блока, обращенные к Пушкину: «Дай нам руку в непогоду, помоги в немой борьбе...»<sup>5</sup>. И что в русской истории особенно удивительно — это то, что восемнадцатый век мог бы и должен был бы так же на Пушкина надеяться, так же его ждать, его предчувствовать и к нему тянуться, как век двадцатый его вспоминает и на него оглядывается. Волна шла вверх, чудо Пушкина произошло на ее вершине и почти сейчас же исчезло. Возможен и другой образ: ночь и сумерки позади, ночь и сумерки вдалеке — и какое-то сиянье между ними.

Конечно, тщетно было бы искать у Пушкина обоснования такому впечатлению. Но именно оттого его мир и чудесно прекрасен, что он чудесно целен и неразложим. Если даже начало красоты у него наиболее действенно и сильно, то нельзя же усомниться в природе этой красоты или говорить о каком-либо демоническом ее происхождении, о ее губительных «чертах». Это не злая красота Байрона или Бодлера, но еще и не приторно-теплая, обмелевшая привлекательность какого-нибудь Короленки. Это прелесть мира, согласованная с его сущностью и как будто несущая в себе ручательство за наличие в нем смысла и строя. В этом значении Пушкин — явление религиозное. Иногда его слишком легко — как делал это покойный о. С. Булгаков — зачисляют в поэты православные, подчеркивая его симпатию к московским просвирям и ко всей бытовой стороне русской народной веры и забывая «Гавриилиаду» и другое<sup>6</sup>. Если религия есть сознание греха, мука о грехе и тоска о рае, то великим русским религиозным поэтом надо признать прежде всего Лермонтова хотя бы за одного его детски-волшебного «Ангела», а затем Некрасова — за истерзанную, измученную совесть, за непрерывное рыдание его стихов, каким бы шестидесятилетним позитивизмом ни было отягчено его сознание. Но Пушкин больше

Лермонтова и больше Некрасова. Пушкин есть именно то, что Лермонтов способен только бессильно назвать или вспомнить. Пушкин есть цель, Лермонтов есть стремление. Пушкин не тоскует о божественной природе мира, потому что этой божественной сущностью оживлен и ею полон. И потому, может быть, он к человеку так снисходителен и милосерден, не вздымая его на дыбы, не требуя от него непосильного, допуская устройство жизни, великодушно разрешая человеку государственность, науку, патриотизм, искусство — все то, что потом в безумном огне русской литературы начнет гореть и, не будь Пушкина, сгорело бы дотла. Нет в русской литературе, кроме Пушкина, силы, которая могла бы этому всепожирающему пламени противостоять, и без него мир был бы в нашем сознании испепелен. Конечно, это не произошло бы при общем согласии, дело не обошлось бы без противодействия: Тургенев, например, ни на какие пожары не был бы согласен. Но Тургенев — не на том уровне, Тургенев неубедителен, и на то, к чему рвутся Толстой или Достоевский, у него нет ответа. А в Пушкине усомниться нельзя. Он не отводит нас от темных сторон жизни, от всего, что есть в ней безвыходного, но своим согласием на жизнь он внушает уверенность, что согласие найти можно, и даже больше: что найти надо. Как? Едва ли кто-нибудь станет искать у него прямых указаний на это. Все, что можно сказать, сказано в словах, которые я уже привел: «Дай нам руку в непогоду...» Но рассудок даже перед таким явлением не теряет своих прав, и чувство не в силах заглушить мысль. Не в том ли дело, хочется иногда спросить себя, что в Пушкине скрещиваются и дополняют друг друга две основные линии всей нашей культуры — линия, идущая от Афин, и другая, идущая от Иерусалима? <sup>7</sup> Гете сказал, что всякая истинная культура основана на двух ощущениях: на чувстве жизни и на чувстве смерти <sup>8</sup>; не то же ли это самое? Не сознаем ли мы в глубине души, что жизнь, которая о смерти забыла, груба и глупа, но что при полноте и совершенстве своем она смерти бояться не может и не уступает ей своего первородства?.. Пушкин! Вспоминая его, мы не то что хватаемся за соломинку. Нет, но, видя свет, освобождаемся от тревоги и страха.

В истории России замечательно не только творчество Пушкина, но и его судьба. Что случилось в этот роковой, вечно памятный день 29 января 1837 года? Умер великий поэт? Да, умер великий поэт, и было бы естественно сокрушаться о его смерти, гадать о том, что он мог бы еще создать, куда пошла бы при нем русская литература или как оценил бы он «Войну и мир» и «Братьев Карамазовых». Но можно не только сокрушаться. Можно сказать, что в смерти Пушкина есть великий, таинственный



смысл, освещающий, углубляющий всю русскую жизнь и историю. Знаменитые слова Достоевского о тайне, которую Пушкин унес в могилу и которую мы будто бы разгадываем<sup>9</sup>, вернее и основательнее в применении к судьбе Пушкина, чем к его поэзии. Тайна была бы простым секретом, если бы разгадать ее нам удалось. Но судьба Пушкина не есть обыкновенная жизнь и смерть, как у других людей, это что-то имеющее начало, восхождение и конец, точку в конце. Смерть его есть гибель. Это нечто родственное древним, вечно живым мифам о жертве, с которой народ, страна или эпоха приносят в искупление лучшее, чем владеют. Если есть в нашей смутной и темной истории смысл, то в ней самое ясное, самое значительное то, что Россия безотчетно принесла Пушкина в жертву как лучшее, что у нее было. Если есть у нашей истории смысл, то Россия и до сих пор у его могилы стоит и могила эта никогда совсем закрыта не будет. Ужасная ошибка Владимира Соловьева в том, что он перенес ответственность за гибель Пушкина на него самого<sup>10</sup>, между тем как можно было без всякого кощунства повторить: «кровь его на нас и на детях наших»<sup>11</sup>. Нужна все-таки слишком безраздельная вера в мировую чепуху, над нами будто царящую, чтобы признать, что все произошло случайно, что явился какой-то ничтожный офицер-иностранец, приволокнулся за женой поэта и, сам не понимая, что делает, застрелил его на дуэли. Было бы такое признание в вопиющем противоречии с образом Пушкина и местом его в русской жизни, и было бы оно в конце концов более странным, чем воскрешение любого мифа, и даже более невероятным. Зачем нужна была жертва? Никто никогда на это не ответит. Но ни «Онегин», ни «Капитанская дочка», ни все то, что Пушкин мог бы еще написать, не перевесят значения этой жертвы, и я позволю себе сказать, что это не только не парадокс, а начало и основание того, что можно бы назвать чувством Пушкина. Нужна, очевидно, гибель того, что есть у людей самого великого и дорогого, чтобы свершился какой-то непреложный закон и чтобы это великое и дорогое оказалось с людьми неразрывно связано. Были в человеческой истории другие примеры этого, и они настолько у всех в памяти, что их незачем и называть.

Эти разрозненные мысли, повторяю, без претензии вложить в них что-нибудь новое — эти или другие, которые другим человеком будут высказаны, — должны бы войти в цепь русских суждений о Пушкине как соединительное звено с будущим. В них наше дело, наш долг, наше оправдание. Говоря о Пушкине, именно к будущему, а не к прошлому мы обращаемся.





## А. М. РЕМИЗОВ

### Пушкинская речь

Вы помните знаменитую «пушкинскую речь» Достоевского. Вы думаете, так взволнованно говорил Достоевский о Пушкине — нет, о себе и только о своем. А о Пушкине — или ничего не говорящее: «Пушкин явление пророческое, потому что в его появлении заключается нечто бесспорно пророческое» или провинциальнейшее, на манер безответственного, что «надо писать просто и чтобы всем было понятно», безответственнейшее о каком-то «чудесном даре перевоплощения в душу чужого народа», о таком исключительном даре, которого даже и у Шекспира не было, да, позвольте заметить, что и ни у кого не было, и кто ж это не знает, а лучше всех Достоевский: никакого перевоплощения нет и быть не может, а пущено для красного словца критиками для невзыскательного читателя.

Но главное, — этим все уши прожужжали, — восторг Достоевского перед пушкинской Татьяной: Татьяна — идеал русской женщины, — и восхищение ее верностью. Очень вам благодарны. Точно все забыли «Дядюшкин сон» — с 1859 года, правда, много прошло, — или не читали?.. Татьяна — «настоящая русская женщина», «тип положительной красоты», «апофеоз русской женщины», «благородным инстинктом она чувствует правду и знает, где ее искать»... И, вспомнив свою Лизу из «Записок из подполья», — «вот еще Лиза, — сказал Достоевский, — в “Дворянском гнезде”». И Тургенев, принявший эту Лизу за чистую монету, даже прослезился<sup>1</sup>. А Достоевский перешел к Онегину и Татьяне, — Достоевский вдруг «реинкарнировался» в свою красноречивую Марью Александровну Москалеву<sup>2</sup>.

Пронзительная мамаша бобы разводит, а слушатели уши развесили. Выйти замуж без любви, «любя другого», «для матери» — да почитайте вы «Дядюшкин сон», там все, все доводы до «прекрасного и высокого», ну, конечно, и угрожающая нищета

не была забыта, «по миру пойдешь, если...», все раздирающие слова — «единственное спасение» и, что «отказавшись, ты убьешь мать» — и Татьяна согласилась... А ведь это же самая настоящая проституция — ведь это Соня Мармеладова. И я уверен, что в петербургском генеральском доме, где-нибудь на Английской набережной, на бархате «удобно» под какой-нибудь горностаевой мантильей Татьяна вздрагивала, как Соня под своим зеленым семейным платком.

И потом встреча на «шумном бале», Онегин у колонны, и этот знаменитый стих, потрясший наивных слушателей, — «но я другому отдана и буду век ему верна». Так все и ахнули: какая невообразимая верность! Еще раз очень благодарен. Или забыли «Записки из подполья»? С 1864 года прошло тоже немало. Или не читали? Там эта верность по другому называется... есть, видите ли, известные обязательства перед хозяйкой, «долг верности» «публичному дому» и еще, и на это нет ни письменных, ни устных условий, это само собой, с «ночами» вырабатывается, это «вынуждость воли», «опустошение» — человек сживается со своей неволей.

И пусть после свидания с Онегиным, все вспомнив, Татьяна издрожится, а не «посмеет». И не в словах дело — «прекрасные и высокие» употребляются человеком столько, что в бумажки превратились, и самые «высокие и прекрасные» в руки взять — запачкаешься. Но в чем дело? Откуда эта взволнованность? Да очень просто и ясно? Достоевский хотел сказать и всеми словами сказал: идеал русской женщины — «жертва». И тургеневская Лиза ни при чем: тургеневская Лиза никакой жертвы никому не приносит — тургеневская Лиза «смирение»: чтобы подняться духовно, надо смирить свои чувства. Тургенев прослезился не вовремя, ему надо было бы растрогаться при слове Достоевского «смирись, гордый человек»: ведь единственный понял и выразил, что такое «отречение» — Тургенев. Но при чем тут Пушкин? — впрочем, так это и полагается: самое заветное никогда не говорится от «я», а всегда в третьем лице — такова форма публичной исповеди, потому что «в первом все это страшно стыдно рассказывать».





**Ф. А. СТЕПУН**

## **Пушкин и русская культура**

Наше ежегодное празднование Дня русской культуры мы связываем с двумя именами: с именем св. князя Владимира и с именем великого поэта Пушкина. Это значит, что корнем русской культуры мы признаем восточное христианство, а ее наиболее совершенным воплощением — поэта, который, будучи русейшим из русских гениев, был одновременно и наиболее ярко выраженным европейцем среди них. Гений меры, формы и гармонии, Пушкин был певцом и поклонником Петра Великого, повернувшего Московское царство лицом к Европе и тем соединившего его и с более западным Киевом, и с более демократическим Новгородом.

Утверждение внутренней связи между Владимиром Святым и Пушкиным предполагает уверенность в религиозной природе гения Пушкина. Конечно, Пушкин не был ни религиозным мыслителем, ни нравственно-социальным проповедником, ни христианским мистиком. Его связь с духовным миром и с православною церковью была сверхлична и проста, народна и даже простонародна. В этой связи было больше биологически-мистической памяти, чем личного опыта и своевольной мысли. Этою мистически-биологической памятью только и объясним его дар пересказа народных сказок, стихотворного переложения молитв, перевоплощения в древних русских людей и раскрытия религиозных корней в современных ему людях. Быть может оттого, что в самой природе пушкинского гения была исключительно сильная благодать смирения и не мудрствующей лукаво мудрости, ему и удались столь совершенно образы Пимена, кающегося в своих грехах перед народом Пугачева и Татьяны. Почти все созданные Пушкиным люди — люди духовного и бытового благообразия: в них нет ничего безграничного, безобразного и без-об-

разного. Мир — и как природный космос, и как история человечества — был обращен к Пушкину своею положительною стороною, хотя поэт не был ни утопистом, ни иллюзионистом. Оттого он никогда и не искажал людских образов наподобие Гоголя, никогда не громил, как Толстой, культуры и никогда «почти-тельно» не возвращал билета самому Господу Богу в неудавшийся Ему мир<sup>1</sup> — карамазовский соблазн, которому не чужд был и сам Достоевский.

Отнюдь не собираясь умалять абсолютной высоты этих величайших гениев России, должно, думается, все же признать, что ныне, в час насильнического искажения образа России, материалистически-цивилизационного погрома русской культуры и дерзкого отобрания у Господа Бога входного билета в созданный им мир, пушкинский дух меры и равновесия, трезвости и благолепия, с непостижимо живым в нем сочетании народности и вселенскости, русскости и европеизма более нужен России, чем мистическая эсхатология Гоголя, анархо-социалистический морализм Толстого и религиозно-националистический мессианизм Достоевского.

Когда с России спадут оковы сталинизма, этого нерасторжимо-единства умирающей революции и нарождающейся реакции, ее ничто не сможет возродить, кроме живительного духа подлинного консерватизма, которым был так щедро наделен Пушкин и которым была так бедна и народная, и интеллигентская Россия. Дух консерватизма есть прежде всего отрицание крайностей, той «апологии полярности»<sup>2</sup>, которую Мережковский односторонне считал сущностью России. Отрицание крайностей неотделимо от утверждения середины, не мещанской срединности<sup>3</sup>, а середины в смысле религиозного средоточия мира и жизни<sup>4</sup>. Это хорошо понимал умный поэт Маяковский, начавший свой акафист черту словами «Провалились все середины, нету больше никаких средин!»<sup>5</sup>

Пушкин творил, т. е. как поэт жил из глубины мирового средоточия. Это средоточие питало в нем живую память о прошлом, крепкую любовь к отцам и дедам, но оно же открывало ему глаза на «жестокость» своего века и заставляло славить «свободу» и призывать «милость к падшим».

Но и славя свободу, требуя справедливости и милости к падшим, друг декабристов, Пушкин, никогда не становился революционером. Не становится им потому, что его укорененная в традиции свобода зиждилась на добрых чувствах и на Божьей воле:

Два чувства равно близки нам.  
В них обретает сердце пищу:  
Любовь к родному пепелищу,  
Любовь к отеческим гробам...  
На них основано от века  
По воле Бога самого  
Самостоянье человека,  
Залог величия его.

Замечательные мысли: послушность Божьей воле, крепкая память о прошлом и укорененная в добре свобода как залог человеческого величия, — это все, что нужно для возрождения России.





Л. Я. ГИНЗБУРГ

## Пушкин и проблема реализма

Вопрос о реализме Пушкина становится одной из центральных тем пушкиноведения. Перед нами явление исторически чрезвычайно сложное. Ни Пушкин, ни его современники не употребляли слова *реализм*, они пользовались иным кругом понятий для обозначения фактов, которым мы сейчас присваиваем имя реализма, потому что в исторической перспективе мы видим, куда эти факты вели, в истоке каких явлений они стояли, с каким движением общеевропейской культуры — великим представителем которой явился Пушкин — эти факты были связаны. Терминологическая зыбкость порождает опасность упрощения; слишком легко не заметить специфичности пушкинского реализма, механически перенести на Пушкина черты позднейших реалистических систем.

Прежде всего, реализм превращается в догматическое понятие, лишенное конкретного исторического содержания. Дело представляется примерно так: в литературе что реалистично, то хорошо; что хорошо, то реалистично. Пушкин — величайший русский поэт; проявляя свое положительное отношение к Пушкину, литературоведы стремятся найти у него реализма как можно больше и на как можно более ранних этапах творчества.

Пушкин раннего периода — это Пушкин-арзамасец, карамзинист. Карамзинисты, осуществлявшие в России тот процесс очищения и рационализации языка, который имел место во Франции еще в XVII веке, были связаны с традициями французского классицизма. Сейчас это общеизвестно. Таким образом, исследователю прежде всего приходится столкнуться с вопросом о роли классицизма в творческом развитии Пушкина.

Если игнорировать в классицизме рационалистическую познавательную основу, если сводить классицизм к «надутости» и витийству, то непременно придется целый ряд явлений, органически принадлежащих классической эстетике, вынести за ее

пределы и назвать их другими именами — например, именем реализма, к которому они не имеют отношения.

Классицизм требовал «правдоподобия» и «подражания прекрасной природе». Даже три единства Буало обосновывал тем, что «неестественно», чтобы герой в первом действии был младенцем, а в последнем — взрослым мужчиной, или чтобы действие переносилось из одной местности в другую. Но классическое «подобие прекрасной природе» имеет мало общего с реализмом XIX века; это не принцип отражения конкретной единичной вещи, но принцип соответствия известным логическим категориям, устанавливаемым познающим разумом. Вооруженная этими нормами, критическая мысль классицизма восставала против нарушения *правдоподобия*.

Вот пример:

*«В стенах внезапно укрепленна  
И зданиями окруженна.*

Что зданиями окруженна, я знаю, а что в стенах укрепленна — етова я не понимаю; еще бы мне понятнее было, ежели б было сказано: *стенами укрепленна*, хотя Нева стенами не укрепленна, кроме крепости. А укреплен Петербург, да не стенами, Кронштадтом...»

*«И в поле весь свой век живет...»*

В поле весь свой век живет пастух, а воины в поле выходят, а живут часто и не в полях» \* и т. д.

Эти замечания по методу напоминают известные замечания Пушкина на полях «Опытов» Батюшкова. Они трактуют о правдоподобии реалий. Находятся же они в «Критике на оду», полемической статье Сумарокова, направленной против оды Ломоносова 1747 года.

Требование правдоподобия и логического соотношения отображаемых реалий — один из основных принципов классицизма, в полной мере унаследованный карамзинистами. Переписка арзамасцев изобилует взаимными критическими разборами, в которых наряду с замечаниями грамматического и чисто стилистического порядка огромную роль играет именно правка реалий. Такой правкой занимались и Жуковский, и Вяземский, и А. И. Тургенев, и молодой Пушкин.

Классическое требование правдоподобия служило полемическим оружием очень долго — от Сумарокова до 1830-х годов, ко-

---

\* Сумароков А. П. Полн. собр. соч. в стихах и прозе. М., 1782. Ч. X. С. 95, 98.



гда его обратили против романтизма. В 1828 году в «Атенее» (№ 4) появился неодобрительный разбор «Евгения Онегина», подписанный буквой «В» и принадлежавший М. А. Дмитриеву.

*«На красных лапках гусь тяжелый  
Задумал плыть по лону вод.*

Не уплывет далеко на красных лапках. Неверно также выражение: “плыть по лону”, лоно — означает глубину, недра.

*Скакать верхом в степи суровой?  
Но конь, притупленной подковой  
Неверный зацепляя лед,  
Того и жди, что упадет.*

Эпитет *неверный* ко льду едва ли *верен*. Лошадь падает не от того, что *цепляет лед*, а потому, кажется, что не цепляет, скользит».

Не окажется ли литературный старовер М. Дмитриев *реалистом*, обвиняющим автора «Евгения Онегина» в искажении действительности? Из тупиков этого рода наша литература о Пушкине и не выйдет, пока не откажется от догматического понимания пушкинского реализма.

Многое из того, что в поэтической практике раннего Пушкина принято толковать как реализм, восходит еще к поэтике его предшественников, русских и французских.

*Везде передо мной подвижные картины:  
Здесь вижу двух озер лазурные равнины,  
Где парус рыбака белеет иногда,  
За ними ряд холмов и нивы полосаты,  
Вдали рассыпанные хаты;  
На влажных берегах бродящие стада,  
Овины дымные и мельницы крылаты...*

*(«Деревня»)*

Подобный пейзаж вполне мог бы найти место в описательной поэзии конца XVIII века. Делиль, — тот самый Делиль, к которому Пушкин впоследствии относился отрицательно, как к поэту мелочному и вычурному, типичному представителю позднего французского классицизма, — Делиль в своей знаменитой поэме «Сады» как раз отличается детальностью и предметностью описаний:

*Là, d'un chemin public c'est la scène mouvante;  
C'est le boeuf matinal qui suit le soc tranchant;  
C'est le fier cavalier qui, distrait en marchant,  
Du coursier, dont sa main abandonnait l'allure,  
A l'aspect d'un passant relève l'encolure;*

C'est le piéton modeste, un bâton à la main,  
 A qui la rêverie abrège le chemin;  
 C'est le pas grave et lent de la riche fermière;  
 C'est le pas leste et vif de la jeune laitière,  
 Qui l'habit retroussé, le corps droit, va trottant,  
 Son vase en équilibre, et chemine en chantant,  
 C'est le lourd chariot, dont la marche bruyante  
 Fait crier le pavé sous sa charge pesante;  
 Le char léger du fat qui vole en un instant  
 De l'ennui qui le chasse à l'ennui qui l'attend \*.

«Сады» написаны в 1782 году. А вот образец русской описательной традиции:

Как волжанин, люблю близь вод искать прохлады;  
 Люблю с угрюмых скал гремящи водопады;  
 Люблю и озера спокойный, гладкий вид,  
 Когда его стекло вечерний луч златит.  
 А временем идя — куда и сам не зная —  
 Чрез холмы, чрез леса, не видя сеням края,  
 Под сводом зелени вдруг на свет выхожу  
 И новую для глаз картину нахожу!  
 Открытые поля под золотою нивой!  
 Везде блестят серпы в руке трудолюбивой!  
 Какой приятный шум! какая пестрота!  
 Здесь взрослый, тут старик, с ним рядом красота;  
 Кто жнет, кто вяжет сноп, кто подбирает класы,  
 А дети между тем, амуры светловласы,  
 Украдкой по снопу, играючи, берут,  
 Кряхтят под ношею, друг друга ею прут,  
 Валяются, встают и, усмотря цветочек,  
 Все врознь к нему летят, как майский ветерочек.

(1795)

Здесь тоже озеро, закат, серпы, снопы, дети, которые «кряхтят», «валяются» и даже «прут» друг дружку снопами, и прочий «реализм» (за вычетом амуров и майских ветерочков) — и

---

\* Вот оживленная картина проезжей дороги. Это бык поутру идет за острым лемехом; это гордый всадник, рассеянно предавшийся бегу коня, подтягивает узду при виде прохожего; это смиренный пешеход, с палкой в руке, мечтами сокращает себе путь; это важная и медленная поступь хозяйки богатой фермы; это легкая и плавная поступь юной молочницы, — подоткнув платье, выпрямив стан, она семенит, напевая, и поддерживает равновесие своего кувшина; это нагруженная повозка, чей шумный ход заставляет скрипеть землю под тяжелой ношей; это легкая коляска щеголя, который в одно мгновение переносится от скуки, его преследующей, к скуке, его ожидающей (фр.).

все это принадлежит Ивану Ивановичу Дмитриеву («Послание к Н. М. Карамзину»).

Ничего не поделаешь — нам и придется признать Дмитриева реалистом, если мы станем на путь механического выделения и сложения отдельных слов. Подобные ошибки неизбежны, поскольку пушкинский реализм рассматривается вне вопроса о целостном миропонимании поэта и вне анализа стиля, понимаемого как система словесного выражения этого миропонимания.

Изучение пушкинского стиля на том или ином его творческом этапе как целостной мировоззрительной системы сделает невозможным извлечение из юношеских стихотворений поэта отдельных слов и фраз в качестве реалистических, — потому что тогда раскроется принцип словоупотребления. Молодой Пушкин исходит из условного, специально-поэтического языка карамзинистской лирики, языка повторяющихся формул, в котором каждое слово тяготело к абстрактности, к утрате своего предметного значения и превращению в знак привычных поэтических представлений. Вот почему, в частности, не следует торопиться с обнаружением реалистических элементов в дружеских посланиях карамзинистов; очевидно, что «треногий стол» или «хата» батюшковских «Пенатов» — это тоже знаки, имеющие к реальному дворянскому быту не более близкое отношение, чем лира, меч или Пегас.

Принято отмечать, что уже в южных поэмах Пушкина есть описания. Естественно: без обозначения конкретных предметов вообще не обходилось ни одно повествовательное произведение. Но эти обозначения еще суммарны, еще вещи даются в своих наиболее общих признаках. Чтобы понять качественно нового Пушкина 30-х годов, нужно сравнить описательные места «Кавказского пленника» или «Бахчисарайского фонтана» с поразительно уточненной детализацией вещей и душевных состояний (опять-таки в противовес суммарным элегическим *дружбе, любви, разлуке* и проч.) — хотя бы в поздней лирике Пушкина («Осень», «Когда за городом задумчив я брожу...» и т. д.).

Но, конечно, конкретный анализ ни к чему, если реализм берется не как миропонимание, не как художественный метод, но как патент, выдаваемый «хорошему писателю». Тот реализм, который стремятся во что бы то ни стало найти у лицейского Пушкина и у Пушкина 1817—1820-х годов, можно с не меньшим и даже большим успехом найти у его дяди Василия Львовича, у Сумарокова, у В. Майкова (разумеется, речь идет не о сравнении художественного качества). Если это не случилось, то потому лишь, что этих писателей никто не считает нужным награждать

патентом. Но Пушкину оказана плохая услуга. Выходит, что реализм существовал уже в классицизме, что Пушкин сам был реалист по природе и от молодых ногтей; только сначала реализма в нем было мало, а потом, с годами, становилось все больше и больше; сначала он был реалистом, скажем, в первой и третьей строфе стихотворения, а во второй еще классиком или романтиком. Вот эта картина благополучного количественного наращивания реализма, чуть ли не биологически присущего поэту, не имеет ничего общего с подлинным творческим путем Пушкина, путем великих трудностей и великих исканий. Объявить шестнадцатилетнего Пушкина органическим реалистом — значит уничтожить величайшую заслугу поэта, заслугу гениального переворота, выхода к принципиально новому пониманию и отображению мира.

Чтобы понять во всей его специфичности тот реалистический метод, который Пушкин создал в конце своего творческого пути, приходится отправляться и от проблематики романтизма, захватывающего Пушкина в 20-х годах, и, в первую очередь, от эстетики классицизма, формировавшей его раннее творчество. Теоретически известно, что в основе этой эстетики лежало жанрово-иерархическое мышление, соотносительное представлениям о незыблемой иерархии социальных ценностей (отсюда теория трех «штилей»). Между тем на практике у нас слишком часто забывают о том, что поэтика классицизма допускала и даже обязательно предполагала конкретный, бытовой и даже «простонародный» материал, но только прикрепляла его к определенному месту своей социально-эстетической шкалы, к «низшим жанрам». Вот почему предвзятые поиски реализма в комедии, басне, сатире XVIII века спутывают историческую перспективу и затемняют социальную сущность явления (ведь помимо всего прочего, реализм окажется тогда орудием аристократической культуры). Когда реализм становится миропониманием и методом, он осмысляет действительность в целом. Классицизму, напротив того, совершенно не была свойственна концепция единой действительности. В классицизме эмпирическая действительность, прежде чем стать эстетическим объектом, рассекается и разносится по отдельным категориям, устанавливаемым разумом и иерархически между собой соотношенным. В классицизме бытовое и конкретное — только один из возможных аспектов, и область его применения строго предопределена шкалой социальных ценностей. Так вот, когда эстетическая система предписывает изображать мужика одним способом, а барина — другим,

можно говорить о бытовых элементах этой системы, но нельзя говорить о реализме как о миропонимании, как о стиле\*.

Зато в тех случаях, когда русский классицизм говорил бытовым языком, он говорил с чрезвычайной резкостью. В этом отношении характерна русская ироикомическая поэма, закономерное включавшаяся в уложение классицизма и восходившая к шуточным поэмам Скаррона и Буало. Василий Майков был сумароковцем, то есть принадлежал к литературной группе, наиболее последовательно ориентировавшейся на французский классицизм; он писал торжественные оды, что не мешало ему написать в высшей степени грубую поэму «Елисей, или Раздраженный Вах»:

Чтоб Зевс мой был болтун, Ермий шальной детина,  
Нептун, как самая пугливая скотина,  
И, словом, чтоб мои богини и божки  
Изнадорвали всех читателей кишки.

.....

Там мною зрелось расквашенных носов,  
Один был в синяках, другой без волосов,  
А третий отирал свои замерзлы губы,  
Четвертый исчислял, не все ль пропали зубы  
От поражения сторонних кулаков.  
Там множество сошлось различных дураков.

Едва ли не в каждой статье, касающейся проблемы пушкинского реализма, приводятся негодующие отзывы критики о «простонародности», «грубости» языка «Руслана и Людмилы». Воейков назвал рифму «кругом — копием» «мужицкою»\*\*. В «Вестнике Европы» сотрудник Каченовского А. Глаголев («Житель Бутырской слободы»), возмущаясь словами «удавлю», «щекотит», «чихнул», «рукавица», писал: «Если бы в Московское благородное собрание как-нибудь втерся (предполагаю невозможное возможным) гость с бороδοю, в армяке, в лаптях и за-

---

\* В настоящее время термин *реализм* употребляется как для обозначения исторически определенного литературного направления, так и для обозначения известного типа творчества, — в этом именно смысле говорят о гомеровском или шекспировском реализме. Но нельзя расширять это понятие до бесконечности, безразлично включая в него любые явления мировой литературы, в том числе наиболее чуждые реалистическому пониманию, как, например, французский классицизм.

\*\* Сын отечества. 1820. № 37. С. 152. «Мужицкою» потому, что здесь слово «копием» дано хотя и в славянской форме, но в русской огласовке.

кричал бы зычным голосом: *здорово, ребята!* неужели бы стали таким проказником любоваться?» \*

Между тем очевидно, что по сравнению с «Елисеем» или хотя бы с сатирой того же Воейкова «Дом сумасшедших» «Руслан и Людмила» — салонная вещь. Литераторов старой школы в пушкинской поэме раздражало другое: явное нарушение жанровой иерархии, смешение комических, бурлескных элементов с лирическими и эпическими. Согласно дворянским социальным и эстетическим представлениям человек «с бородою, в армяке, в лаптях» вполне терпим и даже необходим на своем месте; он возмущает не сам по себе, а именно тем, что он втерся в «благородное собрание».

Реализм не в чихании, не в оплеухах и рукавицах; и, разумеется, в «Руслане и Людмиле» еще нет реализма, но там есть очень важные для пушкинской эволюции элементы романтического отказа от иерархии жанров. Отчасти в этом значение романтизма в творческом становлении Пушкина.

Понятие «романтизм» покрывает собой большое количество разнородных и разновременных явлений, объединяемых все же общей противопоставленностью феодальной культуре. Ломая иерархическую шкалу, романтизм стремился постичь единую действительность в вечном противоречии ее элементов, в бесконечной пестроте и движении, во взаимодействии серьезного и смешного, возвышенного и обыденного. Вот почему из определенных романтических формаций (не из всех, конечно) прорастал реализм. Так, например, обстояло с левым французским романтизмом 20—30-х годов; в этом литературном движении, создавшем Бальзака, границы соприкасаются чрезвычайно тесно.

Пушкин принадлежал молодой культуре, которая именно в силу своей молодости была очень емкой. Почти одновременно она осваивала явления, возникавшие на разных этапах европейской культурной жизни. Пушкин по существу своему был художником неромантического склада, к тому же воспитанным на рационалистических традициях XVIII века. Но Пушкин, с его всеобъемлемостью, не мог пройти мимо решающих фактов мировой культуры. На протяжении немногих лет в его творчестве отразились разнообразные формации западного романтизма: преромантические искания (Оссиан, Парни), экзотика и патетика раннего Байрона, байроновская ирония эпохи «Беппо» и «Дон-Жуана», историзм Вальтера Скотта, теоретические воззрения ранних французских романтиков — де Сталь и Бенжамена Кон-

---

\* Вестник Европы. 1820. № 11. С. 219.

стана (воспитанный на рационализме просветительной философии, Пушкин остался внутренне чужд «туманному» немецкому романтизму); наконец, шекспиризм Пушкина, имевший огромное значение не только для пушкинской драматургии, но вообще для разрешения проблемы героя и характера в его творчестве, — шекспиризм Пушкина глубоко связан с основами романтического миропонимания.

Однако понятие романтизма нередко упрощается не в меньшей степени, чем понятие классицизма. Классицизм — это «витийство»; романтизм, собственно, тоже «витийство», только романтическое. Но тогда как же быть с тем, что Пушкин назвал «Бориса Годунова» «романтической трагедией»? Пушкину исправляют терминологию, утверждая, что под романтизмом он подразумевал совсем не романтизм, а реализм, но ведь Пушкин и его современники именно в романтизм вкладывали понятия историзма, народности, истинности и раскрепощенной литературной формы. Антиисторическая подстановка понятий, упрощая и обедняя эволюцию Пушкина, не оставляет возможности понять во всей специфичности каждый ее этап. Пушкин 20-х годов — выразитель в русской культуре общеевропейского романтизма; Пушкин, который параллельно корифеям французского романтизма, но своеобразным путем — изнутри романтической эстетики, а не вопреки этой эстетике, шел к новому реальному пониманию мира, — это картина столь грандиозная, что не стоит жертвовать ею ради выдуманного образа Пушкина — реалиста с пеленок.

Но для того чтобы историческая жизнь Пушкина представилась закономерным развитием миропонимания и стиля, а не хаосом механически соединяемых кусков, необходимо, кроме всего прочего, гораздо более осторожное обращение с пушкинской хронологией, чем то, какое нередко имеет место. Проза 30-х годов, «История Пугачева», «Медный всадник», «Евгений Онегин», «Домик в Коломне», «Борис Годунов», «Граф Нулин» — как произведения равно реалистические — рассматриваются в одной плоскости. Промежутки в шесть-восемь-десять лет не принимаются во внимание. Нужно ли говорить о том, что значит промежуток в восемь лет для Пушкина, при необычайной интенсивности его творческого роста? Если первая глава «Онегина» задумана еще в ином, более легком тоне, чем весь роман, то этого нельзя уже сказать о второй и третьей главах. И очевидно, что в 1824—1826 годах, в Михайловском, Пушкин владел уже единством художественного замысла. Семь глав «Онегина» закончены в 1828 году, а к 1831 году относится, собственно, только пись-

мо Онегина. В основном «Онегин» — произведение 20-х годов, писавшееся одновременно с «Бахчисарайским фонтаном», позднее одновременно с «Цыганами», в главных чертах законченное раньше «Полтавы». Эти даты красноречивы; они требуют истолкования. Хронологическое сосуществование «Онегина» с «Бахчисарайским фонтаном», с «Цыганами», с «Полтавой» с элегиями 20-х годов свидетельствует о том, что в годы основной работы над «Онегиным» у Пушкина еще не было реалистической концепции, объемлющей действительность в целом. По мере того как Пушкин шел к этой концепции — чтобы овладеть ею в последние годы, — он преодолел в себе жанровое мышление, унаследованное от французских классиков и русских карамзинистов; но в период, когда возникал замысел «Онегина», жанровое мышление для Пушкина еще актуально: роман в стихах — особый жанр, позволяющий применить особый принцип рассмотрения действительности, вовсе не обязательный для всего творчества в целом. Существенным источником этого принципа рассмотрения явилась романтическая ирония, та высокая ирония, которую теоретически провозгласили иенские романтики, которая впоследствии стала методом Байрона эпохи «Беппо» и «Дон-Жуана», методом Гейне. Иронический метод — важный этап в процессе прорастания реализма из романтической культуры.

Если классицизм строжайшим образом прикреплял вещи к определенным местам, если он проводил резкое различие между высоким и низким, между комическим и трагическим, то романтизм, напротив того, выдвигал принцип смешения, промежуточных форм, бесконечных переходов. С романтической точки зрения каждая вещь представлялась многогранной. Одна и та же вещь оказывалась то смешной, то серьезной, то смешной и серьезной в одно и то же время.

Иенские романтики опирались на учение Фихте, согласно которому мир, «не-я», порождается абсолютным субъективным «я». В представлении ранних немецких романтиков субъективный дух, обреченный на тщетное стремление к бесконечному, вознаграждает себя непрестанной игрой, парением над вещественным миром. Поэт выше своего предмета, и он свободно устанавливает и отменяет законы его бытия. Пушкин остался равнодушен к философскому обоснованию иронии у немецких романтиков. Он воспринял романтическую иронию главным образом через Байрона, обратившего ее в орудие общественной сатиры или в способ раскрытия душевных коллизий поэта, который смеется, чтобы не плакать, проговаривается о задушевном и тотчас же одергивает себя, резко переходя от элегии к эпиграм-



ме. Это сознание не отрицает высших ценностей, но подвергает мучительному сомнению самую возможность их реализации.

Ирония Пушкина самобытна и не похожа на иронические методы западноевропейских романтиков. Она преобразуется в контексте романа, уже не романтического по сущности понимания человека и его исторической эпохи. Ирония Пушкина возникла в национальных условиях, и в тогдашней русской действительности иронический стиль приобретал особый смысл. Он с большой остротой выразил некоторые черты сознания образованного дворянства 1820-х годов. Ведь наряду с политическими борцами — декабристами — из той же среды под влиянием сходных предпосылок выходили и скептики, сочетавшие общественное недовольство с переживанием безнадежности. В «Онегине» Пушкин изобразил скептика своего времени, человека, отмеченного духовной неустроенностью и социальной неприменимостью; и от социальной природы героя неотделим разработанный в нем иронический стиль. Иронический стиль автора (предельным образом выраженный в лирических отступлениях) дублирует сознание героя. Но сознание автора в то же время шире — автор в целом судит и изображает своего героя с точки зрения «поэзии действительности».

Для поэта, воспитанного на просветительной философии и рационалистической эстетике классицизма, непосредственный прыжок в реалистическое миропонимание был невозможен. Допускать это — значит упрощать процесс идеологической и литературной эволюции Пушкина и его современников. Тут нужна была промежуточная инстанция, и такой именно инстанцией на пути от абстрактного к конкретному, от условного к реальному оказалась романтическая ирония. Романтическая ирония — не комическое, но взаимодействие комического с трагическим, возвышенного с обыденным. Искусству этого взаимодействия Пушкин, как и европейские романтики, учился у Шекспира. В 1828 году Пушкин писал: «Сцена тени в “Гамлете” вся писана шутливым слогом, даже низким, но волос становится дыбом от Гамлетовых шуток» (заметка «В зрелой словесности приходит время...»). В «Онегине» Пушкин с умышленной несерьезностью говорит о любви, о страданиях, даже о смерти своего героя:

Онегин сохнет, и едва ль  
Уж не чахоткою страдает.  
Все шлют Онегина к врачам,  
Те хором шлют его к *водам*.

Письму Онегина предпосланы строки:

Смелей здорового, больной  
Княгине слабою рукой  
Он пишет страстное посланье.  
Хоть толку мало вообще  
Он в письмах видел не вотще,  
Но, зная, сердечное страданье  
Уже пришло ему невмочь.  
Вот вам письмо его точь-в-точь.

Но сущность пушкинского метода в том, что, несмотря на «несерьезную» интродукцию, письмо Онегина принадлежит к самым потрясающим стихам о любви, какие существуют в мировой литературе. Здесь то же соотношение, что и в строфах, посвященных смерти Ленского. *Плаксивые бабы, лекаря, халат* и даже *рога* не отнимают в конечном счете у смерти Ленского ее трагического и лирического смысла. В противопоставлении двух строф — диалектика жизни и смерти Ленского, и сложное движение как бы разрешается, синтезируется в строках:

Но что бы ни было, читатель,  
Увы! любовник молодой,  
Поэт, задумчивый мечтатель,  
Убит приятельской рукой.

В «Онегине» Пушкин отказывается и от условной приподнятости своих ранних романтических поэм, и от абсолютных истин и неподвижных ценностей, свойственных философии и эстетике классицизма. Но тем самым снимается и понятие безотносительно низкого, грубого в том смысле, в каком оно присуще классицизму. Вещи движутся от торжественного к обыденному, от трагического к смешному и обратно; они обладают переменной ценностью, определяемой контекстом. В этом равноправии вещей — глубочайший социальный смысл иронического стиля, его реалистические потенции. Современники ощущали эти потенции, хотя термин «реализм» и не был еще у них в употреблении. Полевой писал: «Пушкину суждено быть *первым* и в исполнении поэм и в изобретении предмета своих поэм. Надобно сказать, что вообще новые поэмы в сочинениях сего рода открыли новые стороны, неизвестные старинным сочинителям: *Налой* или *Похищенный локон* однообразны, поэт только смешит; но Байрон не смешит только, но идет гораздо далее. Среди самых шуточных описаний он резким стансом обнаруживает сердце человека, веселость его сливается с унылостью, улыбка с насмешкою, и в таком положении, как Байрон к Попе, Пушкин находится к прежним сочинителям шуточных русских поэм... И с каким неподражаемым умением рассказывает наш поэт: переходы из за-

бавного в унылое, из веселого в грустное, из сатиры в рассказ сердца — очаровывают читателя» \*.

Для демонстрации реализма «Евгения Онегина» охотно приводят описание деревенских имений:

С своей супругою дородной  
Приехал толстый Пустяков;  
Гвоздин, хозяин превосходный,  
Владелец нищих мужиков;  
Скотинины, чета седая,  
С детьми всех возрастов, считая  
От тридцати до двух годов.  
Уездный франтик Петушков;  
Мой брат двоюродный, Буянов,  
В пуху, в картузе с козырьком  
(Как вам, конечно, он знаком),  
И отставной советник Флянов,  
Тяжелый сплетник, старый плут,  
Обжора, взяточник и шут.

Это поразительные стихи, но не в них Пушкин осуществляет новое понимание мира. В этой строфе ссылки на Фонвизина и В. Л. Пушкина не случайны: Пушкин-бытописатель идет здесь по следам своих предшественников, уступая им в резкости натуралистических деталей. Нового Пушкина надо искать в другом:

То видит он, на талом снеге,  
Как будто спящий на ночлеге,  
Недвижим юноша лежит,  
И слышит голос: что ж? убит!  
То видит он врагов забвенных,  
Клеветников и трусов злых,  
И рой изменниц молодых,  
И круг товарищей презренных.  
То сельский дом — и у окна  
Сидит она... и всё она!..

Он так привык теряться в этом,  
Что чуть с ума не своротил,  
Или не сделался поэтом.  
Признаться: то-то б одолжил!  
А точно: силой магнетизма  
Стихов российских механизма  
Едва в то время не постиг  
Мой бестолковый ученик.

---

\* Московский телеграф. 1825. Ч. II. № 5. С. 47—48.

Как походил он на поэта,  
Когда в углу сидел один,  
И перед ним пылал камин,  
И он мурлыкал: *Benedetta*  
Иль *Idol mio*, и ронял  
В огонь то туфлю, то журнал.

И *магнетизм*, и *механизм*, и *журнал*, и *туфля* вошли в лирический контекст не париями, вечно осужденными нести на себе печать грубости и комизма, но равноправным элементом. Так Пушкин уничтожил разрыв между специальными поэтическими формулами и словами вообще. Замкнутую поэтическую речь он открыл словам из быта, неисчерпаемо многообразным представителям действительности, и позволил им приобретать лирический смысл. Вот это — то как раз, чего не могло быть ни у классиков, ни у карамзинистов, ни у Пушкина южных поэм и даже, может быть, первой главы «Онегина». Это — открытие, по своей принципиальности подобное открытиям Толстого, который заставил Каренина в момент страшного объяснения с женой запутаться в словах: «вам все равно, что вся жизнь его рушилась, что ом пеле... педе... пелестрадал», — и сделал так, что получилось не смешно, а трагично. В этом смысле «Евгений Онегин» — переворот, вернее начало переворота, потому что здесь Пушкин еще не может уйти от иронии в процессе раскрепощения слова от жанровой иерархии, от условной поэтической абстрактности. Пушкин 30-х годов вышел из «Онегина», но в 30-х годах он переступил и через иронию; в прозе, в «Медном всаднике», в поздней лирике он нашел способ прямого рассмотрения вещей.

Очень часто цитируются знаменитые строфы из «Путешествия Онегина», в которых Пушкин говорит о двух периодах своего творчества:

Иные нужны мне картины:  
Люблю песчаный косогор,  
Перед избушкой две рябины,  
Калитку, сломанный забор...

и т. д.

Смысл этих строк вовсе не в том, что Пушкин заговорил об избе и рябине, от утках и балалайке; об этом в русской поэзии неоднократно говорили до Пушкина, — но только говорили, как о предметах «низких». Пушкин впервые показал, что скучный русский пейзаж эстетически равноправен экзотике моря, скал, пустынь. «Простонародные» слова, вообще словесное сырье, непричастное отобранному «языку богов», он обратил в ряд идеологических и эстетических ценностей. Это и есть реалистический принцип жизнепонимания.

Вопрос о пушкинском реализме часто трактуется в связи с вопросом о «снижении» темы и литературного стиля. Прежде всего должен быть как-то раскрыт самый термин *снижение* (иногда его берут в кавычки — отчего он не становится более плодотворным). Если не ограничиться сравнением одних слов с другими, если искать социальный смысл понятий *сниженный*, *низкий* и соотносительного им понятия *высокий*, то окажется, что основу этих понятий, по крайней мере в их наиболее четком, полном, последовательном виде, мы найдем в классицизме, где они сопряжены со всей системой сословного мышления. Понятие высокого и низкого, в их непреодолимой расчлененности, — краеугольный камень эстетики классицизма. Эстетика эта оказалась очень устойчивой: инерция жанрово-иерархического мышления не только в значительной мере еще владеет сознанием карамзинистов, но проникает и в поэтическую практику 30-х и даже 40-х годов. Но во всяком случае это была инерция представлений, уже изживавшихся именно в наиболее активных формациях культуры. Романтическая литература полна еще пафосом преодоления; романтическая ирония — вся на ощущении двух начал, высокого и низкого (трагического и комического), и на отказе от того соотношения, которое для этих начал установил классицизм. В реализме, как созревшем историческом образовании, — противоречие уже снято. Понятие низкого, следовательно и сниженного, в сущности, как нельзя более чуждо реалистическому мышлению, для которого существует *нормальная* действительность, действительность видимая и постигаемая в своем единстве. Когда в XVIII веке Сумароков или Василий Майков писали о мужиках, то для них это было снижение, потому что речь шла о предметах «низких» с социальной точки зрения, низких и бурлескных с эстетической точки зрения. Но когда Некрасов писал:

Где бы сеятель твой и хранитель,  
Где бы русский мужик не стонал... —

то уж это никак не снижение. Ведь смысл великой некрасовской реформы в том, что она позволила слову *мужик* зазвучать так, как звучали прежде слова *царь* и *бог*.

Жанрово-иерархические представления, как вообще вся рационалистическая культура XVIII века, глубоко вошли в сознание Пушкина. Когда Пушкин совмещает высокое с низким, комическое с серьезным, то это не обход, не игнорирование факта, — это преодоление, в которое вложена вся сила побеждаемой трудности.

В «Онегине» немало бытоописательного материала, по отношению к которому термин *снижение* уместен, потому что речь идет о сатирическом аспекте, обязательно лишаящем вещь ее социальной ценности, «высокости». Таково именно сатирическое описание деревенских имений и проч. Но только материал этот привлекается нередко для сомнительных выводов.

Если пушкинский реализм измерялся бы степенью снижения натуры, то Пушкину, несомненно, пришлось бы уступить первое место своему дяде Василию Львовичу, который еще в 1811 году в «Опасном соседе» безукоризненным александрийским стихом писал:

Вся провонявшая и чесноком, и водкой,  
Сидела сводня тут с известною красоткой, —

не говоря уже о других выражениях, до такой степени «разговорных», что их приходится заменять точками.

Подлинно реалистическое мировоззрение не снижает, а возвышает вещи, потому что оно в принципе признает все вещи, существующие в действительности, равноправными объектами познания и потенциальными носителями трагической, героической, лирической эмоции. Это не значит, что реализм не способен к оценке; но он заново дифференцирует жизненные ценности, устанавливает их соотношение — в зависимости от социальной природы, от миропонимания писателя; реализм не исходит от заранее заданной формальной принадлежности понятия к определенной смысловой и лексической категории.

Пушкин 30-х годов освободил поэтическое слово от искусственной жанровой дифференциации, от обязательного бытования в узкой сфере языка «условленного, избранного», как сам он назвал господствующий поэтический язык 20-х годов\*. Он сделал поэтическое слово средством изображения конкретности, вещественной и психологической; средством выражения действительности, противоречивой и бесконечно разнообразной в своем единстве. Но какой бы неповторимо точной детализацией вещей ни достиг Пушкин — для него изображаемый мир никогда не переставал быть объектом обобщения и разумного познания. В этой рационалистической закваске Пушкина — огромная организующая сила. Через Пушкина проходит путь к величайшим явлениям русского реализма второй половины XIX века.



---

\* В заметке 1828 г. «В зрелой словесности приходит время...».



Г. О. ВИНОКУР

## Наследство XVIII века в стихотворном языке Пушкина \*

Настоящая статья имеет целью указать в произведениях Пушкина те факты языка, которые могут быть поставлены в связь с поэтической традицией, созданной в XVIII в. и переданной Пушкину его ближайшими предшественниками и учителями. Как известно, именно в зрелых произведениях Пушкина особенно ярко отразилось окончательное разрушение этой традиции, озна-

---

\* Тексты Пушкина цитируются, в пределах появившихся уже томов, по новому академическому изданию (указывается том арабской цифрой и страница), а в остальном по девятитомному изданию «Academia» 1935—1937 гг. (указывается том римской цифрой и страница). Тексты других авторов, если не оговорено иное, цитируются по следующим изданиям: *Батюшков* — по изданию: Соч. К. Н. Батюшкова, изд. П. Н. Батюшковым. Т. I, СПб., 1887 (указывается страница); *Державин* — Сочинения Г. Р. Державина. Ч. I—V. СПб., 1808—1816 (том и страница); *Дмитриев* — Соч. И. И. Дмитриева. Ч. I—III. М., 1810 (том и страница); *Жуковский* — Полн. собр. соч. В. А. Жуковского в 12 томах, под ред. проф. А. С. Архангельского. СПб., 1902 (том и страница); *Карамзин* — Соч. Н. М. Карамзина. Т. I. Стихотворения. Изд. Отд. русск. языка и словесн. Акад. наук. П., 1917 (страница); *Ломоносов* — Соч. М. В. Ломоносова. Изд. Акад. наук, СПб., 1891 и след. (том и страница); *Муравьев* — Полн. собр. соч. М. Н. Муравьева. Ч. I. СПб., 1819 (страница); *Нелединский-Мелецкий* — Соч. Ю. А. Нелединского-Мелецкого. Изд. А. Смирдина. СПб., 1850 (страница); *Василий Пушкин* — Соч. Пушкина (Василия Львовича). Изд. А. Смирдина. СПб., 1855; *Сумароков* — Полн. собр. всех соч. А. П. Сумарокова. 2-е изд. Ч. I—X. М., 1787 (том и страница); *Тредиаковский* — 1) Соч. В. К. Тредиаковского. Т. III. Изд. А. Смирдина. СПб., 1849 (том и страница); 2) *Тредиаковский В. К.* Стихотворения. Под ред. акад. А. С. Орлова. 1935 (страница). В отдельных случаях цитируются тексты по «Собранию образцовых русских сочинений и переводов в стихах». 2-е изд. СПб., 1821. Ч. 1 (сокращенно обозначается: С. о. с.).

меновавшее собой жизнь русского стихотворства 20—30-х годов XIX в. Изучение роли Пушкина и его творчества в том перевооружении, который произошел в русской стихотворной речи в эти годы, необходимо предполагает предварительное освещение вопроса о том, что Пушкин получил в данном отношении от предшествовавших ему деятелей русской поэзии и как он воспользовался этим наследством. В соответствии с так поставленной задачей, в этой статье изучается не внутренний строй языка пушкинских произведений (точнее: русского языка в тех его фактах, которые засвидетельствованы текстами Пушкина) со стороны фонетической, грамматической и семасиологической, а только отражение в языке произведений Пушкина известных *стилистических норм*, созданных допушкинской стихотворной литературой. В какой мере Пушкин следовал этим нормам и какой вообще след они оставили в его произведениях, — таковы вопросы, которые здесь обсуждаются. <...>

## 1

<...> Одно остается общим для всех литературных направлений XVIII в. — убеждение в том, что существуют такие литературные задачи, которые могут быть разрешены только в высоких жанрах и что эти жанры требуют особого, украшенного языка. <...>

Стандартная лексика и фразеология высокого поэтического языка XVIII в., построенная на славянизмах, вовсе не исчезла из обихода русского стихотворства с победой «легкой поэзии» и «карамзинизма». Поэты нового направления, воспитавшиеся на традициях XVIII в., очень хорошо усвоили традиционный язык своих предшественников и широко им пользовались. Нечего и говорить о том, что этот язык отчетливо характеризует те произведения новой поэзии, которые принадлежат к высоким жанрам, практиковавшимся еще от времени до времени «карамзинистами». <...>

Однако и те жанры, которые *специфичны* для поэтов новой школы, вовсе не свободны от традиционного языка высокой поэзии XVIII в., но только ему принадлежит здесь иная функция. Снова перед нами знакомое положение: материал языка тот же, его экспрессивная функция иная. Вообще следует сказать, что хрестоматийное представление, будто поэзия «карамзинизма» отрицает славянизмы, совершенно не соответствует действитель-



ному положению вещей. По отношению, например, к Жуковскому об этом давно уже предупреждал Плетнев. «Жуковский, — писал Плетнев, — явился в кругу писателей тогда, когда многие из критиков приметно вступались за честь нашего разговорного языка, усиливаясь вытеснить из светской литературы тяжелый или книжный язык, за права чисто русского языка, нападая на церковнославянский. Так как школа этих преобразователей составила из молодого поколения, которое доставило России несколько образцовых писателей, поэтому многие приняли убеждение, что и Жуковский по своему языку должен принадлежать к этой же школе. Но в этом мнении явная ошибка. У Жуковского в языке можно встретить более, нежели у кого-нибудь из русских писателей, выражений, даже оборотов церковнославянских и так называемых слов языка книжного» \*. Все это остается справедливым и по отношению к Батюшкову, стихотворения которого изобилуют славянизмами, несмотря на все его «отвращение» к ним в теории. «Остриться насчет славянизмов», как выразился однажды Пушкин, литераторы и, в частности, поэты начала XIX в. стали, в сущности, лишь тогда, когда Шишков, борясь с «французским стилем» прозы «карамзинистов», стал пропагандировать такие славянизмы, как *непщевать*, *углебатъ*, *угобжать*, *любопрение*, *лысто*, *уне*, *ухание*, *прозябение* и т. п., т. е. такие слова, которых и в XVIII в. почти никогда никто не употреблял в светской поэзии и которые даже и с точки зрения Ломоносова не должны были входить в русский литературный язык, как слова «неупотребительные и весьма обветшалые» (IV, 227) \*\*. Именно тогда и стали появляться разного рода насмешки над «варягороссами», вроде известных колкостей Василия Пушкина в послании «К В. А. Жуковскому»:

Не ставлю я нигде ни *семо*, ни *овамо*...  
К дружине вопиет наш Балдус велегласно:  
«О братие мои, зову на помощь вас!  
Ударим на него и первый буду аз...  
И еще смеет кто Карамзина хвалить,  
Наш долг, о людие, злодея истребить».

(В. Пушкин. 7—9)

Или в его же послании к Д. В. Дашкову:

\* Соч. и переп. П. А. Плетнева. СПб., 1885. Т. III. С. 12.

\*\* Тут же Ломоносов еще раз говорит о том, что «славенские» слова, привлекаемые для «высокого штиля», должны быть «Россиянам вразумительны» и «не весьма обветшалы».

Свободно я могу и мыслить и дышать,  
И даже *абие* и *аще* не писать.

(Там же, 24)

Ср. его же шутку насчет слова *двоица* (пара) в «Опасном соседе» и т. п. Однако тот же Василий Пушкин не обинуясь признавался:

В славенском языке и сам я пользу вижу,  
Но вкус я варварской гоню и ненавижу.

(Там же, 10)

Дело было именно в том, что изменились не столько слова, сколько *вкус*. Старым словам, обладавшим в прошлом разного рода «высокой» экспрессией — то эмоциональной «громкости» и «пышности», то рассудочной отвлеченности, то гражданственности, теперь, под пером выучеников Муравьева и Карамзина, была сообщена экспрессия «сладостности», нежности, пластичности и музыкальности. <...>

На почве этого нового поэтического вкуса, исполненного чувствительности и субъективизма, складывается особый стандарт предметов и их качеств, словесные обозначения которых буквально затопляют стихотворную литературу данного времени, повторяясь от стихотворения к стихотворению, от поэта к поэту. Языковой материал для обозначения этих предметов и их качеств в значительной степени восходит к старым запасам «высокого слога» XVIII в., в котором, однако, «высокость» уступает место «сладостности». Но, разумеется, тут были и некоторые иные источники, в частности и западноевропейские, а также европеизированные слова античных языков, обозначающие этого рода стандартные «поэтические» предметы. Это приводит в конце концов к тому, что самый вопрос о лингвистическом *генезисе* того или иного слова, обладающего экспрессией «сладостности», теряет всякое практическое значение, и по существу самая проблема славянизма в поэзии этого стиля не имеет уже никакого стилистического содержания; вот почему поэты данной школы могли так широко пользоваться славянизмами в своей писательской практике, осуждая их в теории. Они уже не ощущали соответствующих слов и выражений как славянизмы. Славянизм ли данное слово или нет, это безразлично, — важно, чтобы его можно было нагрузить соответствующими экспрессивными обертонами. С этой точки зрения, такие слова, как, с одной стороны, *ланиты*, *чело*, *перси*, а с другой такие, например, слова, как *розы*, *мирты*, *лилеи*, или, с третьей, такие слова, как *роща*, *ручей*, *домик* и т. п., — все это слова *одного и того же стилисти-*

ческого качества, хотя бы первые были славянизмами, вторые — европеизмами, а третьи — русизмами. Все такие «измы» сами по себе уже не создавали особых стилистических категорий и звучали на один лад.

Закрепление этого стиля речи в поэтическом употреблении, вместе с аналогичной победой средней линии (в несколько ином соотношении составных элементов и с иной экспрессивной мотивировкой) в новой прозе конца XVIII—начала XIX вв., имело громадное положительное значение для последующей судьбы русского литературного языка. Именно в этой литературной атмосфере русская интеллигенция получила первый импульс к тому, чтобы перестать различать в сложном, исторически сложившемся составе русской общенациональной речи разного рода «измы» как цельные стилистические пласты со специальными выразительными правами, прикрепленными к каждому из них. Именно здесь, в этом сглаживании границ и переходов от «простого» к «высокому», в создании «средней» почвы для решения проблемы литературной речи, нашла себе продолжение та культура русского общенационального письменного слова, первые семена которой были посеяны Тредиаковским и Ломоносовым. Эта средняя линия явилась своеобразным и продуктивным синтезом доктрин, связанных с двумя этими именами. Молодые мечты Тредиаковского о гегемонии разговорного начала в языке литературы начали как будто сбываться, но это стало возможно только потому, что само по себе разговорное начало к этому времени успело пропитаться многими книжными элементами и практически осуществляло собой то *соединение* обоих начал русского общенационального языка, которое было провозглашено ломоносовской доктриной «высокого слога». Учителя и предшественники Пушкина отрицали «высокий слог» как *литературный принцип*, но не могли не продолжать пользоваться самим языковым механизмом этой традиции, который они лишь перенесли на почву «среднего слога». <...>

Предложенный общий и, разумеется, очень схематичный очерк судеб русской поэтической речи в XVIII в. и в начале XIX в. необходим для того, чтобы можно было разобраться в вопросе о том, что связывает Пушкина с языковой традицией предшествовавшего ему прошлого. Подводя итог этому беглому обзору, можно сказать, что на рубеже XVIII и XIX вв. языковая традиция русского классицизма переживает сложную трансформацию, которая в общих чертах уже завершилась ко времени появления Пушкина в русской литературе, хотя еще не успела отойти в прошлое и сохраняла все свойства литературной новизны. Пер-

вые литературные впечатления Пушкина должны были быть неразрывно связаны с отголосками борьбы за новый стиль поэтического и общелитературного языка в начале XIX в. Но язык молодых произведений Пушкина принадлежит уже к этой трансформированной традиции и есть прямое ее порождение. Отсюда возникает важное методологическое требование, которое заключается в том, что в языке Пушкина наследство прошлого следует изучать именно в том виде, какой оно приобрело в обстановке указанной трансформации, связанной с именами Муравьева, Карамзина, Дмитриева, Батюшкова, Жуковского. Это была та литературная среда, которая служила для Пушкина своего рода передаточной инстанцией в его отношениях к более отдаленному прошлому, т. е. к классицизму XVIII в., из рук которой он получал наследство XVIII в. в той мере, в какой оно оказывалось живым для его непосредственных предшественников. <...>

Теперь обратимся непосредственно к текстам Пушкина.

## 2

В области *внешних* форм, в языке стихотворных произведений Пушкина, с точки зрения намеченных выше задач, должны быть изучены прежде всего довольно многочисленные отступления от общих, преимущественно морфологических, норм русского языка той поры, характерные именно для стихотворной речи эпохи и в самих условиях стихотворной речи получавшие свое оправдание. Сюда, например, относятся такие факты, как употребление косвенных падежей именных прилагательных, вроде *от чиста сердца* (1, 50), окончание *-ья* в родительном падеже единственного числа прилагательных женского рода, рифмы, вроде *блажен — награжден* (1, 42), где во втором слове звучит под ударением звук *е* вместо *о* (т. е. награждён), и т. п. явления. Во всех подобных случаях мы имеем дело с отступлениями от общей нормы языка не только в сравнении с нашим современным языком, но и в сравнении с живым русским языком пушкинской эпохи, в котором, как это достоверно известно, не было косвенных падежей именных прилагательных, окончания *-ья* в указанной категории, звука *е* вместо *о* в соответствующих случаях и т. д. Это и с точки зрения самого пушкинского времени были *условности* стихотворного языка, но такие условности, которые имели своим источником не произвол стихотворца, а определенную *традицию*.

Речь идет о традиции, которая уже с самого начала возникновения новой русской поэзии, т. е. еще в первой половине XVIII в., допускала в стихотворном языке употребление не свойственных живому языку форм, на правах так называемых «поэтических вольностей». Самое появление этих «вольностей», конечно, было вызвано потребностью облегчить труд стихотворца, помочь ему справиться с версификационной задачей. Однако, раз возникнув, хотя бы из чисто технических потребностей неопытного еще стихотворства, соответствующие языковые привычки впоследствии могли получать и чисто стилистическое осмысление. Так как на правах вольностей обычно употреблялись разного рода архаизмы, а архаизмы вообще были основанием высокого слога, то условности, о которых сейчас идет речь, могли осознаваться как специфические приметы украшенного языка, например в одах, трагедиях и т. д. Но тот факт, что все такие условности на всем протяжении XVIII в. и первой половины XIX в. употребляются не только в высоких жанрах, но и в самых разнообразных видах стихотворной речи, вплоть до басни, эпиграммы и т. д., показывает, что они, в сущности, сохраняли и свое значение *внежанровых* примет стихотворного языка вообще. Так, например, в притчах Сумарокова находим такие примеры этих условностей, как: «И безо всяка страху» (VII, 150), «И был он жертвою *голодну* псу» (VII, 215), в баснях Крылова находим факты, вроде «Ходенем пошло *трясинно* государство» («Лягушки, просящие царя») и т. п. Следовательно, стилистическая мотивировка для соответствующих явлений языка была не обязательна и представляла собой, в сущности, лишь частный случай в истории употребления «вольностей». Это необходимо помнить для дальнейшего.

<...> К концу XVIII в., в результате неизбежной эволюции языка и языковых привычек, самый состав «вольностей» значительно изменился, причем изменилось также и отношение к ним, ставшее гораздо менее терпимым. Многие «вольности», упоминаемые в трактатах Тредиаковского и Кантемира, к концу XVIII в. вообще вышли из употребления; некоторые другие особенности стихотворного языка, в эпоху Тредиаковского и Кантемира считавшиеся объективными фактами русской речи, устарели и потому могли оставаться в поэтическом употреблении только на правах новых «вольностей». Так, например, в эпоху карамзинизма уже не встретим в стихотворном языке звательной формы, местоименных форм *мя*, *тя*, *ся*, обильно представленных еще в сочинениях Сумарокова. Редкой стала и форма инфинитива на *ти* неударяемое, хотя Карамзин ею пользовался еще неоднократно.

но, например: «Нам воспевают вино, всех призывая им *утоляти* скуку, заботы, печаль» («К Д\*»; 15); «Зефир, напрасно мыслишь меня *развеселити*» («Анакреонтические стихи»; 22), «Но есть ли ты намерен мне службу *сослужити*» (там же); «детям груди не *сосати*, а большим ни *пить*, ни есть» («Граф Гваринос»; 35). Но для Пушкина эта категория была уже совершенно мертвой. Если он и употребляет ее, то только в стилизациях, т. е. с определенной стилистической мотивировкой, а не как версификационную условность, какой она является еще у Карамзина (см. особенно последний пример). Таковы примеры употребления этой формы в стихотворении «Как весенней теплою порою...» (III, 253—256): *валяться, обниматься, бороться, кувыркаться* и далее:

Уж как мне с тобой, моей боярыней,  
Веселой игры не *игрыватьи*,  
Милых детушек не *родити*,  
Медвежатухек не *качати*,  
Не *качати*, не *баюкати*.

Здесь это уже не условный стихотворный язык русского писателя, а язык фольклора (инфинитив на *ти* безударное еще и сейчас можно слышать в северновеликорусских говорах). Стилистически родственная этой форме архаичная форма повелительного наклонения с неударяемым *и* в тех случаях, где живой язык не имел такого окончания, встречается у Пушкина в стихотворении «К другу-стихотворцу» 1814 г., но тоже с определенной стилистической мотивировкой, в тексте, представляющем собой церковную цитату:

Послушай, батюшка, — сказали простяки, —  
*Настави* грешных нас...

(I, 27)

К началу XIX в. почти вышла из употребления замена *-ся* на *-сь* в причастиях, вроде *держащаясь, покаяясь, катящееся*, не редкая в XVIII в., но теперь лишь изредка, в качестве явного пережитка, встречающаяся, например, у Баратынского в «На ложнице»: «Пред нею *вьющаясь* четы». Ср.: «Дашь ли свободный мне вход под тихо *колеблющихся* тени» (Муравьев, 50), «*Льющиеся* с эфира воды» (Державин, III, 26) и т. п. У Пушкина таких случаев нет совсем \*, что вполне гармонирует с общей тенденци-

\* Единственный известный мне случай этого рода у Пушкина указан мне Б. В. Томашевским в неизданной черновой рукописи терцин «В начале жизни школу помню я...» (Майковское собрание, 144), где читаем: «Ткань ветхая, *истершаясь* убого».

ей эволюции его стихотворного языка, которую можно определить в общем так: постепенный отказ от всех условностей традиции и употребление только таких средств языка, имеющих своим источником эту традицию, которые могут быть мотивированы стилистически, т. е. употреблены как выразители конкретного стилистического задания, осуществляемого данным произведением, а не как внешний признак стихотворной речи. <...>

## 3

Факты стихотворного языка Пушкина, рассмотренные в предыдущей главе, как уже указывалось, лишены непосредственной связи с поэтическими жанрами, так как их источником являются общие условия версификации. Те факты языка, к обзору которых приступаем теперь, наоборот, тесно и принудительно связаны с соответствующими поэтическими жанрами.

Стилистическая классификация слов русского языка, явившаяся результатом русского литературного развития в XVIII в., получила свой смысл именно вследствие того обстоятельства, что самая литература XVIII в. была литературой жанровой, в которой каждый отдельный жанр представлял особый, замкнутый идейно-художественный мир, подчиненный в своем существовании специфическим законам и правилам. Литературная теория XVIII в., в соответствии с жанровыми требованиями литературы, как известно, делила все слова на «высокие» и «простые», т. е. «славенские» и общеупотребительные. При этом особо оговаривалась еще наличность в языке слов «низких», т. е. отличавшихся фамильярно-домашним, вульгарным или провинциально-«простонародным» стилистическим колоритом, а потому считавшихся вообще словами нелитературными и допускавшихся к литературному употреблению только на особых правах и при специальных условиях, преимущественно в низких литературных жанрах. Как сказано уже в I главе этой статьи, к концу XVIII в. в традиции русского сентиментализма самое понятие «высокости» претерпело существенные изменения. В качестве господствующего и претендующего на исключительное литературное значение в области поэзии выделился тот круг поэтических жанров (романс, элегия, баллада), в языке которых специфическим и созидательным элементом были слова с музыкальной, пластической и индивидуально-психологической экспрессией. Этими стилистическими нюансами оказались наделены как многие славянизмы, известные из более старой традиции, так и

многие «простые» слова, а также и некоторые слова западноевропейского происхождения, ранее не имевшие специального стилистического колорита и употреблявшиеся преимущественно в теоретических, т. е. нехудожественных жанрах. Нужно добавить еще, что на втором плане поэтической жизни в конце XVIII и начале XIX вв. оживленно разрабатывались также те жанры легкой поэзии, которые отличались интимно-бытовыми, фамиллярными и «домашними» признаками — разного рода шуточные жанры, эпиграммы, пародии, полемические произведения, и т. п. В этих жанрах, общее историко-литературное значение которых для данной поры чрезвычайно велико, получили литературное крещение многие элементы «низкого» словаря, ранее считавшиеся внелитературными. Наконец, не следует забывать, что в поэзии сентименталистов пережиточно существовали также и высокие жанры классицизма, в частности, что особенно важно для Пушкина, — ода. Указанные обстоятельства поэтической жизни на рубеже XVIII—XIX вв. предопределяют план дальнейшего изложения с той стороны, что в нем отдельно должны быть рассмотрены три следующие основные категории традиционного стихотворного словаря: 1) словарь, который для краткости в дальнейшем будем именовать *элегическим*; 2) словарь *фамиллярно-бытовой*; 3) словарь *одический*. Каждый из этих трех словарных пластов, полученных Пушкиным от своих ближайших предшественников и учителей, оставил заметный след в стихотворных произведениях Пушкина и каждым из них он сумел распорядиться по-своему в зрелую пору своего творчества.

## І. ЭЛЕГИЧЕСКИЙ СЛОВАРЬ

В данном отношении Пушкин зависит, в пору своего поэтического ученичества, больше всего от Батюшкова, элегический словарь которого с особой выразительностью, сильно действовавшей на молодое поколение, отразил типические устремления легкой поэзии в ее господствующих жанрах. Слова, входящие в эту стилистическую категорию, объединяются тем своим экспрессивным нюансом, который накладывает своеобразную субъективно-эмоциональную печать на любой предмет мысли, названный каким-нибудь из этих слов. С точки же зрения их предметного значения, слова этого рода могут быть разделены на несколько категорий, из которых в дальнейшем будут даны иллюстрации к следующим: 1) слова, означающие субъективное состояние и переживание (как сказано, соответствующий экс-



прессивный нюанс отличает вообще любое слово элегического словаря, но здесь речь идет о *предметном* значении слова); 2) слова, означающие предметы эротические и эпикурейского быта; 3) слова, означающие предметы внешнего мира, преимущественно детали пейзажа; 4) слова, означающие жилище поэта и связанные с ним предметы. Разумеется, в большом числе случаев этот словарь отражает не столько выбор *слов* поэтом, сколько выбор *тем* и *мотивов*. Но для нас существенно сейчас только то, что элементы этого словаря, независимо от той или иной их связи с предметами, которые ими обозначались, все равно получали соответствующий стилистический нюанс и тем самым становились словами «поэтичными», настраивавшими читателя на элегическое восприятие уже одними своими *словарными* качествами. В отдельных случаях будут сделаны ссылки и на типические явления словообразования и словосочетания. Рассмотрим соответствующий материал в намеченном порядке\*.

1) *Слова, означающие субъективное состояние и переживание.*

Этот лексический пласт может быть иллюстрирован следующими примерами:

*безмолвный, безмятежный, беспечный, веселье, воображение, восторг, досуг, забвенье, задумчивый, игривый, кипящий, ленивый (лень, лениться и проч.), мечтанья, надежда, наслаждаться, нега (нежный, нежиться), немой, отрада, печаль, пламень, покой, праздность, простота, пылающий, резвый, скромный, сладострастие, смиренный, сонный, тихий, тишина, томительный, томный, трепетанье, уединенье, унылый, упоенье (упоительный, упиваться) и т. п.*

Характерной чертой этого поэтического стиля является, между прочим, употребление подобного рода слов в разного рода олицетворениях, вроде, например, «Приди, о *Лень*», «*Веселье* прибежит», «посох томной *Лени*» и т. д. С этим связаны и такие словосочетания, в которых соответствующее абстрактное понятие передается не прямо одним из подобных слов, а по формуле: конкретное существительное плюс родительный падеж абстрактного, вроде, например, *посох лени, чаша любви, воды забвенья, трава забвенья, одежда неги, чаша сладострастия, венок веселья, ланиты надежды* и многие другие. Это те «пошлые иноска-

---

\* По условиям места, я вынужден отказаться от приведения всех собранных мною цитат, иллюстрирующих употребление перечисляемых ниже слов у Пушкина и его ближайших предшественников. Ограничиваюсь несколькими примерами из очень большого числа.

зания, бледные, безвкусные олицетворения *Труда, Неги, Покоя. Веселья, Печали, Лени* писателя и *Скуки* читателя», на которые в 1824 г. жаловался в своей нашумевшей статье Кюхельбекер и которые действительно к 20-м годам превратились в ходячий трафарет модной русской поэзии.

2) *Слова, означающие предметы эротические и эпикурейского быта.*

Сюда относятся такие слова, как *венки, вино, власы (волосы), грудь, дыханье* (например, *воспаленное*), *кудри, ланиты, ложе, прелести, чаша* и т. п. Для изучаемого поэтического стиля в высшей степени характерны такие словосочетания, в которых соответствующие свойства, качества или состояния, при помощи метонимии, переносятся на неодушевленные предметы, как, например, *арфа сладострастья, ревнивый пол, стыдливый покров* («Снимаешь со груди ее покров *стыдливый*», Батюшков, 267) и т. п. Ср. и у Пушкина: *завистливый покров* (1, 34), *ревнивые одежды* (IV, 15), что восходит к «*les jaloux vêtements*» у Парни.

3) *Слова, обозначающие предметы внешнего мира, преимущественно детали пейзажа.*

Этот лексический круг можно иллюстрировать такими словами: *берег (брег), вечер, воды, долина, зефир, дубрава, лилея, маки, мирты, мрак, роца, ручей, тишина, туман, струи*. Отдельные слова этого цикла связаны с предыдущими, так как могли употребляться как символические обозначения известных состояний или представлений (например, *маки, мирты*). Соответствующим предметам приписываются стандартные состояния, действия и качества, как, например, *шепот лесов, журчанье ручья, седой туман* и т. д. С словообразовательной точки зрения, эта категория слов, так же как и следующая, характеризуется частым употреблением уменьшительно-ласкательных суффиксов, так что соответствующие поэтические произведения пестрят такими словами, как *ветерок, бережок, лесочек, цветочек, ручеек, струйки* и т. д. Пушкин уже в лицейскую пору пародировал этот стиль, когда, жалуясь на нескромность Дельвига, провозгласившего Пушкина великим поэтом, комически изображал возможное обращение к нему читателей со следующими словами:

Ах, сударь! — мне сказали —  
Вы пишете стишки,  
Увидеть их нельзя ли?  
Вы в них изображали  
Конечно, *ручейки*,  
Конечно, *василечек*,

Иль тихий ветерочек,  
И рощи, и цветки...

(1, 143)

<...> 4) Слова, означающие жилище поэта и связанные с ним предметы.

Сюда относятся, например, *сень, чердак, хижина, приют, шалаш, келья* (в значении: маленькая, бедная комната), *кров, угол, садик, домик, хата, лачужка, огонек, калитка, кабинет, обитель, камелек* и т. п. слова, символизирующие вдохновение и уютное отъединение поэта от общества и людей.

Специфической чертой элегического стиля является то, что многие типичные элементы его словаря принимали форму прилагательного. Приведу для примера несколько наиболее постоянных и, так сказать, стандартных, эпитетов этого рода: *прелестный* \*, *сладостный, пустынный* \*\*, *потаенный, тайный, таинственный, златой, молодой, хладный, милый, легкий, девственный, лилейный* и т. д. Вот несколько примеров модного тогда употребления слова *пустынный*:

...звон рогов  
Вокруг *пустынного* залива.

(Батюшков, 225)

Прощаясь... с лесами  
*Пустынной* родины своей.

(Батюшков, 231)

И Делия не посетила  
*Пустынный* памятник его.

(Батюшков, 232)

У Батюшкова же встречаем «*пустынный* небосклон» (232), «*пустынный* источник» (115), «в *пустынных* краях» (115) и т. д. Ср. из Жуковского:

---

\* Это слово, означавшее в старом книжном языке «греховно-соблазнительный», именно в данную эпоху изменило свое значение. Очень интересная запись об этом слове содержится в бумагах Кюхельбекера (цитирую по статье Ю. Н. Тынянова в издании: *Кюхельбекер В. К. Лирика и поэмы*. Л., 1939. Т. I. С. III—LIV): «Сегодня, когда прохаживался, матрос, из стоящих на карауле, взглянул на небо и воскликнул: “Какое *прелестное* небо!” Лет за десять назад любой матрос в нашем флоте, вероятно, даже не понял бы, если бы при нем кто назвал небо прелестным... Как после этого еще сомневаться, что наш век идет вперед?»

\*\* В значении: уединенный.

Как часто лилия цветет уединенно  
В *пустынном* воздухе теряя запах свой.

(I, 16)

На *пустынной* скале.

(III, 63)

Ср. у Пушкина-лицеиста (т. 1):

Лаура не снесла разлуки  
И бросила *пустынный* свет.

(85)

Жилец полей *пустынных*.

(142)

Теперь, когда в покое лень,  
Укрыв меня в *пустынную* сень

(167)

Оставил я *пустынному* Зефиру  
Уж навсегда покинутую лиру

(215)

Ручья *пустынный* глас

(216)

и многие другие. К этому источнику восходит, разумеется, и «На берега *пустынных* волн» в «Поэте», где это трафаретное выражение, однако, переосмыслено и приобрело новую поэтическую свежесть и силу\*.

Вообще весь этот элегический словарь отражается, хотя, разумеется, и не полностью, очень долго в произведениях Пушкина. Однако стилистическая функция этого словаря в зрелых произведениях Пушкина, в связи с полным разрушением прежних жанровых соотношений в русской поэзии, стала совсем иной.

## II. ФАМИЛЬЯРНО-БЫТОВОЙ СЛОВАРЬ

<...> В соответствующих жанрах, поэты господствовавшей на рубеже XVIII—XIX вв. школы вообще широко пользовались элементами фамильярного языка, до тех пор считавшимися не-литературными и употреблявшимися исключительно в «низ-

\* Ср.: Саводник В. К вопросу о Пушкинском словаре. Изд. 2-го отд. Акад. Наук. 1904. Кн. 1.

ких» родах словесности — в комедии, бурлеске, реже в басне и т. д. Писатели-карамзинисты отчасти продолжают эту традицию «низкого» стиля, отчасти же переносят соответствующий языковой материал в те роды поэзии, которые ими в особенности популяризовались, как, например, дружеское или шутовское послание, игривые любовные стихотворения, эпиграмы и т. п. «мелочи» и «безделки». <...> Приведу два-три примера из Нелединского-Мелецкого: «Люблю *бутылкин* взор» (340); «Смотри-ко, *хват* какой! — Он ладит хоть подраться» (111—112); «матка»; «к хомутам головушки протянут»; «Ан лих не быть по твоему»; «уши прожуужала»; «попы машинки понабьют»; «ведь экой молодчина»; «и он знать вор детина» (111—112) и др. Нечего и говорить об «Опасном соседе» В. Пушкина, где встречаем выражения вроде «подтибрил», «лихо прокачу», «ракалью в зубы», и даже вполне непечатные для нас теперь слова. Ср. в «Послании к Дашкову» того же автора: «Четверкою лихою, Каретой дорогою И всем я щеголял!.. Транжирить я умел» (17). Обращаясь к Батюшкову, и у него находим фамильярные слова и выражения, вроде «в карманы заглянул пустые» (67); «Попов слуга усердный, Чумы и смерти брат» (146); «Клянуса честью и *усами* Любви не изменить» (181); «Двуструнной *балалайкой* Походы прозвени» (133); «Ага, фон-Визин молвил братьям» (78) и т. п.

Таким образом, у Пушкина было достаточно образцов такого поэтического! словоупотребления, которое снабжало санкцией «литературности», пусть шутовской и легкой только, но все же литературности, бытовые, обиходные, домашние элементы русской разговорной речи. Пушкин в своих лицейских стихотворениях широко воспользовался этой традицией, в иных случаях даже несколько утрируя ее, в качестве прозелита «нового стиля». Сказанное не трудно иллюстрировать многими примерами, из которых обращу внимание на следующие слова и выражения, выбранные из лицейских стихотворений Пушкина и расположенные в хронологическом порядке:

«Любви не зная бремя, Я *живал, да попевал*» (5); «Смехи, вольность — *всё под лавку*» (5); «Целый день, как ни *верчуся*, Лишь тобою занят я» (6); «Дамам вслух того не скажет, А уж *так и сяк* размажет» (6); «Я — *по свойски* объяснюсь» (6); «С *хватской шапкой на бекрене*» (6); «*по уши* влюбленный» (7); «Не представь и *немчурою*, С *колпаком* на волосах, С *кружкой*, пивом налитой И с *цыгаркою в зубах*» (7); «Коль совести хоть *капельку* имеешь» (10); «а дьявол *тут как тут*» (11); «Плешивый лоб с досадою чесал — *Стоя, как пень, и рот в сажень*

*разинув*» (15); «Сердись, кричи, бранись, а я таки поэт» (26); «табак толченый — *Пихает в длинный нос*» (44); «Что прибыли *соваться в воду*, Сначала не *спросившись броду*» (50); «Сиятельный *повеса*» (60); «повеса из повес» (61); «с тобой *тасуюсь без чинов*» (61); «*удалый хват, головорез*» (61); «для пьяных всё ведь *ладно*» (61); «Два года всё кружился *Без дела в хлопотах*» (95); «*ни на часок*» (95); «*вытолкал за дверь*» (95); «седой *шалун*» (97); «цари... *Играют в кубари*» (100), «но назову ль *детину*» (100); «*убирайся с богом*» (101); «В досужный мне *часок У добренькой старушки Душистый пью чаек*» (104); «Но тотчас и вестей Мне пропасть *наболтает*» (105); «Кого жена по моде *Рогами убрала*» (105); «*Антошка балалайку Играя разломал*» (105); «хлеб-соль *откушать*» (105); «крючковатый *Подъяческий народ*» (106); «*уходим горе За чашей круговой*» (106); «*Завью в колечки гордый ус*» (122); «Партером *полноумным* Прославлен, оглушен» (135); «С *вертушкою* слепой Знакомиться желаешь» (т. е. с Фортуной; 136); «за шаткий стол, *кряхтя*, засяду» (153); «с *миленькой* актрисой» (131); «И той волшебницы лукавой, Которая *весь мир вертит*» (169); «С *цыгаррой* дымною в зубах» (170); «Со вздохом *усачу* сказал» (178); «над *ухарским седлом*» (179); и многие другие. Ср. еще в «Монахе»: *кабаков, тюфяков, пуховик, девкою, юбенки, девченки, плешивый, поддеть святого с бока* и т. д. Ср. еще такие слова, как *частёхонько*, (227), *дурачество* (228), *богиня-дура* (228), *плут* (259), *не рвусь грудью* (259), и т. д.

Было бы ошибочно видеть в этом свободном использовании фамильярно-обиходных слов и выражений какое-либо «преобразование языка» или вообще какое-либо новшество. На фоне приведенных выше примеров из произведений старших современников Пушкина становится совершенно ясным, что Пушкин-лицеист только следовал тому, на что ему указывали его учителя. В свою очередь и учителя Пушкина здесь пользовались материалом прежней литературной традиции, именно традиции низкого стиля, видоизменив ее в двух следующих отношениях: 1) освободив ее от некоторых чисто вульгарных, грубых элементов, а также от проявлений местной, областной речи, и 2) переместив соответствующие языковые материалы в жанровом отношении, т. е. пользуясь ими не только в освященных традицией жанрах бурлеска, пародии или басни, но также в легких светских жанрах послания, любовного объяснения и т. п. Так, известные элементы старой традиции «низкого слога», очищенные от «просто-народных» крайностей, приобрели значение элементов *салонной* речи и в этом качестве фигурировали в модных жанрах легкой

поэзии, откуда перешли и в те лицейские произведения Пушкина, которые выдержаны в духе этих жанров.

### III. ОДИЧЕСКИЙ СЛОВАРЬ

То обстоятельство, что фамильярный словарь Пушкина-лицеиста есть все же лишь воспроизводство традиции, а никак не новое слово в истории русского поэтического языка, ярче всего засвидетельствовано чрезвычайно прочной и нисколько не нарушенной связью его с *жанром*. Пушкин в лицейский период пользуется фамильярной лексикой и фразеологией не «вообще», а в таких только произведениях, в которых, по условиям жанра, это было возможно и до Пушкина. Это «Городок», «Монах», «Послание к Наталье» и т. п. произведения. Там, где жанр основывался на языковых материалах иного рода, мы не найдем «низкого» словаря и у Пушкина в лицейских произведениях. Более того, там, где жанр требовал специфически «высокого» языкового материала, именно такой материал встречаем и у Пушкина-лицеиста. Как уже говорилось выше, ближайшие предшественники и учителя Пушкина не чужды были одического стиля. Они написали немало од, построенных в общем близко к правилам поэтики классицизма, и все отличие их от писателей-одописцев середины XVIII в. заключалось только в том, что для тех ода была основным и самым важным явлением поэзии, определявшим собой всю физиономию русской литературы и русского образцового литературного языка, тогда как для Карамзина или Жуковского это был жанр пережиточный, продолжавший жить исторической инерцией, не дававший свежей продукции и вытесненный с руководящего литературного поста «поэзией чувства и сердечного воображения». Было бы в высшей степени странно, если б Пушкин, с детства окруженный атмосферой нового поэтического стиля, но в то же время усваивавший от своих литературных учителей всю литературную традицию целиком, не испытал себя в годы своего ученичества и в «высоком роде». Такие произведения, как известно, у Пушкина-лицеиста есть, но их очень мало. Важнейшее из них — «Воспоминания в Царском Селе» 1814 г. Сюда относятся также «На возвращение государя императора из Парижа в 1815 г.», «Принцу Оранскому» 1816 г., отчасти «Наполеон на Эльбе» 1815 г., «Безверие» 1816 г. и некоторые другие стихотворения. Уже по одному перечню этих произведений сразу видно, что сам по себе высокий жанр Пушкина-лицеиста мало похож на высокий жанр

русского классицизма, а представляет собой образцы тех видоизменений, которые были внесены в данный жанр ближайшими предшественниками Пушкина — карамзинистами. Каковы бы ни были, впрочем, эти видоизменения, высокий жанр карамзинистов сохранил во многом характерные черты старого высокого поэтического языка. Вполне естественно, что эти характерные особенности старого одического языка, именно в их жанровом применении, мы находим и в стихотворениях молодого Пушкина.

Примеры одического стиля в первую очередь должны быть указаны в «Воспоминаниях в Царском Селе». Именно здесь находим, кроме отдельных слов и выражений одического происхождения, и цельные связные эпизоды, строго выдержанные в этом духе. <...>

Соответствующий словарно-фразеологический арсенал находим и в других произведениях Пушкина-лицеиста, примыкающих к одическому стилю. Ср., например, в стихотворении «На возвращение государя императора из Парижа в 1815 году» (1, 140 и сл.); *брань* (1), *вотще* (6, 7), *восстал* (поднялся; 16), *россы* (26), *воспылал* (31), *почто* (40, 41, 44), *внегли* (61), *по стогам* (64) и т. д. Следует, однако, иметь в виду, что одическая лексика и фразеология в употреблении сентименталистов, а следовательно и молодого Пушкина, вовсе не замкнута пределами собственно одического и примыкающих жанров. Вообще то, что здесь названо одическим словарем, представляет собой лексический пласт русской книжно-поэтической речи XVIII в., культивировавшийся поэтами XVIII в. при помощи церковнославянской традиции для надобностей высоких жанров. Разложение высоких жанров в конце XVIII — начале XIX вв. означало не только проникновение инородных начал (например, элегических) в оду, но и обратно — проникновение некоторых элементов одического стиля в жанры собственно легкой поэзии, прежде всего — в элегию, иногда послание и т. д. В особенности, например, близок к старой высокой поэзии по языку стиль «оссианической» элегии, представленный у Пушкина его вполне детскими произведениями, вроде «Кольна», «Осгар» и т. д. Славянизмы классической оды, за отдельными и потому мало значащими исключениями, вообще стали достоянием различных «серьезных» видов в новой поэзии. Как сказано во вступительной главе этой статьи, экспрессивная функция славянизмов в наиболее типичных явлениях новой поэзии стала иной, по сравнению с той функцией, которая им принадлежала в оде XVIII в., но немало можно найти также таких случаев, где славянизмы и у поэтов новой



школы обладают традиционной «громкостью» и «высокостью». Этим объясняется, вообще говоря, очень значительное число славянизмов традиционного характера и в лицейской поэзии Пушкина. Слова вроде *грядет, зрю, вещал, могущий* (как прилагательное), *ложе, чело, приемлет, денница, персты, дерзновенный, днесь, багряница, пернатый, ток* и т. п., встречаются в лицейской лирике Пушкина на каждом шагу, но самый круг подобных славянизмов здесь, безусловно, уже того, что встречаем в оде XVIII в., в соответствии с тем ограничением, которому они подверглись в новых жанрах, возобладавших на рубеже XVIII—XIX вв. в русской поэзии. <...>

\* \* \*

Преодоление традиционного поэтического языка в области лексики и фразеологии шло у Пушкина очень сложными путями и по существу должно явиться предметом другого исследования, которое поставило бы себе целью показать Пушкина как *преобразователя* русской литературной речи, а не только как автора произведений, в языке которых нашла себе то или иное отражение языковая традиция. Для темы настоящей статьи существенно, однако, отметить, что преобразование стилистических норм русской литературной речи, осуществленное Пушкиным в зрелый период его творчества, вовсе не непременно означало отказ от самих *материальных* средств языка традиционного. Нет никакого сомнения в том, что целый ряд явлений, отмеченных выше в области словоупотребления молодого Пушкина, в его зрелых произведениях уже не встречается или встречается только изредка, в меньших масштабах. Это относится в равной мере как к книжным, так и к фамиллярно-разговорным элементам словаря Пушкина-лицеиста. Однако столь же несомненно, что значительная часть этого материала продолжает жить в произведениях Пушкина до самого конца, но только в новой функции. В этом отношении эволюция пушкинского словаря представляет собой картину, во многих отношениях сходную с той, какую мы наблюдаем в области внешних форм его стихотворной речи. И там тоже наблюдается исчезновение или резкое сокращение целого ряда традиционных языковых средств, но в числе этих средств, однако, есть и такие, которые употреблялись Пушкиным всю жизнь, но в измененной функции. Именно в изменении функций отдельных элементов языковой традиции и заключалась преимущественно роль Пушкина как преобразователя русского литературного языка. Пушкин не создавал ника-

кого «нового» языка, он не придумывал новых слов, форм и т. п., вообще совершенно не занимался словотворчеством, но он резко изменил традиционное *отношение* к словам и формам и потому создал новые нормы словоупотребления. Притом особенно важно подчеркнуть, что эта преобразовательная роль Пушкина в области *литературной стилистики* была непосредственным следствием его преобразовательной роли в области самой *литературы*. Пушкин заботился о языке не просто как о языке, но как об *оргane литературы*, обладающей определенными свойствами и находящейся в процессе определенного развития. Создавая новую литературу, он *тем самым* должен был создавать и новые нормы литературного словоупотребления.

Ближайшим посредствующим звеном для стилистической реформы была та коренная реформа, которая была осуществлена Пушкиным в сфере поэтических жанров. Дело заключается не только в том, что в зрелые годы Пушкин совершенно почти отказывается от традиционных жанров и создает новые (южные поэмы, «Евгений Онегин» и т. д.), но также и в том, что самое понятие жанра в пушкинскую эпоху, прежде всего благодаря самому Пушкину, приобретает совершенно новое содержание. Самое важное заключается здесь в том, что оказалась разрушенной принудительная связь жанра и языка, возникшая в XVIII в., так что сам по себе жанр перестал быть определяющим началом для языка и эта роль перешла непосредственно к содержанию, теме, вообще — поэтическому стилю произведения. Вот почему Пушкин имел возможность пользоваться всеми традиционными средствами стихотворного языка своих предшественников и вместе с тем быть реформатором языка. Будучи освобождены от своего жанрового прикрепления, попадая в непривычную жанровую обстановку, старые средства начинали звучать по-новому. Это ясно уже на примере «Руслана и Людмилы». Общеизвестно, что вождям карамзинизма это поэма не очень нравилась. Исследователи пушкинского стиля и языка пытаются объяснить эту реакцию учителей Пушкина на его поэму, в частности, тем, что в ней Пушкин, следуя внушениям «молодых архаистов», например Катенина, отошел от норм и средств салонной речи и впадал в «левый уклон». Позволил себе употребить такие выражения, как *тошно жить, молчи, пустая голова, ага дрожишь, всех удавлю вас бороδοю* и т. п. \*. Нет сомнения, однако, в том, что сами

---

\* См.: Виноградов В. В. Язык Пушкина. М.; Л., 1935. С. 412—414. Ср.: Тынянов Ю. Н. Архаисты и Пушкин // Тынянов Ю. Н. Архаисты и новаторы. Л., 1929. С. 244 и след.

по себе эти слова и выражения не заключали ничего небывалого в русской литературе. Более того, у некоторых из старших современников, как, например, Дмитриева или Нелединского-Мелецкого, можно найти выражения гораздо более «простонародные» и «низкие» \*, и, следовательно, того же Дмитриева не могло в «Руслане и Людмиле» раздражать пушкинское «просторечие». Дело, очевидно, не в «просторечии» самом по себе, а в том, что оно попало в нетрадиционную обстановку, именно в *большой* жанр, в такое произведение, которое, претендуя быть серьезным литературным произведением и конкурируя с традиционными величественными эпическими жанрами, тем не менее пестрит отражениями стиля салонной болтовни, возможными в традиционных представлениях только в легких жанрах «мелочей» и «безделок». Пушкинское «просторечие» не нравилось здесь прежде всего своей «неуместностью». В этой «неуместности» отдельных слов и выражений в произведениях Пушкина, со временем становившейся все более сильной и непривычной, и заключается один из главных путей отхода Пушкина от традиционных стилистических норм. Но детальный разбор относящихся сюда фактов выходит уже за пределы темы настоящей статьи.



---

\* Виноградов В. В. Ук. соч. С. 411.



## **В. В. ВИНОГРАДОВ**

### **О стиле Пушкина**

#### **I**

Изучение художественного слова опирается на проблему композиции. Литературное произведение является той композиционной системой, тем контекстом, в которых находят воплощение и выражение смысловые потенции поэтического словаря, поэтической фразеологии. Особенности словесного инвентаря в связи с приемами художественной композиции (включая сюда и синтаксис) определяют в существеннейших чертах индивидуальность поэтического стиля. Совершенно исключительное значение вопросы поэтической семантики имеют для исследователя пушкинского стиля. Пред Пушкиным стояла задача синтеза дворянской языковой культуры и ее национальной демократизации. В пушкинском слове, в его смысловой глубине, происходит скрещение разных социально-групповых и стилистических контекстов. Те значения слова, которые были разъединены в быту и литературе, принадлежали разным стилям художественной литературы, разным жанрам письменной речи, разным диалектам просторечия и «простонародного» языка с их классовыми и культурно-бытовыми расслоениями, наконец разным жаргонам дворянского общества, сочетаются Пушкиным в композиционные единства. <...> Процесс лексических и стилистических объединений для Пушкина был одновременно и творчеством новых форм литературного искусства, и культурно-общественной работой по созданию новой системы национально-литературного языка. В этом синкретизме творческих задач кроются причины того, что вопрос о принципах поэтического словоупотребления в пушкинском стиле неразрывно связан с изучением приемов композиции литературного произведения. <...>

## II

§ 1. Прежде всего выступает *прием семантического намагничивания слова*. Пушкинское слово насыщено отражениями быта и литературы. Оно сосуществует в двух сложных семантических планах, их сливая — в историко-бытовом контексте, в контексте материальной культуры, ее вещей и форм их понимания, — и в контексте литературы, ее символики, ее сюжетов и ее словесной культуры. <...>

§ 3. В дворянской культуре слова, предметы, явления и связи действительности нередко созерцались сквозь призму литературных символов и сюжетов, сопоставлялись с ними и, подвергаясь своеобразной эстетической нейтрализации, получали отпечаток литературного символизма. И для Пушкина слово, фраза были отягчены сюжетно-символическими отслоениями литературной традиции, литературных стилей. Поэтому быт и литература структурно сочетаются в предметно-смысловых формах пушкинского слова и тем углубляют его семантическую перспективу. Слово, влекущее за собой разнообразные литературные контексты, могло становиться в разные позы, в различные отношения к этим контекстам. Вокруг слова сгущалась атмосфера литературных намеков. Слово не только притягивало к себе, как магнит, близкие литературные образы и символы, но и отражало их в себе, как система зеркал. Пушкинское слово было окружено атмосферой литературных тем и сюжетов. Предметно-смысловые формы слова, вступая в литературное сознание, апперцепировались здесь соответствующими символами, образами, темами, фразеологией. Быт с его речевыми выражениями входит в литературу не как сырой материал, не как голая «натура», а оценивается, понимается, формируется под углом зрения различных литературных стилей. Он впитывает в себя литературно-художественную культуру, насыщается поэтическими символами, являясь одновременно объектом литературного воздействия и преобразования и источником художественных поз, тем и сюжетов, орудием для разрушения литературных традиций. «Предмет», найденный поэтом как литературная тема, наблюдается не только в многообразии присущих этому предмету бытовых связей, в разных видах его реальных отношений, изучается не только с целью воспроизведения его исторического контекста или с целью литературного показа скрытой в нем символики «натуры», но и для воплощения в нем и через него литературного стиля, для

художественной «игры» вариациями его значений — на фоне предшествующей литературной истории этого предмета. <...>

§ 6. Семантическая многопланность, обусловленная литературными значениями и применениями символов, образует своеобразный прием символических отражений. Происходит сложное смысловое сплетение и взаимодействие контекста данного литературного произведения с соответствующими темами и символами предшествующей литературной традиции. В семантической атмосфере создаваемой пьесы возникают вспышки, разряды и отражения литературных образов прошлого. <...>

§ 9. Поэтическая цитата может влечь за собой в пушкинскую композицию не только контекст того литературного произведения, из которого она почерпнута, но и более широкую сферу образов и идей из творчества другого писателя. Поэтому исследователю пушкинского стиля необходимо понять не только значение, применение чужой фразы на ее «родине» в составе одного произведения, но и ее структурный вес в целой литературной системе другого писателя, обозреть все ее идейно-символические связи. Только тогда может вполне определиться степень семантической насыщенности «заимствования» и характер его влияния на символику пушкинского произведения.

Яркой иллюстрацией важности такого семантического исследования может служить стилистический анализ фразы Жуковского — «гений чистой красоты» в стихотворении Пушкина: «Я помню чудное мгновенье...» (1825). Н. И. Черняев\* впервые установил, что фраза: «гений чистой красоты» взята из стихотворения Жуковского «Лалла-Рук» (1821)\*\*, и в общих словах отметил черты сходства между обоими стихотворениями. Сопоставление это казалось неубедительным, и Н. Ф. Сумцов\*\*\* готов был это фразовое совпадение считать плодом общих для эпохи тенденций фразообразования, результатом однородной работы над одним и тем же лексическим материалом. Но это не так. При тесноте и общеизвестности поэтических фраз-клише в 20-х годах фразеологическая новизна отчетливо выделялась и сразу же закреплялась за изобретателем. П. А. Плетнев в статье «Два ан-

\* Черняев Н. И. Критические статьи и заметки о Пушкине. Харьков, 1900. С. 54.

\*\* Необходимо помнить, что и для Жуковского этот образ — «гений чистой красоты» — был связан также с земными, любовными переживаниями — именно с увлечением поэта великой княгиней Александрой Федоровной (женой Николая I).

\*\*\* Сумцов Н. Ф. Этюды о Пушкине. Варшава, 1894.

тологические стихотворения» \*, разбирая стихотворение кн. Вяземского «К уединенной красавице», о фразеологии стихов

Так сиротеет здесь в стране уединенной  
Богиня красоты без жертв и олтарей

писал: «Так сиротеет здесь — выражение новое и чрезвычайно точное. Оно живо рисует положение души, полной прекрасных чувств, но одинокой, ни с кем не разделяющей бытия своего и никого не радующей собою. *Богиня красоты* — уже несколько раз повторенные слова многими поэтами — в этом месте имеют свою новость, потому что за ними следуют слова, объясняющие причину, по которой сочинитель употребил их: *без жертв и олтарей*». На таком прозрачном языковом фоне Жуковский не стал бы заявлять свои индивидуальные права на фразу: *гений чистой красоты*, для него столь значительную. Для Жуковского эта фраза была связана с индивидуальной сферой образов, точно и строго очерченной — призрачного небесного виденья, «поспешного, как мечтанье», с символами упования и сна, с темой «чистых мгновений бытия», отрыва сердца от «темной области земной», с темой вдохновенья и откровений души.

Чтоб о небе сердце знало  
В темной области земной,  
Нам туда сквозь покрывало  
Он дает взглянуть порой.

Проявляясь во всем, что «здесь прекрасно», гений красоты

...когда нас покидает,  
В дар любви, у нас в виду  
В нашем небе зажигает  
Он прощальную звезду.

Этот рой образов, облепивших фразу «гений чистой красоты», естественно включает в себя и символ поэзии, «первый пламень вдохновенья» (ср. в стих. «Явление поэзии в виде Лаллы-Рук»). А идея поэзии для Жуковского сочетается неразрывно с темой потустороннего существования и с темой нравственного совершенствования:

Сама гармония святая  
Ее нам мнилось бытие,  
И мнилось, душу разрешая,  
Манила в рай она ее.

\* Труды Вольного общества люб. русск. словесности. 1822. Т. XIX. С. 17. Сочин. и переп. П. А. Плетнева. Т. 1. С. 59—60.

Все эти образы, символически сконцентрированные во фразе «гений чистой красоты», после стихотворения «Лалла-Рук» опять появляются в стихотворении «Я музу юную бывало...» (1823) в иной экспрессивной атмосфере — в атмосфере ожидания «дарователя песнопений», тоски по гению чистой красоты — при мерцании его звезды\*.

...О, гений чистой красоты...  
Но ты знаком мне, чистый гений,  
И светит мне твоя звезда.

---

\* Вот текст этого стихотворения:

Я музу юную, бывало,  
Встречал в подлунной стороне,  
И вдохновение летало,  
С небес, незванное, ко мне;  
На все земное наводило  
Животворящий луч оно —  
И для меня в то время было  
Жизнь и поэзия одно  
Но дарователь песнопений  
Меня давно не посещал;  
Бывалых нет в душе видений,  
И голос арфы замолчал.  
Его желанного возврата  
Дождаться ль мне когда опять?  
Или навек моя утрата,  
И вечно арфе не звучать?  
Но все, что от времен прекрасных,  
Когда он мне доступен был,  
Все, что от милых, темных, ясных  
Минувших дней я сохранил —  
Цветы мечты уединенной  
И жизни лучшие цветы —  
Кладу на твой алтарь священный,  
О, гений чистой красоты.  
Не знаю, светлых вдохновений  
Когда воротится чреда  
Но ты знаком мне, чистый гений,  
И светит мне твоя звезда.  
Пока еще ее сиянье  
Душа умеет различать:  
Не умерло очарованье;  
Былое сбудется опять.

Ср. символику стихотворения Жуковского: «Жизнь» (видение во сне) 1819 г.



Известно, что Жуковский снабдил эту символику, связанную с «гением чистой красоты», своим комментарием \*. В основе его лежит понятие «прекрасного». «Прекрасное... не имеет ни имени, ни образа; оно посещает нас в лучшие минуты жития»; «оно является нам только минутами, для того единственно, чтобы нам сказаться, оживить нас, возвысить нашу душу»; «прекрасно только то, чего нет»... Прекрасное сопряжено с грустью, с стремлением «к чему-то лучшему, тайному, далекому, что с ним соединяется и что для тебя где-то существует. И это стремление есть одно из невыразимейших доказательств бессмертия души». «Прекрасное... мимо пролетающий благовеститель лучшего»; «оно есть восхитительная тоска по отчизне, оно действует на нашу душу не настоящим, а темным, в одно мгновение соединенным воспоминанием всего прекрасного в прошедшем и тайным ожиданием чего-то в будущем» \*\*.

Эта мистическая окраска символики, прикрепленной к образу «гения чистой красоты», еще раз проявляется у Жуковского в отрывке «Рафаэлева Мадонна» (из письма о Дрезденской галерее) («Полярная звезда на 1824 год». С. 243—245): «Сказывают, что Рафаэль, натянув полотно свое для этой картины, долго не знал, что на нем будет: вдохновение не приходило. Однажды он заснул с мыслию о Мадонне, и верно какой-нибудь ангел разбудил его. Он вскочил: *она здесь*, закричав, он указал на полотно и начертил первый рисунок. И в самом деле, это не картина, а видение: чем долее глядишь, тем живее уверяешься, что перед тобою что-то неестественное происходит... Здесь душа живописца... с удивительною простотою и легкостью передала холстине то чудо, которое во внутренности ее совершилось... Я... ясно начал

---

\* Ср. письмо к А. И. Тургеневу от 6/19 февраля 1821 г. Ср. у М. Л. Гофмана «Le musée Pouschkine d'Alexandre Oneguine à Paris. Notice, catalogue et extraits de quelques manuscrits». Paris, 1926. С. 153—154. Ср. запись в альбом Мецкерской-Карамзиной (Русский библиофил. 1916. Кн. 6); письмо к Гоголю (Москвитин. 1848. № 4. С. 11—28). Ср. запись А. С. Пушкина: *Якушкин В. Е.* Рукописи А. С. Пушкина. Тетрадь № 2687, л. 82. Ср. также: *Гершензон М. О.* Мудрость Пушкина. М., 1909; *Щеголев П. Е.* Из жизни и творчества Пушкина. М.: ГИХЛ, 1931. С. 369—374.

\*\* Ср. заметку Жуковского к «Лалла-Рук» и дневник того же года под 4 февраля. Ср. в письме к вел. кн. Марии Николаевне от 24 июня 1838 г.: «Верою мы сводим небо на землю, чувством красоты мы земное, так сказать, возвышаем в небесное... красота есть святыня». Несколько раз встречается у Жуковского выражение, что прекрасное — религия. См. книгу акад. А. Н. Веселовского: В. А. Жуковский: Поэзия чувства и «сердечного воображения». Пг., 1918 (Глава VII: «Лирика чувства и ее личные мотивы»).

чувствовать, что душа распространялась... Она была там, где только в лучшие минуты жизни быть может. *Гений чистой красоты* был с нею.

Он лишь в чистые мгновенья  
Бытия слетает к нам,  
И приносит откровенья,  
Благодатные сердцам.  
Чтоб о небе сердце знало  
В темной области земной,  
Лучшей жизни покрывало  
Приподъемлет он порой;  
А когда нас покидает,  
В дар любви, у нас в виду  
В нашем небе зажигает  
Он прощальную звезду.

...И точно приходит на мысль, что эта картина родилась в минуту чуда: занавес развернулся, и тайна неба открылась глазам человека... Все, и самый воздух, обращается в чистого ангела в присутствии этой небесной, мимоидущей девы» (ср.: Соч. в прозе В. Жуковского. 2-е изд. СПб., 1826. С. 247—249)\*.

Насколько вся эта символика была внушительна, как прочно этот рой образов стал оседать в литературном сознании 20-х годов, свидетельствует тот факт, что следы ее находим даже у К. Ф. Рылеева; ср. его стихотворение «На смерть сына» (1824):

Земли минутный поселенец,  
Земли минутная краса,  
Зачем так рано, мой младенец,  
Ты улетел на небеса?

---

\* Любопытно для сравнения символики поставить в параллель описание Мадонны Рафаэля у В. Кюхельбекера в «Отрывке из путешествия по Германии» («Мнемозина», ч. 1): «Передо мною видение — не земное: небесная чистота, вечное, божеское спокойствие на челе младенца и девы; они исполнили меня ужаса: могу ли смотреть на них я, раб земных страстей и желаний? — Что же? Кротость, чудная кротость на устах матери приковала мои взоры: я не в силах расстаться с сим явлением, если бы и гром небесный готов был истребить меня недостойного! Посмотрите, она все преобразует вокруг себя... Мысли и мечты, которые озаряли и грели мою душу, когда глядел на сию единственную богоматерь, я описать ныне уже не в состоянии: но я чувствовал себя лучшим всякий раз, когда возвращался от нее домой. Много видел я изображений чистых дев, нежнолюбящих матерей; в глазах их веру, вдохновение и ту скорбь, которой я готов был сказать: ты неизреченна. Мне говорили: они представляют Мадонну; но она одна и явилась Рафаэлю» (с. 105—106).

Зачем в юдоли сей мятежной,  
О ангел чистой красоты,  
Среди печали безнадежной  
Отца и мать покинул ты? \*

Но Пушкину была чужда морально-мистическая основа этой символики. Разнь между Пушкиным и Жуковским в этом вопросе была очень остра. Она была связана с разным пониманием сущности поэзии. А образ поэзии для Жуковского был центральным в этом символическом кругу. И Жуковский звал Пушкина в свою веру. Шутливо он писал ему: «Ты создан попасть в боги — вперед. Крылья у души есть. Вышины она не побоится, там настоящий ее элемент! Дай свободу этим крыльям, и небо твое... Прости, чертик, будь ангелом» (Переписка. Т. 1. С. 113). О том же пишет Жуковский уже серьезно и строго несколько месяцев спустя: «На все, что с тобою случилось... у меня один ответ: поэзия. Ты имеешь не дарование, а гений... Ты рожден быть великим поэтом: будь же этого достоин. В этой фразе вся твоя мораль. По данному мне полномочию предлагаю тебе *первое* место на русском Парнасе. И какое место, есть ли с *высокостью* гения соединишь и *высокость* цели. Милый брат по Аполлону! Это тебе возможно! А с этим будешь недоступен и для всего, что будет шуметь вокруг тебя в жизни» (Там же. С. 148). О «Цыганах» Жуковский отзывается (в конце мая 1825 г.): «Я ничего не знаю совершеннее по слогу твоих Цыган. Но, милый друг, какая цель? Скажи, чего ты хочешь от своего гения? Какую память хочешь оставить о себе отечеству, которому так нужно высокое? Как жаль, что мы розно» (Там же. С. 217) \*\*. Пушкин отвечает: «Жалею что нет у меня твоих советов — или хоть присутствия — оно вдохновение... Ты спрашиваешь какая цель у Цыганов? вот на? Цель поэзии — поэзия — как говорит Дельвиг (если не украл этого). Думы Рылеева и целят, а все не в попад» (Там же. С. 223).

В стихотворении «Я помню чудное мгновенье...» Пушкин воспользовался символикой Жуковского, спустив ее с неба на зем-

---

\* Собр. соч. К. Ф. Рылеева. М., 1906. С. 177. Ср., однако, в письме К. Ф. Рылеева от 12 февраля 1825 г. к А. С. Пушкину оценку влияния Жуковского на «дух нашей словесности»: «К несчастию, влияние это было слишком пагубно: мистицизм, которым проникнута большая часть его стихотворений, мечтательность, неопределенность и какая-то туманность, которые в нем иногда даже прелестны, растлили многих и много зла наделали» (Переписка. Т. 1. С. 177).

\*\* О понимании Жуковским поэзии см.: Веселовский А. Н. В. А. Жуковский. Поэзия чувства и «сердечного воображения». С. 238—242.

лю, лишив ее религиозно-мистической основы (ср. в письме к Вяземскому от 25 мая 1825 г. применение к Жуковскому — также вне всякого метафизического контекста — стиха из его стихотворения «Я музу юную бывало»: «Былое сбудется опять, а я все чаю в воскресенье мертвых»). Характерно, что Пушкин выделяет из стихотворений Жуковского как «прелесть»: «К мимопролетевшему знакомому гению» (1819) и как бы противопоставляет романтическую мечтательность этого стихотворения потусторонним мистическим и этическим символам «Лаллы-Рук» \*.

В стихотворении «К мимопролетевшему знакомому гению» звучит призыв к гению — «остаться»:

О, гений мой, побудь еще со мною...  
Останься, будь мне жизнью землею,  
Будь ангелом хранителем души.

Образ гения и тут сливается с поэзией и вдохновением:

Поэзии священным вдохновеньем  
Не ты ль с душой носился в высоту,  
Пред ней горел божественным виденьем,  
Разоблачал ей жизни красоту?

Пушкин, сливая с образом поэзии образ любимой женщины и сохраняя большую часть символов Жуковского, кроме религиозно-мистических (ср. у Пушкина переносно-эротическое, «французское» значение слов — «небесный» и «божество»: *небесный* = прекрасный; *божество*, согласно лексикону И. Татищева, в стихотворстве говорится о прекрасной женщине: *c'est une divinité, que j'adore*):

И я забыл твой голос нежный,  
Твои небесные черты...  
Тянулись тихо дни мои  
Без божества, без вдохновенья...  
И для него воскресли вновь  
И божество, и вдохновенье...

строит из этого материала не только произведение новой ритмической и образной композиции, но и иного смыслового разреше-

---

\* О тесной связи образов этих стихотворений говорят хотя бы такие строки:

И не тебе ль всегда она внимала  
*В чистейшие минуты бытия,*  
Когда судьбы святыню постигала,  
Когда лишь бог свидетель был ея.

ния, чуждого идейно-символической концепции Жуковского. И только этот другой семантический план, внешним симптомом которого является стих —

Как гений чистой красоты —

может помочь полному уяснению смысловой структуры пушкинского стихотворения\*.

Так сложны и разнообразны в языке Пушкина семантические вариации приема намагничивания поэтического слова литературными образами и идеями. Благодаря этому приему концентрации значений, этой многопланности слова, смысловая перспектива пушкинского стиля кажется беспредельной, уходя в глубины литературно-художественных культур и стилей. <...>

#### IV

§ 1. Кроме приема эстетического намагничивания слова литературной тематикой и приема пластической изобразительности, в той же сфере предметно-смысловых отношений слов и фраз характерен для пушкинского стиля принцип семантических отражений, принцип варьирования одного образа, одной темы в структуре литературного произведения. Одни и те же слова, фразы, символы, темы, двигаясь через разную преломляющую среду в композиции литературного произведения, образуют

---

\* Эта полемическая противопоставленность пушкинского понимания символа «гений чистой красоты» метафизической интерпретации Жуковского, может быть, отзывается и позднее в стихотворении «Кто знает край, где небо блещет...» (1827?):

Где ты, ваятель безымянный  
Богини вечной красоты?

После этого образа — «богини вечной красоты», который является как бы ритмико-символической вариацией образа «гений чистой красоты», — звучит обращение к Рафаэлю с призывом о замене «еврейки молодой», т. е. Сикстинской Мадонны, другой Марией.

И ты, Харитою венчанный,  
Ты, вдохновенный Рафаэль,  
Забудь еврейку молодую,  
Младенца Бога колыбель —  
Постигни прелесть неземную,  
Постигни радость в небесах,  
Пиши Марию нам другую  
С другим младенцем на руках.

сложную систему взаимоотражений, намеков, соответствий и совпадений. У Пушкина в лирической пьесе, в драме, в повести нередко наблюдаются однородные формы словесной композиции, основанной на лейтмотивах, на символических вариациях: группы слов, образов и тем, являющиеся опорами, скрепами сюжетной конструкции и управляющие ее движением, выступают симметрично, почти с алгебраическою правильностью соотношений. Вяч. Иванов указал на прием семантических отражений в поэме «Цыганы». М. О. Гершензон отметил этот прием в композиции «Станционного смотрителя» \*. Д. Д. Благой описал сходное явление в композиции «Каменного гостя»: «...вторая и четвертая сцены — и по количеству действующих лиц, и по самому характеру действия, наконец, по последовательности его развертывания — до поразительного повторяют друг друга... получается два совершенно параллельных ряда. Однако смысл этой композиции не только в ее изумительной стройности, почти архитектурной правильности и чистоте ее линий, а и в градации тематических нарастаний. Каждая последующая из двух параллельных сцен усиливает, как бы обводит пунктиром основной мотив каждой предыдущей» \*\*. Но исследователям не пришло в голову, что они столкнулись с своеобразным законом пушкинского стиля (проявляющимся от самого начала 20-х годов до последних произведений поэта). Для его всестороннего освещения необходимы примеры из разных жанров и разных периодов пушкинского творчества.

§ 2. Многообразие значений символического клубка образов, которые, как симфоническая тема, а иногда как лейтмотив, связывают между собой части повествовательной конструкции, особенно ярко и остро выступает в повести «Метель». Здесь таким символическим стержнем являются образы метели, в которых воплощаются тема судьбы и тема суженого. Порядок их явления находится в полном соответствии со сменой субъектных плоскостей. Образы метели четыре раза вступают в движение рассказа. Правда, рассказчик, если эпиграф считать отдельной сферой

\* Гершензон М. О. Мудрость Пушкина. М., 1919.

\*\* Благой Д. Д. Социология творчества Пушкина. 2-е изд. М., 1931. С. 216—217. Мельком приема семантических вариаций одного образа, одной темы касался Н. И. Черняев в своем историко-критическом этюде «“Капитанская дочка” Пушкина», сравнивая такой повторяющийся образ с «основной темой в какой-нибудь симфонии Бетховена — темой, которая то и дело повторяется и видоизменяется на все лады, постоянно напоминая о себе как о главной нити всей композиции» (Черняев Н. И. Ук. соч. С. 75).

речи, сменяется только трижды. Но здесь в пушкинском стиле наглядно обнаруживается сложность, субъектная многопланность структуры самого образа повествователя, который, меняя точку зрения и позицию субъективной оценки событий, перемещается из плана сознания одного героя к другому.

Прежде всего, к теме метели примыкает эпиграф из «Светланы» Жуковского.

Кони мчатся по буграм,  
Топчут снег глубокой...  
Вот в сторонке божий храм  
Виден одинокой  
.....  
Вдруг метелица кругом;  
Снег валит клоками;  
Черный вран, свистя крылом,  
Вьется над санями;  
Вещий стон гласит печаль!  
Кони торопливы  
Чутко смотря в темну даль,  
Воздымая гривы...

Таким образом, все сюжетное содержание «Метели» как бы проектируется на символику «Светланы». Тема «Светланы» — тема судьбы, тема «суженого». Она «обвеяна атмосферой святочных гаданий, создающих колорит романтической «народности». Тема суженого разбивается по двум плоскостям. Одна — сон, другая — явь. Обе эти плоскости символически осмысляются лирическим комментарием автора, утверждающим «веру в провидение»:

Благ Зиждителя закон:  
Здесь несчастье — лживый сон;  
Счастье — пробужденье.  
О! не знай сих страшных снов,  
Ты, моя Светлана!..

Таким образом, тема судьбы и суженого сначала воплощается в образах страшных снов, в образах несчастья. Эти «страшные сны» в основной своей части совпадают с явью Марьи Гавриловны из «Метели»:

Едем! Поп уж в церкви ждет  
С дьяконом, дьячками;  
Хор венчальну песнь поет;  
Храм блестит свечами...

Идут на широкий двор  
В ворота тесовы;  
У ворот их санки ждут;  
С нетерпенья кони рвут  
Повода шелковы...

Но храм, по романтическому обыкновению и по примеру русских вариаций на тему бюргеровской «Леноры», встретил Светлану ужасом.

Вдруг метелица кругом  
Снег валит клоками...

Промчавшиеся мимо храма кони несутся к «хижинке под снегом»:

Брезжит в поле огонек;  
Виден мирный уголок,  
Хижинка под снегом:  
...Вот примчались.

И все пропадает, все сгнуло во мраке метели, и Светлана остается наедине с гробом в пустой хижине.

...ВМИГ  
Из очей пропали:  
Кони, сани и жених,  
Будто не бывали.  
Одинокая в потьмах  
Брошена от друга  
В страшных девица местах;  
Вкруг метель и вьюга...

Далее — романтические ужасы пробуждения мертвеца и окончательного его замирания, т. е. вся та «гробовая» фантастика, которую Пушкин пародически воспроизвел в «Гробовщике». Светлана пробуждается от «страшных снов», и перед ней открывается счастье пробужденья:

Статный гость к крыльцу идет...  
Кто?.. жених Светланы...  
Что же твой, Светлана, сон,  
Прорицатель муки?  
Друг с тобой; все тот же он  
В опыте разлуки;  
Та ж любовь в его очах;  
Те ж приятны взоры;  
Те ж на сладостных устах  
Милы разговоры...



Так и перед Марьей Гавриловной в «Метели» вместо мертвого жениха предстал после «опыта разлуки» полковник Бурмин. В эпиграфе к «Метели» символически заложены основные образы повести, и метель предуказана как фон «страшных снов», т. е. несчастий. Но Пушкин в соответствии с законами своего стиля делает метель, как и «выстрел» в повести того же названия, вторящейся темой своей повествовательной полифонии. На метели, на ее течении обрываются тянущиеся параллельными рядами нити повести, пока Бурмин не связывает их в сюжетное единство своим рассказом о метели.

Интересно, что смысловые функции образов метели и самый характер ее стилистического воспроизведения во всех трех частях повести — разные. Сначала, когда повествование колеблется между образом автора и точкой зрения Марьи Гавриловны, метель символически воспроизводится в плане сознания и понимания молодой преступницы как предвестие несчастья: «...На дворе была метель; ветер выл, ставни тряслись и стучали; все казалось ей угрозой и печальным предзнаменованием»... «Ветер дул навстречу, как будто сился остановить молодую преступницу»...

Напротив, когда повествовательный стиль, отрываясь от судьбы Марьи Гавриловны, сближается с сферой сознания Владимира, и рассказчик (или рассказчица) сливает свое отношение к событиям с чужой точкой зрения, с переживанием их путником, тогда метель воспроизводится во всех фазах ее течения как длительный и разрушительный процесс, как действия грозной и враждебной силы, с которой приходится бороться путешественнику, охваченному сначала нетерпением, затем беспокойством и наконец отчаянием.

Основной формой изображения метели делаются глаголы движения. К ним присоединяются фразы, регистрирующие ход времени. В сочетании с глагольными обозначениями состояния, эмоций и дум Владимира глаголы движения становятся сложными символами, выражающими не только объективное течение событий, но и переживание их героем. Метель распадается на ряд фазисов, промежутков времени, и границей между ними является то вспыхивающая, то угасающая мысль путника о близости роки и Жадрина. При этом изображаются лишь такие действия и явления, которые непосредственно связаны с дорогой, с состоянием пути. «Сделалась такая метель, что он ничего не взвидел. В одну минуту дорогу занесло; окрестность исчезла во мгле мутной и желтоватой... Небо слилось с землею». После этого стремительного рассказа о наступлении метели начинается

последовательное движение повествовательных отрезков, почти строф, из которых каждая заключается фразой об уходящем времени и об отдаляющейся цели (о невидности рощи, Жадрина). Так как читатель предупрежден, что до Жадрина 20 минут пути, то сначала почти по соседству располагаются фразы, изображающие ожидание Владимира посредством указания на Жадринскую рощу: «...ему казалось, что уже прошло более получаса, а он не доехал еще до Жадринской рощи. Прошло еще около десяти минут: рощи все было не видать». А далее каждая семантически отграниченная повествовательная часть, говорящая с разными экспрессивными вариациями об одном и том же, — о направлении пути, о сугробах, о движении лошади, об ее изнеможении, о вдруг возникающих надеждах, о думах и действиях путника, — только через все большие и большие промежутки времени замыкается указаниями на рощу или непосредственно на Жадрину: «Уже более часа был он в дороге. Жадрину должно было быть недалеко. Но он ехал, ехал, а полю не было конца»... — «Приближаясь, он увидел рощу. Слава богу, подумал он, теперь близко»... «Но он ехал, ехал, а Жадрина было не видать; роще не было конца»... — «...Владимир выехал из лесу; Жадрина было не видать»... Это символическое изображение нетерпеливого ожидания, смены беспокойства, надежды отчаянием — в параллель с описанием такой же смены состояний выбивающейся из сил лошади — на фоне подчеркиваний бесконечности поля и рощи, указаний на бесконечно длящуюся езду, на фоне непрерывной регистрации протекающего времени заставляет читателя вместе с путником переживать метель, ее течение, и как бы увлекает читателя в то же восприятие времени, какое усвоил, следуя своему герою, рассказчик.

Так метель в истории Владимира выступает как трагическое препятствие и рисуется в аспекте борьбы с ней несчастного любовника, в изменчивом освещении сопровождавших эту борьбу эмоций.

Напротив, в рассказе Бурмина метель только называется («поднялась ужасная метель»). Картина метели здесь свободна от трагических красок (ср. разговорное выражение: «метель не *унималась*»). Как синоним метели является слово «буря». С метелью считаются только ямщики. «Вдруг поднялась ужасная метель, и зритель и ямщики советовали мне подождать... Ямщику вздумалось ехать рекою... Берега были занесены; ямщик проехал мимо того места, где выезжали на дорогу»... Эмоции самого Бурмина направлены в сторону от метели, протекают мимо нее. «Непонятное беспокойство овладело мною; казалось,

кто-то меня так и толкал. Между тем метель не унималась; я не вытерпел, приказал опять закладывать и поехал в самую бурю». Так для Бурмина метель рисуется «непонятной» случайностью, через которую ехал к «преступной проказе», оказавшейся потом его счастьем. Так в семантическом рисунке повести игра красок сосредоточена на разных образах метели, на разнородных субъективных отражениях одного символа. <...>

## V

§ 1. Структура субъекта в пушкинском произведении — ключ к пониманию реформы литературного стиля, произведенной Пушкиным. Смещение социально-языковых контекстов как принцип построения новой системы повествовательного стиля, многообразие лирической экспрессии — все это уже само по себе предполагало новые формы организации «образа автора». Тот риторический облик повествователя, который в карамзинской традиции нивелировал различия в речи автора и персонажей, облакая их экспрессией светской дворянской галантности и остроумия дамского угодника, не мог выйти за пределы стиля «салона». Этот автор, внушительный для «светской дамы» и стилизовавший словесные приемы ей близкой и приятной экспрессии, был, так сказать, имманентен своей аудитории, но совсем не бытовым формам той сложной и противоречивой действительности, которую он избирал объектом своих повествований или лирических изображений. Художественная действительность пропускалась через фильтр языка «благородной» светской гостиной, языка «хорошего общества» — и прежде всего — языка «светской дамы»: речь облакалась характеристическими формами женской языковой личности, обвевавшей весь мир литературного изображения особыми принципами манерно-чувствительной качественной оценки и разрушавшей выразительную силу «закрытых структур», т. е. имени существительного и глагола. Система «вещей» и действий, которая стояла за символами «светского стиля», была не только ограничена бытом его «социального субъекта», но и служила лишь формой выражения его риторических тенденций, его эмоциональных переживаний, его гражданских и моральных идеалов, его эстетических вкусов. Поэтому в такой литературной конструкции предметные слова и глаголы больше указывали на эмоциональное отношение субъекта к вещам и событиям, на его оценки, на экспрессивно-смысловые функции вещей в его мире, чем непосредственно символизировали некую вещную действительность. Мир поэзии, лишенный

фабульного движения, чуждый внешних «событий», умещался целиком в плоскость субъектных переживаний автора как идеальной социальной личности, которая отрекалась от всех своих профессионально-бытовых вариаций во имя развития единого светски-галантного и безусловно-добродетельного лика чувствительного «жантильома» и просвещенного гражданина-европейца. Доминантой словесной композиции была личность в единстве ее идеального, воображаемого социально-бытового характера, а не мир вещей и событий во многообразии его классовых и культурно-бытовых расслоений и именовании. Отсюда возник принцип соотношения художественной действительности не с «натурой» вещей, не с бытовыми основами повествования, а с системой тех экспрессивных, этических и гражданских норм, которые были заданы образом автора. «Творец всегда изображается в творении, и часто против воли своей»... Творчество писателя — портретно. «Когда ты хочешь писать портрет свой, то посмотришься прежде в верное зеркало, может ли быть лицо твое предметом искусства, которое должно занимать одним изящным, изображать красоту, гармонию и распространять в области чувствительного приятные впечатления?.. Ты берешься за перо, и хочешь быть автором: спроси же у самого себя, наедине, без свидетелей, искренно: каков я? ибо ты хочешь писать портрет души и сердца своего» \*. Проблема писательской личности сливается с проблемой автопортрета. Это был явный разрыв с традициями феодальной церковно-риторической литературы, в которой были заданы анонимные, или псевдонимные «маски автора» как некоторые общие субъектные категории. А. Седелников в своей статье «Несколько проблем по изучению древней русской литературы» тонко подметил живучесть в древней русской литературе «традиции иноческого безличия». образу автора с индивидуальным именем здесь противостоят субъектные формы известной религиозно-церковной категории, своеобразные риторические маски религиозных характеров, иногда условно прикрепляемые к именам наиболее типичных для данного жанра и наиболее знаменитых церковных деятелей (Кирилла-философа, Златоуста и т. п.) \*\*. Имя в этом случае было символом идеального и поэтому риторически внушительного выразителя «соборной личности». <...>

\* Соч. Карамзина. 3-е изд. М., 1820. Т. VII. «Что нужно автору?» С. 14—15.

\*\* Ср.: Сухомлинов М. О псевдонимах в древней русской словесности // Сборн. Отд. русск. яз. и слов. Росс. Акад. наук. Т. 85. С. 441—493.

Как показал Г. А. Гуковский в статье «О русском классицизме» («Поэтика». Вып. V), русский XVIII в., почти до конца в своих «высоких» жанрах расширяя и усложняя категории соборных, жанровых авторских ликов, в сфере дворянской «литературы» (не надо смешивать с бытовой словесностью) не порывал связей с традициями церковно-риторической культуры и с ее нормативными тенденциями, а только приспособил их к новой тематике. Проблема «я» как литературного и социально-культурного образа автора широко ставится лишь в повести карамзинской эпохи. И Пушкин борется с этой манерой сентиментально-классического автопортрета, с неподвижными и строго унифицированными образами субъектов предшествующей литературной традиции.

§ 2. Пушкин разрушает ту субъектную ограниченность повествовательного и лирического монолога, которая характеризовала стиль XVIII и начала XIX вв. То сложное экспрессивно-стилистическое единство, которое представляет собою пушкинское произведение, мог воплотить лишь образ многоликого субъекта, вобравшего в себя противоречия и многообразия исторической действительности. Пушкин поэтому делает скользкой границу между автором и героями. Она двигается и меняется в структуре повествования или лирического изложения. «Автор» в стиле Пушкина даже тогда, когда он не назван, когда нет ни его имени, ни его местоимения, имманентен изображаемому миру, рисует этот мир в свете его социально-языкового самоопределения и тем сближается со своими «героями». Но он не сливается с ними и не растворяет их в себе, так как не нарушает полной объективации ни одного образа. Он как бы колеблется между разными сознаниями образов героев и в то же время отрешен от них всех, становясь к ним в противоречивые отношения, меняя в движении сюжета их оценку. Субъективные перегородки, наслоения оказываются в языке Пушкина настолько сложными, что они понимаются как объективные свойства самой изображаемой художественной действительности. Субъект повествования у Пушкина становится формой внутреннего раскрытия самой исторической действительности. Он не только имманентен ей, но так же многозначен, противоречив и изменчив, как она. Создается необыкновенное богатство экспрессивных форм. Структура повествования делается субъектно многослойной (ср. «Повести Белкина», где на образ издателя наслаивается образ Белкина, а на образ Белкина наслаиваются лики разных рассказчиков; ср. «Капитанскую дочку»; раньше: «Разбойники», «Бахчисарайский фонтан», «Цыганы» и т. д.). Получается иллюзия «многоголосой» субъективности или вернее: драматической объектив-

ности повествования, называющего вещи их бытовыми именами, пользующегося всем разнообразием присущих изображаемой среде и ее героям характеристик и определений. Монолог в пушкинском стиле превращается в «полилог». Но этим не нарушается структурное единство литературной речи. Она не разбивается на обособленные драматические контексты. Возникает внутренняя «драматизация», внутренняя борьба, движение и столкновение смыслов в пределах одного повествовательного или лирического контекста. Современники замечали это свойство пушкинского языка. Киреевский писал: «Пушкин рожден для драматического рода, он слишком многосторонен, слишком объективен, чтобы быть лириком. И в каждой из его поэм заметно невольное стремление дать особенную жизнь отдельным частям, стремление, часто клонящееся к вреду целого в творениях эпических, но необходимое, драгоценное для драматика» (Московск<ий> вестн<ик>. 1827. № 8). Так Пушкин сочетал в новой системе литературного языка единство социально-языковой личности с многообразием ее социально-характеристических и экспрессивных расслоений, индивидуаций. Этим он преодолел классовую ограниченность литературных стилей предшествовавшей эпохи и в некоторых направлениях определил пути эволюции литературного языка в XIX в. Этот метод Пушкина лучше всех освоил и глубже всех развил применительно к литературному языку второй половины XIX в. Ф. М. Достоевский. <...>

§ 4. Тот прием семантического движения, по которому слова и фразы как бы скользят непрерывно из одной субъектной плоскости в другую, являясь в многообразных отражениях, в пушкинском стиле органически связан с принципом субъектной многопланности и многоликой изменчивости. Когда в художественной действительности устанавливается сложное, подвижное, изменчивое соотношение между объектом и субъектом, между предметным миром и формами его субъективного выражения, тогда открывается возможность художественного применения тех многообразных тонких смысловых нюансов, которые приобретает слово в контексте речи и мысли разных личностей и которые, однако, не нарушают единства лексической структуры слова. Над общими, присущими литературному стилю значениями слова воздвигается тогда множественность смыслов слова, зависящих от разнообразия контекстов его субъективного употребления, от разнообразия субъектных приспособлений слова. Этот прием субъектной многозначности в применении слов враждебен открытой лексической метафоре, так как метафора всегда связана более или менее с отрывом слова от его предметной почвы.

Кроме того метафора (если она не штампована) есть акт утверждения индивидуального миропонимания, акт субъективной изоляции и форма борьбы с общезыковыми нормами. В метафоре резко выступает строго определенный, единичный субъект с его индивидуальными тенденциями мировосприятия. Поэтому словесная метафора — узка, субъектно замкнута, рассудочна и «идейна», т. е. навязывает читателю субъективно-авторский взгляд на «предмет» и его смысловые связи. Метафорической пестроте, гипертрофированному метафоризму романтического стиля Пушкин противопоставляет, особенно в области прозы, сложный субъектный символизм слова. Субъектно-экспрессивная многопланность слова сочетается в пушкинском стиле со структурной полнотой предметных значений, сдвинутых в единство семантической характеристики слова из разных стилей литературно-книжного языка, из разговорной речи, из диалектов просторечия, простонародного языка и из разных арг (например карточного, гадательного, светски-кружкового, литературно-группового и т. д.).

§ 5. Этот метод субъектно-экспрессивной многопланности еще больше углублял смысловую перспективу слова: к предметным значениям слова примыкали причудливые формы его различных субъектных применений. Попадая в разные субъектные сферы, символ получал различное смысловое наполнение. Например, речение «пиковая дама» в повести «Пиковая дама» было не только названием карты, но, пройдя через субъектную сферу гадательного жаргона, стало символизировать личность. Ведь для гадательного арг название карты — всегда символ скрытой за нею личности, силы или события, которые являются темой вопроса, обращенного к судьбе. Так открывается возможность — в аспекте расстроенного воображения Германна — отождествить пиковую даму с образом старой графини, на которую была рассчитана ставка Германна. С особенной яркостью эта субъектно-экспрессивная двупланность слов выступает в сцене последней игры Германна:

«— Туз выиграл! — сказал Германн, и открыл свою карту.

— *Дама ваша убита*, — сказал ласково Чекалинский.

Германн вздрогнул: в самом деле, вместо туза у него *стояла пиковая дама*. Он не верил своим глазам, не понимая, как мог он обдернуться.

В эту минуту ему показалось, что *пиковая дама прищурилась и усмехнулась*. Необыкновенное сходство поразило его.

— *Старуха!* — закричал он в ужасе».

Особенно ярко двойственность значений слов в этой сцене выступает при соотнесении ее со сценой галлюцинации Германна у гроба старухи. Ведь обе эти сцены связаны нитями символического параллелизма по принципу отражений. Двойственностью значений карт, за которыми в гадательной, а также и игрепкой мифологии скрывались люди и предметы, оправдывается и процесс превращения всего мира в образы трех карт в необузданном воображении Германна:

«Тройка, семерка, туз — скоро заслонили в воображении Германна образ мертвой старухи. Тройка, семерка, туз — не выходили из его головы — шевелились на его губах. Увидев молодую девушку, он говорил: — Как она стройна!.. Настоящая тройка червонная. У него спрашивали, который час: он отвечал — без пяти минут семерка. Всякий пузастый мужчина напоминал ему туза. Тройка, семерка, туз — преследовали его во сне, принимая все возможные виды: тройка цвела пред ним в образе пышного грандифлора, семерка представлялась готическими воротами, туз огромным пауком»... Но «пиковая дама» — имела еще и третье значение — в применении к судьбе, которая стерегла искателя счастья. «Пиковая дама означала тайную недоброжелательность» (Новейшая гадательная книга). Для Германна, на лик которого символически накладывается образ Наполеона, «мужа рока», «мужа земных судеб», орудием этой тайной недоброжелательности судьбы была старуха («Я пришла к тебе против своей воли»). Поэтому в аспекте сознания и восприятия Германна образ графини облекается символическими аксессуарами судьбы, воплощенной в игре «фараон» (которая состоит в сбрасывании карт направо — сторона банкмета и налево — партия понтера): «Графиня сидела вся желтая, шевеля отвислыми губами, качаясь направо и налево... Смотря на нее, можно было подумать, что качание страшной старухи происходило не от ее воли, но по действию скрытого гальванизма»\*.

Столкновение разных субъектно-экспрессивных сфер в композиции произведения выражалось не только в многообразии символических применений слова, но и в постоянном смещении субъектных плоскостей повествования. От авторского, объективного воспроизведения речь спускается в сферу оценки и восприятия персонажей, перемещаясь с одной ступени на другую, чтобы вновь вступить в плоскость авторского повествования с другой

---

\* Подробнее см. в моей работе о стиле «Пиковой дамы» <Виноградов В. В. Стиль «Пиковой дамы» // Пушкин: Временник Пушкинской комиссии. М.; Л., 1936. Т. 2. С. 74—147>.



стороны. Например, вот авторский рассказ от лица стороннего наблюдателя: «Германн затрепетал... Он стал ходить около дома, думая об его хозяйке и о чудной ее способности». Далее плоскость повествования наклоняется к субъектной сфере самого Германна (ср. расстановку слов), окрашиваясь экспрессией сочувствия: «Поздно воротился он в смиренный свой уголок; долго не мог заснуть, и когда сон им овладел, ему пригрезились карты, зеленый стол, кипы ассигнаций и груды червонцев». И тут наконец авторская экспрессия сливается с плоскостью созерцания и восприятия самого Германна (что выражается постановкой эмоциональных наречий позади глагола и эмоционально-прерывистым повторением союза *и*): «Он ставил карту за картой, гнул углы *решительно*, выигрывал *беспрестанно*, и загребал к себе золото, *и* клал ассигнации в карман». А далее повествовательный стиль, освобождаясь от «чужой» экспрессии, становится более объективным: «Проснувшись уже поздно, он вздохнул о потере своего фантастического богатства, пошел опять бродить по городу и опять очутился перед домом графини...» Но в конце главы опять происходит сближение автора-наблюдателя с точкой зрения Германна: «...увидел он черноволосую головку, наклоненную, *вероятно*, над книгой или над работой».

С необыкновенной рельефностью этот прием субъектного «скольжения» слов обнаруживается, например, в том месте «Пиковой дамы», где все перипетии драмы старухи и Германна воспроизводятся в субъектных формах риторики «славного проповедника» (гл. V): «В простых и трогательных выражениях представил он мирное усение праведницы, которой долгие годы были тихим, умирительным приготовлением к христианской кончине». «Ангел смерти обрел ее, — сказал оратор, — бодрствующую в помышлениях благих и в ожидании жениха полуночного».

Здесь сначала звучит речь повествователя, его оценка: «Славный проповедник произнес надгробное слово. В *простых и трогательных* выражениях представил он»... Потом, без подчеркивания внешними графическими знаками (вроде кавычек или курсива), повествовательный стиль сразу соскальзывает в плоскость «чужой речи». Образы и метафоры, вся лексика извлекаются из самого надгробного слова. Но риторические формы церковной проповеди основаны на ином круге символов, на иной идеологии, чем стиль светского повествования. Поэтому на фоне предшествующего изложения все символы и обозначения проповедника, перенесенные в сферу авторской речи, отзываются иронией. Они не соответствуют установившимся значениям

предметов, лиц и событий. Так, выражение «мирное усение праведницы» только иронически может быть применено к смерти старой графини. Самый образ старухи в обрисовке повествователя меньше всего подходит под тип «праведницы, которой долгие года были тихим, умирительным приготовлением к христианской кончине». Фраза из надгробной речи о праведнице, «бодрствующей в помышлениях благих», невольно сопоставляется с такой чертой портрета графини: «В мутных глазах ее изображалось совершенное отсутствие мысли». Выражение «в ожидании жениха полунощного» покоится на символике евангельской притчи о десяти девах, из которых мудрые бодрствовали (со светильниками и с маслом для них) в ожидании жениха полунощного («сына человеческого», Христа), а неразумные в полночь ушли покупать масло для светильников и опоздали на брачный пир. Но в семантике «Пиковой дамы» этот символ проецируется на вернувшуюся с бала старуху и Германна, который «ровно в половине двенадцатого ступил на графинино крыльцо».

Так, двигаясь по разным субъектным плоскостям, слова и фразы расширяют свой смысловой объем и приобретают экспрессивную многокрасочность.





**М. М. БАХТИН**

## **Из предыстории романного слова**

<...> Отличия романа и некоторых близких к нему форм от всех остальных жанров — жанров поэтических в узком смысле слова — настолько существенны и принципиальны, что всякие попытки перенести на роман понятия и нормы *поэтической* образности обречены на неудачу. Поэтическая образность в узком смысле, хотя и есть в романе (преимущественно в прямом авторском слове), имеет второстепенное для романа значение. Более того, прямая образность эта очень часто приобретает в романе совсем особые, не прямые функции. Вот, например, как характеризует Пушкин поэзию Ленского:

Он пел любовь, любви послушный,  
И песнь его была ясна,  
Как мысли девы простодушной,  
Как сон младенца, как луна...

(следует развитие последнего сравнения).

Поэтические образы (именно — метафорические сравнения), изображающие «песнь» Ленского, вовсе не имеют здесь прямого поэтического значения. Их нельзя понимать как непосредственные поэтические образы самого Пушкина (хотя формально характеристика дана от автора). Здесь «песнь» Ленского сама себя характеризует, на своем языке, в своей поэтической манере. Прямая пушкинская характеристика «песни» Ленского — она есть в романе — звучит совершенно иначе:

Так он писал *темно и вяло*...

В приведенных же выше четырех строках звучит песнь самого Ленского, его голос, его поэтический стиль, но они пронизаны здесь пародийно-ироническими акцентами автора; они поэтому и не выделены из авторской речи ни композиционно, ни грам-

матически. Перед нами действительно *образ* песни Ленского, но не поэтический в узком смысле, а типично *романный* образ: это образ чужого языка, в данном случае образ чужого поэтического стиля (сентиментально-романтического). Поэтические же метафоры этих строк («как сон младенца, как луна» и др.) вовсе не являются здесь *первичными средствами изображения* (какими они были бы в прямой серьезной песне самого Ленского); они сами становятся здесь *предметом изображения*, именно — пародийно-стилизующего изображения. Этот романый образ *чужого стиля* (с входящими в него прямыми метафорами) в системе прямой авторской речи (которую мы постулируем) взят в *интонационные кавычки*, именно — пародийно-иронические. Если мы отбросим эти интонационные кавычки и будем воспринимать употребленные здесь метафоры как прямые изобразительные средства самого автора, то мы разрушим романый образ чужого стиля, то есть именно тот образ, который и строил здесь Пушкин как романист. От постулируемого нами прямого слова самого автора изображенный поэтический язык Ленского очень далек: он служит только предметом изображения (почти как вещь), сам же автор почти полностью вне языка Ленского (только его пародийно-иронические акценты проникают в этот «чужой язык»).

Но вот другой пример из «Онегина»:

Кто жил и мыслил, тот не может  
В душе не презирать людей;  
Кто чувствовал, того тревожит  
Призрак невозвратимых дней:  
Тому уж нет очарований,  
Того змия воспоминаний,  
Того раскаянье грызет.

Можно было бы думать, что перед нами прямая поэтическая сентенция самого автора. Но уже следующие строки:

Все это часто придает  
Большую прелесть разговору, —

(условного автора с Онегиным) бросают легкую объектную тень на эту сентенцию. Хотя она входит в авторскую речь, но построена она в районе действия онегинского голоса, в онегинском стиле. Перед нами снова романый образ чужого стиля. Но построен он несколько иначе. Все образы этого отрывка являются предметом изображения: они изображаются как онегинский стиль, как онегинское мировоззрение. В этом отношении они подобны образам песни Ленского. Но, в отличие от этой последней, образы приведенной сентенции, будучи предметом изображения, в то же время и сами изображают, точнее, выражают авторскую

мысль, ибо автор с нею в значительной мере солидарен, хотя и видит ограниченность и неполноту онегинско-байронического мировоззрения и стиля. Таким образом, автор (то есть постулируемое нами прямое авторское слово) гораздо ближе к онегинскому «языку», чем к «языку» Ленского: он уже не только вне его, но и в нем; он не только изображает этот «язык», но в известной мере и сам говорит на этом «языке». Герой находится в зоне возможной беседы с ним, в зоне *диалогического контакта*. Автор видит ограниченность и неполноту еще модного онегинского языка-мировоззрения, видит его смешное, отъединенное и искусственное лицо («Москвич в гарольдовом плаще», «Слов модных полный лексикон», «Уж не пародия ли он?»), но в то же время целый ряд существенных мыслей и наблюдений он может выразить только с помощью этого «языка», несмотря на его историческую обреченность как целого. Такой образ чужого языка-мировоззрения, одновременно и изображенного и изображающего, чрезвычайно типичен для романа; к этому именно типу относятся величайшие романские образы (например, образ Дон Кихота). Входящие в состав такого образа прямые поэтические (в узком смысле) изобразительные и выразительные средства сохраняют это свое прямое значение, но они в то же время «оговорены», «овнешнены», показаны в своей исторической относительности, ограниченности, неполноте, — они, так сказать, самокритичны в романе. Они и освещают мир, и сами освещены. Как человек не укладывается до конца в свое реальное положение, так и мир не укладывается до конца в слово о нем; всякий наличный стиль ограничен, приходится им пользоваться оговорочно.

Изображая «оговоренно-говорящий» образ онегинского «языка» (языка направленно-миросозерцательного), автор далеко не нейтрален в отношении этого образа: он в известной мере полемизирует с этим языком, оспаривает его, кое в чем оговорочно соглашается с ним, спрашивает его, прислушивается к нему, но вместе с тем и высмеивает его, пародийно утрирует и т. п., — другими словами, автор находится в диалогическом отношении с языком Онегина; автор действительно *беседует* с Онегиным, и эта беседа — существенный конститутивный момент как всего романного стиля, так и образа языка Онегина. Автор изображает этот язык, беседуя с ним, беседа входит вовнутрь образа языка, диалогизует этот образ изнутри. И таковы все существенные романские образы: это внутренне-диалогизованные образы — чужих языков, стилей, мировоззрений (неотделимых от конкретного языкового, стилистического воплощения). Господствующие

теории поэтической образности совершенно бессильны при анализе этих сложных внутренне-диалогизованных образов языков.

Анализируя «Онегина», можно без особого труда установить, что, кроме образов языка Онегина и языка Ленского, есть еще сложный и в высшей степени глубокий образ языка Татьяны, в основе которого лежит своеобразное внутренне-диалогизованное сочетание мечтательно-сентиментального ричардсоновского языка «барышни уездной» с народным языком няниных сказок и бытовых рассказов, крестьянских песен, гаданий и т. п. Ограниченное и почти смешное, старомодное в этом языке сочетается с безгранично серьезной и прямой правдой народного слова. Автор не только изображает этот язык, но и весьма существенно говорит на нем. Значительные части романа даны в зоне голоса Татьяны (эта зона, как и зоны других героев, ни композиционно, ни синтаксически не обособлена в авторской речи, это чисто стилистическая зона).

Кроме зон героев, захвативших значительную часть авторской речи в романе, мы найдем в «Онегине» отдельные пародийные стилизации, присущие различным направлениям и жанрам языков эпохи (например, пародия на неоклассический эпический зачин, пародийные эпитафии и т. п.). И самые лирические отступления автора далеко не лишены пародийно-стилизующих или пародийно-полемиических моментов, в некоторой же своей части они входят в зоны героев. Таким образом, лирические отступления в романе со стилистической точки зрения принципиально отличны от прямой лирики Пушкина. Это не лирика, это — романские образы лирики (и поэта-лирика). В результате при внимательном анализе почти весь роман распадается на образы языков, связанные между собою и с автором своеобразными диалогическими отношениями. Языки эти являются в основном направленческими, жанровыми и бытовыми разновидностями литературного языка эпохи, языка, становящегося и обновляющегося. Все эти языки со всеми их прямыми изобразительными средствами становятся здесь предметом изображения, они показаны здесь как образы языков, образы характерно-типические, ограниченные и иногда почти смешные. Но в то же время изображенные языки эти в значительной мере и сами изображают. Автор участвует в романе (он вездесущ в нем) почти без собственного прямого языка. Язык романа — это система диалогически взаимоосвещающихся языков. Его нельзя описать и проанализировать как один и единый язык.

Остановлюсь еще на одном примере. Вот четыре отрывка из разных глав «Онегина»:

- 1) Так думал молодой повеса...
- 2) ...Младой певец  
Нашел безвременный конец!..
- 3) *Пою приятеля младого*  
*И множество его причуд...*
- 4) Что ж, если вашим пистолетом  
Сражен приятель молодой...

Мы видим здесь в двух случаях церковнославянскую форму «младой» и в двух случаях русскую полногласную форму «молодой». Можем ли мы сказать, что обе формы принадлежат одному авторскому языку и одному авторскому стилю, а выбирается та или другая из них, скажем, «для размера»? Подобное утверждение было бы, конечно, дикостью. Между тем во всех четырех случаях речь авторская. Но анализ убеждает нас, что эти формы принадлежат к разным стилистическим системам романа.

Слова «младой певец» (второй отрывок) лежат в зоне Ленского, даны в его стиле, то есть в несколько архаизованном стиле сентиментального романтизма. Нужно сказать, что и слова «петь» и «певец» в смысле «писать стихи» и «поэт» употребляются Пушкиным в зоне Ленского или других пародийных и объектных зонах (сам Пушкин на своем языке говорит про Ленского — «так он писал...»). Сцена дуэли и «плач» о Ленском («Друзья мои, вам жаль поэта...» и т. д.) в значительной части построены в зоне Ленского, в его поэтическом стиле, но все время вмешивается реалистический и трезвый авторский голос; партитура этой части романа довольно сложна и очень интересна.

Слова «пою приятеля младого» (третий отрывок) входят в пародийную травестию неоклассического эпического зачина. Требованиями пародийного травестирования объясняется и бесстильное сочетание архаического высокого слова «младой» с низким словом «приятель».

Слова «молодой повеса» и «приятель молодой» лежат в плоскости прямого авторского языка, выдержанного в духе фамильярно-разговорного стиля литературного языка эпохи.

Таким образом, разные языковые и стилистические формы принадлежат к разным системам языка романа. Если бы мы уничтожили все интонационные кавычки, все разделы голосов и стилей, все разнообразные отстояния изображенных «языков» от прямого авторского слова, то мы получили бы бесстильный и бессмысленный конгломерат разнородных языковых и стилистических форм. Язык романа нельзя уложить в одной плоскости, вытянуть в одну линию. Это система пересекающихся плоско-

стей. В «Онегине» почти ни одно слово не является прямым пушкинским словом в том безоговорочном смысле, как, например, в его лирике или поэмах. Поэтому единого языка и стиля в романе нет. В то же время существует языковой (словесно-идеологический) центр романа. Автора (как творца романного целого) нельзя найти ни в одной из плоскостей языка: он находится в организационном центре пересечения плоскостей. И различные плоскости в разной степени отстоят от этого авторского центра.

Белинский назвал роман Пушкина «энциклопедией русской жизни». И это не немая вещно-бытовая энциклопедия. Русская жизнь говорит здесь всеми своими голосами, всеми языками и стилями эпохи. Литературный язык представлен в романе не как единый, вполне готовый и бесспорный язык, — он представлен именно в его живой разноречивости, в его становлении и обновлении. Язык автора стремится преодолеть поверхностную «литературность» отмирающих, устаревших стилей и модных литературно-направленческих языков и обновиться за счет существенных элементов народного языка (однако не за счет грубого и вульгарного разноречия).

Роман Пушкина — это самокритика литературного языка эпохи, осуществляемая путем взаимоосвещения всех его основных направленных, жанровых и бытовых разновидностей. Но, конечно, это не отвлеченно-лингвистическое взаимоосвещение: образы языков неотделимы от образов мировоззрений и их живых носителей — людей, мыслящих, говорящих и действующих в социальной и исторически конкретной обстановке. Со стилистической точки зрения, перед нами сложная система образов языков эпохи, охваченная единым диалогическим движением, причем отдельные «языки» по-разному отстоят от объединяющего художественно-идеологического центра романа.

Стилистическое построение «Евгения Онегина» типично для всякого подлинного романа. Всякий роман в большей или меньшей мере есть диалогизованная система образов «языков», стилей, конкретных и неотделимых от языка сознаний. Язык в романе не только изображает, но и сам служит предметом изображения. Романное слово всегда самокритично.

Этим роман принципиально отличается от всех прямых жанров — от эпической поэмы, лирики, строгой драмы. Все прямые изобразительные и выразительные средства этих жанров и самые жанры, входя в роман, становятся в нем предметом изображения. В условиях романа всякое прямое слово — эпическое, лирическое, строго драматическое — в большей или меньшей сте-



пени объективируется, само становится ограниченным и — весьма часто — смешным в этой ограниченности образом.

Специфические образы языков и стилей, организация этих образов, их типология (они весьма разнообразны), сочетание образов языков в романном целом, переходы и переключения языков и голосов, их диалогические взаимоотношения — таковы основные проблемы стилистики романа. <...>





**Г. А. ГУКОВСКИЙ**

## **Пушкин и проблемы реалистического стиля**

### **Глава третья «ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН»**

<...> Метод, добытый Пушкиным в лирике и в драме 1820-х годов, применен им и в стихотворном романе: теперь он понимает человека не как метафизическую сущность, а как историко-национальное явление, как тип. Характер для него — не сама себя определяющая субстанция, а в общественно значительных своих чертах — результат объективных причин истории данного народа. Отсюда тема воспитания, отсюда и обстоятельная биография героя — и Онегина, и Татьяны, биография, раскрывающая среду, сформировавшую героя и объясняющая его психологический строй. Такая биография не была, конечно, свойственна романтическим повествованиям. У Пушкина она — основа его реалистического метода. Понятия среды и типа — едва ли не главные понятия реализма. Выведение человека как типического явления истории из объективных причин среды («типических обстоятельств») — принцип реализма. Одни и те же причины в одинаковых условиях рожают одинаковые следствия; одна и та же среда воспитывает сходные — при всех индивидуальных различиях — психологические явления, характеры. Изображение одного из них, выдвигающее, при всей индивидуальности его, общие черты, добытые не путем логической абстракции, а объясняемые единством исторического происхождения (средою), есть собирательное изображение многих людей, живущих и воспитанных в аналогичных условиях; это и есть изображение типа, типического явления, специфического характера. После Пушкина мы увидим непереносимое обстоятельное изображение биографии и, в частности, воспитания героя у всех почти писателей-реалистов XIX века. Таков рассказ о детстве и юности героя

у Гончарова (Адуев, Обломов), Тургенева (биография Рудина, воспитание и жизнь Лаврецкого, Лизы Калитиной, Елены Стаховой и др.), у Чернышевского (Лопухов, Вера Павловна, Кирсанов, Рахметов); еще раньше — у Гоголя (Чичиков), затем у Герцена (Бельтов и др.).

В характеристике Онегина различимы довольно явственно два вида признаков: одни — природные, индивидуальные и от воспитания не зависящие (Онегин — умен, Онегин — значительный, яркий человек); другие — социальные, определенные вне героя лежащими причинами. Онегин при всех своих достоинствах как бы — «лишний человек» своего времени. Эти признаки, обусловленные воспитанием и средой, и есть типическое содержание образа Онегина. Так делится проблема человека, личности в изображении искусства, так расходятся в разные стороны две темы, две линии в его понимании: с одной стороны — возможности, потенциал личности, с другой — ее реализация в данной среде. Это деление, восходящее к идее Руссо («Человек рождается добрым» и «Все прекрасно, выходя из рук создателя; все становится отвратительным, проходя через руки людей»), было реалистическим по методу. Его внутренняя направленность адресовалась тому ложному строю жизни, который не давал человеку умному, хорошему, даровитому реализовать свои возможности и искажал его облик, делая из него либо кимвал бряцающий, либо опустошенное и неприкаянное существо. Это деление неизбежно ставило вопрос: кто виноват? Почему у человека нет возможности осуществить заложенные в нем потенции? Нет необходимости распространяться о том, что это деление присутствует в построении образа Печорина, что его же мы встретим и в образах Бельтова, Рудина, Адуева, Обломова (и даже в приглушенном виде в Адуеве-старшем и в Штольце), Катерины (в «Грозе») и еще в Раскольникове, что оно было преодолено или снято только Львом Толстым и Чернышевским, каждым по-своему.

Это было чрезвычайно важное и далеко идущее положение, своего рода открытие Пушкина. Изображению, истолкованию, а затем и суду подлежал теперь не столько человек, сколько среда. Изображая личность, поэт имел в виду — как свою тему и объект художественного изучения — не столько ее особенности как личности, сколько среду, воплотившуюся в ней. В свою очередь среда, как объект литературы, изображалась непременно через личность, на которую она воздействует, формируя ее, то есть изображалась не статически, не как метафизическая сущность, а в ее действии, в результатах ее действия, в ее активности, в ее функции. Мир предстал, следовательно, не в виде

иерархии или ряда неподвижных субстанций, а в виде движущегося потока элементов, воздействующих один на другой, в виде сил, энергий, направленных стремлений, активного развития. Не эта ли активность, динамичность восприятия мира, открывающая возможность оптимистического выхода из трагической и дурной данности, пронизывающая творчество зрелого Пушкина, делает его поэзию такой жизненной и светлой?

<...> Характер у Пушкина историчен, включен в общую концепцию исторического бытия. Холодность Онегина, мечтательность Ленского, душевая чистота и глубина Татьяны — все это черты их характеров и в то же время проявления их исторической типичности, обусловленные средой, эпохой, воспитанием. Ленский подобен романтикам-поэтам, его мечтательность и восторженность — не просто свойство юности, а именно качество европейской интеллигентской культуры на определенном этапе ее развития. Так же и холодность Онегина первых глав романа — явление «века», типическая черта «современного человека»:

С его безнравственной душой,  
Себялюбивой и сухой...

...С его озлобленным умом,  
Кипящим в действии пустом.

Так же и душевная прелесть Татьяны — по концепции Пушкина — это проявление исторически сложившегося принципа народной жизни. Городские кузины Татьяны уже лишены ее качества, так как московский свет не формирует в человеке, в женщине таких качеств. В свою очередь, культура общества определяется своим отношением к общенациональной жизни. Культура, чуждая содержанию народной истории, пуста: людям этой культуры попросту нечего делать в жизни. Только участие в истории народа дает смысл, пафос, целеустремленность всякой человеческой деятельности. Космополитическая культура петербургского «света» несет в себе смерть, а не жизнь. Беда Онегина в том, что он человек «света»; вина «света» в том, что он даже из лучших людей делает Онегиных. <...>

Особую и чрезвычайно значительную роль в определении и оценке среды Онегина, смысла и содержания его культуры играет слог романа, уже начиная с первой главы. Согласно принципу реалистического стиля, открытому Пушкиным в 1820-е годы, состав его поэтической речи подчиняется закону выражения не только говорящего субъекта (поэта), но и изображаемого объекта (темы), причем тема понимается исторически и в плане отно-

шения к проблеме народности. Воспевая в 1828 году Петра Великого, людей и события его времени, Пушкин пишет о них и своим слогом, принадлежащим его эпохе и культуре, и в то же время слогом, который воплощает идею и стиль их времени и культуры. Так и здесь. Изображая Онегина, Пушкин пишет слогом, который своим составом выражает сущность его среды и ее культуры, не переставая, однако, быть слогом самого Пушкина. Ведь они современники и даже приятели — поэт и его герой. Различий эпохи между ними нет. Тем не менее содержание их культуры различно, и это различие никак не сводится к различию индивидуальностей. Они разнятся своим отношением к жизни, к стране. Поэт-автор, как он дан в романе, чужд светской суете Онегина. Он отверг ее воздействие на себя, поднялся выше ее. Он любит сельское уединение, природу. Он, так сказать, более народен. Он близок во многом Татьяне «русской душою». Автор и Онегин — люди разных культур, хотя и единовременных. Поэтому в «Евгении Онегине» слог во всех своих применениях и функциях ограничен одной эпохой — современностью, которой принадлежит и автор, и его герои. Но в романе даны разные аспекты современности, разные типы культуры внутри этой современности — как разные отношения к основным проблемам действительности, — представленные разными людьми, и поэтому в том числе. Так образуется сложная симфония стилевых пластов в романе. Каждый герой, являясь носителем определенного типа культуры, определенного отношения к проблеме бытия страны и народа, внутри одной эпохи русской исторической жизни, вносит в стиль романа свою речевую струю. В романе есть в соответствии с этим несколько речевых пластов, причем они эволюционируют вместе с эволюцией героев и самого автора. Мы можем различить в романе речевой строй, призванный характеризовать и оценивать культуру Онегина, его атмосферу и колорит. Такой же слой есть у Татьяны, у Ленского, даже у Ольги (см., например, место о записях в альбомах провинциальных барышень — глава четвертая, строфы 28—29). Есть свой слой речи и у поэта-автора. По мере эволюции образа Онегина меняется состав его речи. То же происходит и с автором. На протяжении романа безостановочно происходит скрещение, смена одного слоя речи другим, переходы от одного к другому. В целом они характеризуют русскую культуру данной эпохи в ее разнообразии: ведь все они — речевые аспекты одного историко-национального единства. Они не только различны, но и взаимно проникают друг в друга, переплетаются, сплавляются в некое симфоническое единство. Всем известные переходы тона романа, быстрая и при-

хотливая смена его, смена иронии высокой лирикой — все это и объясняется указанным принципом строения речи романа, а вовсе не капризами Пушкина. В отличие от Байрона, у которого все переливы тона (даже в «Дон-Жуане») мотивированы только движением субъективного духа, сменой его состояний во времени, у Пушкина они являются функцией новаторских реалистических тенденций слога, создающегося на основе подчинения его объекту.

Пушкин, говоря об Онегине, не стремится говорить «языком Онегина», но он вводит в свою речь в ряде мест некоторые стиливые признаки, которые должны характеризовать среду Онегина. У него Онегин окружен и объяснен признаками своей объективной среды. Таким образом, не только речь поэта своим составом призвана изображать аспекты объективной действительности, но и самый принцип закономерности речи в «Евгении Онегине» отражает закономерность действительности. Стиль пушкинского романа в двух смыслах ориентирован на отражение объективной действительности. Во-первых, сам изображаемый характер не рассматривается как независимая субъективность, а выводится из историко-национальной объективности или же объясняется объективно-историческим представлением о реальной общественной культуре. В соответствии с этим стилевое воплощение, например, Онегина рисует не столько его как индивидуальность, сколько среду, породившую его как тип. Пушкин окрашивает свой текст в соответственных местах чертами, вскрывающими сущность этой среды, а не имитирующими ее разговорный язык. Во-вторых — еще более глубоко, — весь речевой строй романа в целом организован по принципу выражения изображаемого объективного мира культуры, по отношению к которому характеры и их среда составляют лишь аспект. Характер определен средой, а среда — историей; слог изображения характера выражает сущность среды, а слог в целом — объективные черты исторической действительности. Речевое окружение Онегина обусловлено историей, а речевая структура романа в целом — задачей выразить реальный мир; авторское же «я» — это лишь часть этого реального мира.

Первая глава романа посвящена по преимуществу характеристике Онегина, как он дан в исходной ситуации повествования. Поэтому в ней наиболее полно представлены речевые элементы, определяющие онегинскую среду, а стало быть, и его идейное место в романе. И вот эти элементы прежде всего окрашены одним признаком: варваризмами, притом варваризмами определенно-го семантического характера. Недаром они так часто поставле-

ны в рифме, — ведь рифмующееся слово вообще выделяется в стихе, и все его признаки — звуковые, лексические, морфологические, семантические — более подчеркнуты и ярче заметны, чем в слове, стоящем в середине стиха.

Первая глава «Евгения Онегина» выделяется нарочитым скоплением варваризмов, иностранщины, почти кокетничанием иноземными словами. Разумеется, это обстоятельство — не случайность, а элемент стиля, то есть оно включает существенный идейно-художественный смысл. Напомню соответственные места текста:

И возбуждать улыбку дам  
Огнем нежданных *эпиграмм*.

В *хронологической* пыли...

Но дней минувших *анекдоты*...  
Не мог он *ямба* от *хоря*...

И был глубокий *эконом*...

Когда простой *продукт* имеет...

Но в чем он истинный был *гений*...

Следует напомнить, что *гений* — в смысле гениальный человек, вдохновенный дух — было слово новое, модное, романтическое, оно связано было с модными западными философско-поэтическими теориями.

Сердца *кокеток* записных...

Надев широкий *боливар*,  
Онегин едет на *бульвар*,  
И там гуляет на просторе,  
Пока недремлющий *брегет*  
Не прозвонит ему обед.

И далее идет особо сгущенное накопление словесной иностранщины, и не только лексической. Онегина окружает все нерусское. Он обедает, и блюда ему подают только иноземные: «французской кухни лучший цвет», «Страсбурга пирог нетленный», «сыр лимбургский»... Одежда его — шляпа «боливар», даже часы у него — «брегет», то есть здесь и самое слово — имя иноземное, и происхождение предмета иноземное. И в кабинете Онегина все предметы иноземные, привоз которых выкачивает богатства России; и книги, о которых идет речь здесь, все иностранные:

Еще *бокалов* жажда просит,  
 Залить горячий жир котлет \*.  
 Но звон *брегета* им доносит,  
 Что новый начался *балет*.  
*Театра* злой законодатель,  
 Непостоянный обожатель  
 Очаровательных *актрис*,  
 Почетный гражданин *кулис*,  
 Онегин полетел к *театру*,  
 Где каждый, вольностью дыша,  
 Готов охлопать *entrechat*,  
 Обшикать *Федру*, *Клеопатру*... и т. д.

Густота варваризмов здесь предельная. Но Пушкину мало русифицированной иностранщины словаря. Он подчеркивает нерусский колорит своей речи, вводя в нее иностранщину, так сказать, живьем, в ее иноземном написании, режущем глаз в русском тексте, — иностранщину, не желающую подчиняться принявшей ее русской речи. Таково в приведенной строфе слово *entrechat*, нарочито данное во французском написании и огласовке: ведь Пушкин мог написать и «антраша». Иностранные написания пестрят в первой главе:

Сперва *Madame* за ним ходила,  
 Потом *Monsieur* ее сменил...  
*Monsieur l'Abbé*, француз убогий...  
*Monsieur* прогнали со двора...  
 Как *dandy* лондонский одет...  
 В конце письма поставить *Vale*...  
 К *Talon* помчался...  
 Пред ним *roast-beef* окровавленный...  
*Beef-steak* и страсбургский пирог...  
 Как *Child-Harold* угрюмый, томный..

Но и «русские» варваризмы не прекращаются:

Разочарованный *лорнет*...

Двойной л о р н е т, скосясь, наводит  
 На *ложи* незнакомых *дам* \*\*;  
 Все *ярусы* окинул взором...

\* Слово «котлеты» в те времена было еще новинкой, обозначавшей модное французское блюдо; оно звучало, примерно, как какое-нибудь изысканное фрикасе или т. п.

\*\* Здесь и далее разрядкой выделены слова, подчеркнутые самим Пушкиным. Курсивные выделения принадлежат Г. А. Гуковскому. — *Сост.*



*Балеты* долго я терпел...  
Еще *амуры*, черти, змеи  
На *сцене* скачут и шумят,  
Еще усталые *лакеи*...

Уединенный *кабинет*...

И опять:

Все украшало *кабинет*  
*Философа* в осьмнадцать лет...

Обычай *деспот* меж людей...

В своей одежде был *педант*,  
И то, что мы назвали *франт*.

<...> Для характеристики светской петербургской культуры, сформировавшей Онегина, Пушкин концентрирует не только варваризмы вообще, но варваризмы особого состава, дающие разоблачаемой им культуре еще и дополнительные уточненные определения. Их в основном два. Во-первых, иноземная лексика первой главы романа — вовсе не лексика какой-нибудь одной западной страны, а, наоборот, она составляет смесь различных западных языков. Тут и французские слова (*Madame, monsieur, entree, бульвар, котлеты*), и английские (*Roast-beef, Beef-steaks, имя Child-Harold*), и немецкое «васисдас», и общеевропейские слова (античные по происхождению) — гений, анекдоты, эпиграммы, и латинское *vale*. Это обстоятельство идеологически ответственно: если бы все или большинство варваризмов здесь происходили от одного языка, они могли бы говорить просто о влиянии одной национальной культуры на другую — например, французской на русскую. Французский язык, французская культура — это выражение истории французского народа. Если бы культура Онегина была в основе своей хоть и не русской, а, скажем, французской — это было бы не то, о чем хочет сказать Пушкин. В этом случае культура Онегина была бы подменена в национальном отношении, но не опустошена, не обесмыслена. Она опиралась бы на творческую жизнь чужого народа. Между тем, по Пушкину, культура Онегина, формирующая его характер в первой главе, не опирается ни на какую народно-национальную реальность и, следовательно, фиктивна, ложна. Эта культура не принадлежит никакому народу. В Париже, в Лондоне, в Мадриде она одинаково вненациональна. Это культура общеевропейского «света», и она повсюду пуста, повсюду плодит «лишних людей» (Адольфов и им подобных), повсюду губительна. Это культура дворянская, верхушечная, стертая. Во всех столицах

в «свете» говорят на одном языке, носят одинаковое платье, одинаково бездельничают. Итак, варваризмы первой главы «Евгения Онегина» говорят о принципиальной внеародности космополитической культуры Онегина. <...>

Не только лексические элементы стиля первой главы «Евгения Онегина» призваны характеризовать салонную, искусственную, ложную среду героя. Этот же смысл имеет и русская лексика текста, окрашенная в ту же семантическую тональность. Такой же характер имеют и перифрастические и иные образные формулы непрямого выражения, искусственные, несколько вычурные, придающие тексту тот же оттенок модного кокетства гостиных, жеманства мадригалов или эпиграмм светской болтовни. Сюда относятся такие перифразы, как «наука страсти нежной, которую воспел Назон» и т. д., вместо простого и короткого «любовь» (да, пожалуй, речь идет не о любви, а именно о «науке» светских «романов»), как обозначение часов — «недремлющий брегет», такие изысканные формулы, как «от уст Эола» (от ветра), «забав и роскоши дитя». Рядом с прямым и точным названием вещей («и в Летний сад гулять водил», «с кувшином охтенка спешит») такие формулы звучат нарочито, как стилистический узор салонного стиля, в том же духе, как и «философские» размышления на салонные темы о красе ногтей и проч.

Воздействие среды на Онегина выражается в тех чертах его образа, его характера, или, точнее, состояния его душевной жизни, которые определяют его оценку как типа в начале романа.

Этические нормы, органически свойственные пушкинскому сознанию и творчеству в 1820-х и в 1830-х годах, динамичны, действенны. В основе их лежит представление о действующей, творящей личности. Онегин — личность бездейственная. Уже в этом — его высшее осуждение. Положительные сферы деятельности человеческого духа в поэзии Пушкина определены достаточно явственно и в лирике, и в повествовательных жанрах, и в драме. Они тройки. Это, во-первых, стремление к свободе, личной и общественной, борьба за свободу, культ которой обосновывает гражданскую поэзию Пушкина, начиная с его декабристских стихов и до «Капитанской дочки», так называемого «Памятника» и других стихотворений 1836 года. Во-вторых, это стремление к творчеству. Восприимчивость к поэзии (искусству), непреодолимая страсть творить, всегда была для Пушкина положительным признаком — и в «Песне о вещем Олеге», и в «Осени», и в образе поэта Франца в «Сценах из рыцарских времен», и еще раньше — в «Моцарте и Сальери», в стихах о поэте и поэзии и др. В-третьих, это любовь как красота духа, его высокое стремление.

От «Бахчисарайского фонтана» до поздней лирики, той же «Капитанской дочки» и «Медного всадника» любовь выступает как очищение души, как сила, возвышающая человека, поднимающая его над пошлостью неказистого существования. Свобода, творчество (поэзия), любовь — три стихии духа, прекрасные в человеке, три страсти, делающие его существом поистине благородным, три сферы активности, разбивающие замкнутый мирок эгоизма личности, наполняющие жизнь значением и смыслом. Эти три сферы — привычный для Пушкина критерий ценности человека как личности и как типа. Все они могли быть доступны Онегину, как все они пронизывают образ поэта-автора романа, и все они заглушены в Онегине его средой, воспитанием, создавшей его цивилизацией. Все они как бы стоят перед Онегиным первых глав романа, и он тянется к ним; но он не способен к подлинно высокому, и все три стихии высокого искажаются в его духовной практике, превращаясь в пародию на себя и теряя свою живительную силу. <...>

В пределах первой главы романа, пока еще не появилась Татьяна, которая в общей его композиции противостоит Онегину в идейном плане, Онегин как тип сознания и культуры сопоставлен с образом автора-поэта. Это сопоставление уточняет и выясняет каждую частную черту характеристики Онегина.

Поэт-автор, лирическое и повествовательное «я» романа (в частности, первых глав его) организовано в сложный образ. В нем мы увидим черты, близкие Татьяне, и черты, близкие Онегину, и черты свои, — во всяком случае, противостоящие онегинскому типу. Поэт в первой главе связан, или был связан, с той же салонной средой, что и Онегин. Отсюда и тема любви к балам, и восхищенные описания веселья и молодого кипения сил, и то, что размышления о красоте ногтей даны от лица самого поэта, и то, что вполне онегинские пассажи в разговоре о ножках также включены в речь самого поэта. Внешне сближение поэта и Онегина выражено в том, что они знакомы друг с другом и даже приятели. Однако они и очень несходны друг с другом, и Пушкин оговаривает это прямо:

Всегда я рад заметить разность  
Между Онегиным и мной... и т. д.

Хотя и автор, как декабристы, вышел из той же светской среды, что Онегин, но идеал светской жизни потерял власть над ним. Он теперь уже другой — и это и есть его подлинная натура:

Я был рожден для жизни мирной,  
Для деревенской тишины,

В глуши звучнее голос лирный,  
Живее творческие сны...

Именно эта тема творческой свободы от света и городской цивилизации, эта тема глубокой жизни духа вне онегинской среды приводит к утверждению «разности» Онегина и поэта \*. Она же вырастает из рассказа о том, как Онегин стал скучать в деревне — так же, как он скучал в Петербурге. Ведь ему, Онегину, нечем заполнить душу нигде. А поэт полон творчества, любви, свободолюбивых надежд, и он чужд онегинской хандры. Отсюда в строфах 54—56 характерный переход от иронического тона (рассказ об Онегине — строфа 54) к лирической патетике (признания поэта о себе — строфа 55) и снова столкновение и переплетение этих тонов (строфа 56). Отличие образа поэта от онегинского типа неизбежно окрашивает особо и тему балов, пирушек и т. п. Для поэта эти утехи — не столько скучный ритуал светской суеты, сколько бодрое и здоровое кипенье молодых сил, та свободная радость жизни, которая в декабристской поэзии выражалась в вакхических мотивах, то буйство веселья, которое непочтительно противостояло официальной чопорности и благочестивому постничеству. <...>

Все те места главы, где речь идет о поэтической страсти героя-автора, лишены иронии и даны в тонах не только серьезных, но и лирических, и даже патетических. И опять в этом — противопоставление поэта и Онегина. Для Онегина театр — это светское сборище, не больше; к тому, что происходит на сцене, он равнодушен. Он не способен воспринять ни прелестную игру воображения Дидло, ни великолепие искусства Истоминой. Его душа мертва для подлинных вдохновений. Не то — поэт. Для него театр — это великая традиция русского искусства, это серия высоких, ярких воспоминаний и впечатлений, воспитавших его. Отсюда — знаменитая восемнадцатая строфа, содержащая историю русского театра в сжатых, беглых, но содержательных характеристиках. Это строфа от лица героя-поэта, строфа о его среде, противостоящей светской среде Онегина. Отсюда двадцатая строфа с описанием танца Истоминой и еще раньше, и тоже

---

\* Следует напомнить, что речь идет о поэтическом образе автора, являющемся художественным обобщением и в этом смысле не сводимом только к чертам «живого» Пушкина, иногда увлекавшегося городским обществом. В автобиографической записке в ноябре 1824 г. Пушкин писал: «Я любил и доньше люблю шум и толпу»; но тут же он отметил: «Помню, как обрадовался сельской жизни, русской бане, клубнике и проч.». И не о деревенской ли толпе шла здесь речь?

в порядке «лирического отступления», элегические строки об увлечении театром и стихи:

Узрю ли русской Терпсихоры  
Душой исполненный полет?..

И это патетическое «узрю» и глубокое «душой исполненный» — это не онегинская душевная пустота, а кипение страсти поэта. Или в конце главы — перед нами поэт и Онегин вместе на набережной Невы, ночью. Евгений задумчив. И вдруг порыв высокого вдохновения, в изложение врывается тема поэзии, — она недоступна Онегину, она тема только самого поэта, и поэт сразу отделяется от своего «приятеля», и речь идет уже только о нем, а Онегин забыт, остался где-то там, внизу, в сумрачном Петербурге; только что шла речь о звуках ночного Петербурга:

Рожок и песня удалая...  
Но слаще, средь ночных забав,  
Напев Торкватовых октав!

Адриатические волны,  
О Брента! нет, увижу вас,  
И, вдохновенья снова полный,  
Услышу ваш волшебный глас!  
Он свят для внуков Аполлона:  
По гордой лире Альбиона  
Он мне знаком, он мне родной... и т. д.

Стилистика этого отрывка не только противостоит онегинской сфере, она служит ей укором, она воплощает ту стихию высокого, которая чужда Онегину и его среде. «Вдохновенья... полный», «волшебный глас» (именно: глас), Аполлон, «гордая лира» и вдохновение, и волшебство искусства, и гордые помыслы — всего этого лишен Онегин. Так образ поэта и его духовного мира становится нормой, отклонение от которой Онегина Пушкин и делает основным содержанием соответствующих мест романа. И далее тема поэзии, трактованная в том же тоне, сопровождает образ автора:

С ней обретут уста мои  
Язык Петрарки и любви.

В глуши звучнее голос лирный.  
Живее творческие сны...

...Прошла любовь, явилась Муза,  
И прояснился темный ум.  
Свободен — вновь ищу союза  
Волшебных звуков, чувств и дум...

На фоне этих вдохновенных слов о поэзии приобретает особое значение шуточное, казалось бы, замечание Пушкина о том, что Онегин был неспособен к стихотворству, более того, не умел разобратся в нем, более того, был чужд вообще влечения к вдохновенному волшебству поэзии:

Высокой страсти не имея  
Для звуков жизни не падить,  
Не мог он ямба от хорея,  
Как мы ни бились, отличить...

Конечно, это сказано несколько шутливо. Но эта шутка знаменательна, и впоследствии, в конце романа, Пушкин вернется к этой же теме; тогда читатель романа поймет, что дело в сущности идет о весьма серьезных вещах. Первые два стиха приведенного отрывка вовсе не шуточные, наоборот, определение страсти к поэзии дано в тонах возвышенно-лирических. Получается опять столкновение двух тональностей: легкой скептической иронии и высокого лиризма; первая из них принадлежит теме Онегина, онегинского душевного строя и среды; вторая принадлежит теме поэта. Шутливость здесь не исчерпывает отношения самого Пушкина к вопросу; это отношение выражено прежде всего в высоком пафосе первого двустихия, а то, что Онегин чужд даже понимания этого пафоса, приводит к шутке, к скептической усмешке следующих строк. И все-таки быть мертвым для поэзии — это страшная пустота эгоистической души, и об этом говорит пушкинский текст. <...>

Контрастное истолкование «онегинского» стиля и стиля самого поэта в раскрытии темы любви дано в знаменитом «отступлении» о ножках. Здесь опять измерено расстояние между поэтом и миром Онегина и истолкована причина искажения онегинского духа. Весь пассаж о ножках (строфы 30—34) дан от лица автора, в его прямой речи. Но ведь авторский образ сложен. В нем заключены и черты онегинского мира, той петербургской среды, из которой вышел и автор и которая держит в своих путах Онегина. Это дает Пушкину возможность воссоздать внутри образа и речи автора тот идейный конфликт, который в первой главе дан как противопоставление Онегина и поэта. В пассаже о ножках сталкиваются две стихии стиля и переживания любви, из которых одна роднит авторскую манеру с онегинским кругом и может быть определена как выражение онегинского начала, а другая отличает ее от онегинской и связывает с темами свободы и творчества, раскрытыми в образе поэта; это — начало антионегинское, начало поэта. Отсюда и переходы, типичные для тек-

ста романа, от светского иронического скепсиса (онегинского) к лирической патетике (поэта). Центром всего отрывка являются строфы 32-я и 33-я. Первая из них дана в онегинской тотальности и в соответствии с этим содержит подбор тем и образов салонного быта:

Дианы грудь, ланиты Флоры  
Прелестны, милые друзья!  
Однако ножка Терпсихоры  
Прелестней чем-то для меня.  
Она, пророчествуя взгляду  
Неоцененную награду,  
Влечет условною красой  
Желаний своевольный рой.  
Люблю ее, мой друг Эльвина,  
Под длинной скатертью столов,  
Весной на мураве лугов,  
Зимой на чугуне камина,  
На зеркальном паркете зал...

Здесь весь подбор слов-образов говорит о жеманной эстетике гостиных, об искусственном идеале флирта. Сюда относится и условное имя Эльвины, и условно-мифологический способ выражения, влекущий ассоциации с аллегорической росписью парадных зал и вообще с «неестественным», хоть и изящным искусством дворцовых и театральных *interieur*'ов. Лексический колорит остального текста таков же; игривость и бездумная легкость эпитета «своевольный» в применении к «рою желаний», самая форма применения этого эпитета к естественному слову «желания», к абстрактно-аллегорическому «рою»; интимно-вкрадчивое обращение: «мой друг Эльвина» и еще раньше приятельское обращение к друзьям, ценителям женских ножек: «милые друзья!», или, например, основной оценочный эпитет: «прелестны», и еще раз: «прелестней» — похвала мелкая, жеманная, легкая и игривая (сравним выражения: «красивая женщина» и «прелестная женщина», «прекрасная картина», «прекрасное лицо» и «прелестная картина», «прелестное лицо»), или «ножки» — слово, заключающее отношение к женщине как к игрушке. Этот лексический колорит принципиально обоснован подбором бытовых образов, дающих картину жизни, порождающей это искусственное и игривое отношение к теме любви, отношение, приводящее и к легкой, изящной эротике («она, пророчествуя взгляду неоцененную награду», и т. д.) несколько гривуазного характера. Здесь и балет («ножка Терпсихоры»), интерпретированный не как искусство, а как игривое зрелище женских ножек, и великолепные банкетные пиры — длинная

скатерть столов и изящные прогулки с дамами по мураве парка. В черновике было сказано: «Весною на ковре лугов», то есть еще прямее, с привлечением образа ковров барских гостиных. Сюда же относится и модный в те годы чугунный узор каминов в изысканных и роскошных *interieur*'ах (в черновике было: «Зимой на мраморе камина»). И, наконец, зеркальный паркет зал, — эти три слова (зеркало, паркет, зала) дают как бы исчерпывающую ироническую характеристику женщины, любви, быта онегинской среды. Даже предметно-изобразительный эпитет «зеркальный» становится символом выражаемого характера жизни.

Последний стих строфы вдруг переносит нас в другой мир, на широкие просторы величественной природы и больших человеческих страстей из игрушечного искусственного мирка дворцов и имитации чувства:

У моря на граните скал.

Тема поэта, неожиданно ворвавшаяся в мир паркетных зал и паркетных чувств, торжествует в следующей 33-й строфе:

Я помню море пред грозою:  
Как я завидовал волнам,  
Бегущим бурной чередою  
С любовью лечь к ее ногам!  
Как я желал тогда с волнами  
Коснуться милых ног устами!  
Нет, никогда средь пылких дней  
Кипящей младости моей  
Я не желал с таким мученьем  
Лобзать уста молодых Армид,  
Иль розы пламенных ланит,  
Иль перси, полные томленьем,  
Нет, никогда порыв страстей  
Так не терзал души моей!

Нет необходимости доказывать, что стилистика, образность этой строфы контрастны предыдущей. Но тематически-композиционный костяк обеих строф одинаков. Он повторяется дважды. В строфе 32-й не «грудь», не «ланиты», а «ножка» вызывает любовные переживания. В строфе 33-й опять: не «ланиты», не «перси», а «ноги» вызывают страсть.

В 33-й строфе перед нами не флирт, а потрясающая страсть. Атмосфера зал исчезла. На ее месте — романтически грандиозная картина природы, бурного моря, связанная с темой бури страсти. И лексический колорит, и семантика строфы осуществляют единый замысел ее: здесь уже не «ножки», а просто и прямо сказанное: «с любовью лечь к ее ногам», «коснуться милых



ног устами». Здесь такой подбор эпитетов, придающих колорит тексту: бурной, пылких, кипящей, пламенных — то есть эпитеты не предметные, а эмоционально-оценочные, в определенном, «бурно-пламенном» тоне. Отметим и напряженность лексики: «полные томленьем», «порыв страстей», «мученьем», «терзал» и ряд восклицательных конструкций с напряженно-эмоциональным повторением резкой формулы: «нет, никогда — нет, никогда», и символику волн, грозы, бури, роз и даже «Армид», как бы вышедших из мира 32-й строфы и теперь, в 33-й, отвергаемых поэтом. Пушкин усвоил уроки романтизма, усвоил искусство воссоздания в слове целых миров с помощью глубинной семантики. И это искусство он применил в реалистическом романе для объяснения типического характера Онегина. <...>

Пушкинская заметка о Шекспире, написанная в 1830-х годах, начинается следующим знаменитым положением: «Лица, созданные Шекспиром, не суть, как у Мольера, типы такой-то страсти, такого-то порока, но существа живые, исполненные многих страстей, многих пороков: обстоятельства развивают перед зрителем их разнообразные и многосторонние характеры» \*. С поразительной точностью здесь сформулировано несколько тезисов, определяющих манеру самого Пушкина в зрелые годы. Здесь указывается на сложность и противоречивость понимания и изображения характеров и на объективность всей манеры изображения событий и людей, как бы не зависимых от произвола автора. Однако, может быть, наиболее принципиальное значение имеют в пушкинском положении две мысли, чрезвычайно существенные для понимания созданного Пушкиным художественного метода. Первая из них — это тезис о *движении*, эволюции, изменении изображаемого явления (лица «развивают»). Вторая — тезис о зависимости этого движения, изменения в самом своем качестве и направлении от объективных условий существования соответственного лица (явления): «обстоятельства развивают». Оба эти тезиса, необходимо между собой связанные, устанавливают один из весьма важных признаков реалистического метода зрелого Пушкина. В основе их лежит отчетливый силлогизм: народ, общество, культура неуклонно изменяются; человек-личность определен в своем характере, мировоззрении объективностью окружающей его исторической среды; следовательно, характер, содержание каждого человека-личности дол-

---

\* Пушкин А. С. Полн. собр. соч. Изд. Академии Наук, 1949. Т. 12. С. 159—160.

жны неуклонно изменяться в соответствии с изменением среды. Движение истории требует и движения личности, поскольку личность в системе Пушкина выводится из среды.

Здесь было скрыто глубокое противоречие, которому в дальнейшем развитии искусства реализма суждено было сыграть значительную роль и которое впоследствии, в конце XIX века, определило поиски выхода за пределы критического реализма, созданного в России Пушкиным. Дело в том, что в центре искусства критического реализма все же стоит характер как нечто неповторимо-единое, хотя и истолкованное в качестве типа, — «их разнообразные и многосторонние характеры», как сказано у Пушкина. Между тем движение характера под влиянием «обстоятельств» приводит в конце концов к сомнению в реальности самостоятельного характера, заменяемого лишь отражением *общего*, обстоятельств. Характер, поскольку он зависит в своем движении от среды, весь разлагается в конечном счете на элементы среды (не только в социальном, но и в философском смысле). Так, метод критического реализма, объяснив характер, ставит под угрозу его самостоятельное существование. Однако в пору творческой работы Пушкина указанное выше противоречие критического реализма было еще скрыто, хотя оно, конечно, с самого начала потенциально присутствовало в создаваемой Пушкиным системе искусства.

В 1820-х годах установленный Пушкиным — и именно в «Евгении Онегине» — закон движения характера, эволюции героя в зависимости от объективных обстоятельств его бытия был открытием решающего значения, воплощением самых существенных черт реализма. <...>

Эволюция Онегина начинается значительно раньше восьмой главы окончательного текста романа и стимулируется «обстоятельствами», то есть событиями в жизни героя. Сами эти события — не случайность сюжета; они истолкованы как следствие общего характера среды, определившей *типическое* в Онегине, то есть закономерность и этой среды и самого облика Онегина. Они необходимы, и, следовательно, необходима и закономерна самая эволюция Онегина. С другой стороны, и закономерности среды и закономерности развития Онегина историчны, то есть являются функцией эпохи, определенного момента в истории русского общества.

Развитие, эволюция Онегина протекает через три этапа, претерпевает три испытания. В этих испытаниях меняется его прежний образ и воспитывается его характер на новых основаниях. Разбивается воздействие салонной цивилизации, и Онегин дви-

жется по пути созревания в нем подлинного человеческого, а стало быть, и гражданского достоинства. Эти испытания — преступление, познание реальной родины и любовь. Они образуют этапы перевоспитания героя, формирования его личности в столкновениях с жизнью. <...>

Вспомним то, что было сказано по поводу Онегина первой главы романа; Пушкин измерял опустошенность его культуры тем, что для него были закрыты три стихии, определяющие достойные человека стремления, три высокие страсти: свобода, творчество (поэзия), любовь. Все эти три творческие сферы духа открываются Онегину в восьмой главе.

Путешествие и убийство подготовили Онегина к восприятию истины, свободы. Любовь довершила дело — и потому, что высокая страсть очищает дух человека, и потому, что трагизм любви Онегина, его несчастье — тоже следствие дурного уклада общества. И вот Онегин отрекся от света, заперся и «Стал вновь читать он без разбора» (гл. VIII, строфа 35). Пушкин вообще любил определять и характер, и душевное состояние своих героев их чтением, он как бы говорил: «Скажи мне, что ты читаешь, и я скажу тебе, кто ты». Книги выражали для него не только эпоху, но и человека как представителя определенной культуры. Что читал Онегин до убийства и путешествия, мы знаем: это были романы (всего два-три) и Байрон. Теперь, обновленный, Онегин читает другие, серьезные, книги, читает много:

Стал вновь читать он без разбора.  
Прочел он Гиббона, Руссо,  
Манзони, Гердера, Шамфора,  
Madame de Staël, Биша, Тиссо.  
Прочел скептического Беля,  
Прочел творенья Фонтенеля,  
Прочел из наших кой-кого...

(гл. VIII, строфа 35)

Этот список знаменателен; для современника он был понятен. В нем только одно имя вызывает представление о художественной литературе как таковой — Манзони. Остальные — философы, историки, публицисты и естествоведы (физиологи, врачи). Онегин от верхоглядства, светского полуневежества, скрашенного умением говорить обо всем, серьезно погружается в мир знания, стремится «в просвещении стать с веком наравне». Мало того, список авторов ясно говорит о политическом характере его чтений. Гиббон — учитель либералов тех лет, Руссо — пророк революции, бог Робеспьера, Гердер — радикал и ненавистник деспотии и феодализма, провозгласивший идеал народности в

искусстве и в общественной жизни, демократ и просветитель, Сталь — с ее манифестами романтизма и либерализма, Бейль и Фонтенель — борцы против церковных авторитетов, готовившие почву для атеизма, для свободомыслия просветителей XVIII века, врачи, физиологи — в порядке интереса к материалистическим учениям, — все это было чтение будущего декабриста, человека свободомыслящего. Онегин, погружившись в мир передовой мысли, должен был обрести новое мировоззрение и через него приблизиться к тем основам, которые без всяких книг органически были свойственны Татьяне.

<...> В восьмой главе пушкинского романа перед нами обновляющийся Онегин, в муках воскресающий для любви, высоких помыслов и больших чувств. И *такой*, новый, Онегин полюбил Татьяну. В какое же отношение к Онегину поставил теперь Пушкин свою Татьяну? Ответ на этот вопрос определяет содержание заключения романа в его печатном виде. Дело в том, что Татьяна не видит, не знает того перерождения, которое происходит в сознании и душе Онегина, она видит в нем того, прежнего Онегина, которого она узнала в деревне, которого она поняла, углубившись в его любимые книги (в седьмой главе), Онегина, не способного ни к прекрасным порывам, ни к настоящей любви, и она, именно поэтому, не поняла нового Онегина, его великой страсти, его духа, растущего и крепнущего в испытаниях.

<...> И если в первой части Онегин не понял любви Татьяны, если его монолог в четвертой главе говорит об отсутствии взаимного понимания героев, то такое же положение, только в обратном смысле, должно быть и в восьмой главе, в монологе Татьяны. В самом деле, опять между героями глубокое отсутствие взаимного понимания; но теперь уже она, Татьяна, не поняла любви Онегина. Она говорит ему слова наставительные и несправедливые, хотя и полные достоинства, чести и даже любви. Иначе и быть не может. Для нее Онегин все еще старый, опустошенный, *светский* Онегин, убийца друга и поэта, преступник во имя закона «общества», человек, не способный к простой, глубокой и правдивой любви, хотя и умный и значительный. Поэтому-то она и говорит Онегину жестокие и мучительные, несправедливые слова о том, что он, мол, имеет в виду завязать с ней светский роман-флирт, что он не оценил ее в деревне якобы потому, что она тогда была далека от «суетной молвы», то есть победа над нею не могла тешить его светское самолюбие. И затем:

...Что ж ныне  
Меня преследуете вы?

Зачем у вас я на примете?  
Не потому ль, что в высшем свете  
Теперь являться я должна,  
Что я богата и знатна,  
Что муж в сраженьях изувечен,  
Что нас за то ласкает двор?  
Не потому ль, что мой позор  
Теперь бы всеми был замечен  
И мог бы в обществе принести  
Вам соблазнительную честь?

(гл. VIII, строфа 44)

Все это ужасно и оскорбительно неверно. Ведь мы-то, читатели, уже хорошо знаем, что Онегин теперь не таков, что он вовсе и не думает ни о высшем свете, ни о «соблазнительной чести» в глазах «общества», что он презирает это общество, что он бежал из него, отряхнув прах от ног своих, что связи его с этим обществом, его обычаями, его проклятиями, моральными представлениями и пересудами порваны. Мы-то знаем, что не о флирте, не о соблазне идет речь, не о хитростях любовной игры, а о настоящей высокой страсти; мы знаем, что Онегину нужна только ее любовь и ничего больше. Но Татьяна не знает этого. Она думает, что Онегин «ухаживает» за княгиней, а он просто любит, и не княгиню, а Татьяну, Таню.

Но ведь Пушкин, или, точнее, поэт-автор романа, сам говорит в 27-й строфе, что Онегин «занят» «вечер целый / Не этой девочкой несмелой... / Но равнодушною княгиней...» и иронически, шутливо замечает по этому поводу:

О люди, все похожи вы  
На прародительницу Еву:  
Что вам дано, то не влечет...  
...Запретный плод вам подавай,  
А без того вам рай не рай.

Что здесь сказано? Во-первых, то, что Онегин полюбил Татьяну уже в облике княгини; во-вторых, то, что автор шутливо подчеркивает трагическую недоступность Татьяны Онегину. Это было то самое, о чем тонко писал Белинский, понявший, что любовь Онегина к Татьяне — борьба, борьба трудная, борьба с тяжкими препятствиями и борьба «без надежды на победу».

Что же касается иронического тона, то он характеризует не Онегина и его любовь, вовсе не шуточную, а позицию автора-поэта в восьмой главе романа.

Кого же на самом деле полюбил Онегин, провинциалку Таню или княгиню, и полюбил ли он ее? Конечно, полюбил, честно и

до конца, и полюбил Татьяну, одну в обоих лицах. Княгиня привлекла его внимание, сила духа Тани открылась ему в гордом облике княгини, внутренняя значительность Тани поразила его в победе ее над петербургским «светом», княгиня объяснила ему Таню, и он любит Таню со всей печалью страсти немолодого человека (гл. VIII, строфа 29), с тоской, не внемля пеням ума (гл. VIII, строфа 30), доходя в своем страдании до болезни (гл. VIII, строфа 34). И все же в княгине он любит именно Таню, ту же прежнюю Таню, ту, о которой говорится в 37-й строфе: «То сельский дом, и у окна / Сидит о н а... и все она!»

И недаром Пушкин в заключительной сцене показал и Онегину и читателю Татьяну, милую, любимую Онегиным, не в виде княгини, а в виде «прежней Тани, бедной Тани», а затем вложил в ее уста слова о диком саде и бедном жилище, о тех местах, где в первый раз встретились его герои, и о няне, символе народной среды Татьяны. Можно вспомнить здесь и то, что Белинский, почувывая тот же принцип зеркальной композиции романа, о котором говорилось выше, решительно отвергает мысль о том, что Онегин полюбил Татьяну только потому, что она важная дама и запретный плод (этому поверила «толпа, благо пришлось ей по плечу»). «Мы лучше думаем о достоинстве человеческой натуры», — говорит Белинский. Глубокий трагизм заключительной сцены восьмой главы в том и состоит, что Татьяна, любящая Онегина, не понимает его, что между ними опять, как в главах второй—пятой, стена катастрофической недомолвки. «А счастье было так возможно, так близко», — говорит Татьяна, и она ошибается. Нет, тогда, в деревне, счастье было невозможно, потому что Онегин был тогда недостоин и счастья, и Татьяны, потому что он был чужд ее мира. Счастье же возможно и близко только на одно мгновение, и это мгновение наступило именно сейчас, в те самые минуты, когда Татьяна говорит эти слова, потому что в эти минуты перед нами двое равных, потому что Онегин вырос и стал рядом с Татьяной, что его душевный мир открылся ценностям, наполнявшим высоким содержанием духовный мир Татьяны. Но теперь она не видит этого. Уже поздно. Между ними стена. В чем же причина того, что отношения между Онегиным и Татьяной сложились так нелепо трагически? Иначе говоря, кто виноват в несчастье обоих этих людей? Этот вопрос неизбежно возникает в тексте романа, и он непременно должен найти ответ, сюжетно выраженный и недвусмысленный. Этот вопрос закономерно возникает в развитии реализма как художественного воззрения. Реализм не удовлетворился *изображением* человека, его души, его характера. Он взялся *объяснить* его и объяснил его

средой, объективными причинами истории народа, истолкованием характера как *типа*. Но, поняв характер в его зависимости от изменяющейся реальности истории, поняв его тем самым в движении, в его *судьбе*, он должен был *объяснить* и самую эту *судьбу*, то есть ход событий жизни героя, типа. А так как критическая основа всего этого литературного движения выдвигала судьбы героев именно трагического содержания, вопрос о том, чем объяснить судьбу героя, и определялся как вопрос, заданный вскоре Герценом: кто виноват?

Кто же виноват в несчастье и Онегина, и Татьяны? Разумеется, тот уклад общества, который исказил духовную природу Онегина и тем обусловил трагический исход первой части романа, тот уклад общества, который создал Онегина первой главы, толкнул его на убийство и привел к безвыходности его судьбы в целом, который заклеил юного Онегина клеймом проклятия. Вина на обществе, которое так дьявольски устроено, что двум хорошим людям никак не найти в нем счастья. Вопрос «кто виноват?» решает и сюжетную судьбу Онегина. Несчастье довершает его воспитание. Он может выйти на площадь четырнадцатого декабря, выйти против того уклада, который отнял у него его любовь, отравив еще в юности его собственную душу, против того общества, которое сделало его убийцей, которое принесло великое горе его Татьяне. Таким образом, неосуществленное заключение романа о том, что Онегин погибнет в восстании, закономерно вытекает из всего смысла книги, из всего развития ее сюжета и идеи. <...>





**Г. П. МАКОГОНЕНКО**

**Творчество А. С. Пушкина в 1830-е годы  
(1830—1833)**

**Глава пятая  
ПОЭМА «МЕДНЫЙ ВСАДНИК»**

4

Условием понимания философско-исторического и нравственно-политического содержания поэмы «Медный всадник» является рассмотрение ее как этапа идейного и художественного развития Пушкина, внутренне подготовленного предшествовавшим творчеством и самостоятельным изучением истории. Но формирование замысла и его воплощение часто обуславливаются теми или иными конкретными, частными обстоятельствами и событиями жизни писателя. Таким событием, ускорившим и написание поэмы «Медный всадник» и процесс кристаллизации ее образной системы, явилось знакомство Пушкина с циклом стихотворений Мицкевича о России и Петербурге, опубликованным в январе 1832 года в Париже в отдельном издании поэмы «Дзяды» (этот цикл под названием «Отрывок» был помещен в конце книги, после третьей части поэмы). Томик с поэмой Мицкевича Пушкину привез из Парижа Соболевский в июле 1833 года. С ним он и ознакомился в Болдине осенью того же года. <...>

Сопоставление «Отрывка» Мицкевича и «Медного всадника» наглядно и убедительно свидетельствует, что цикл стихов польского поэта о России произвел на Пушкина большое впечатление. Нет нужды приводить примеры тематической и лексической близости — это уже делалось многократно разными учеными. Суть в другом — Мицкевич поднял ряд больших и крайне



важных для Пушкина вопросов: о путях исторического развития России, о месте России в ряду европейских стран, о роли Петра и содержании и смысле петровского периода русской истории, о русском народе и его судьбе, о русском самодержавии и об отношении к нему, о свободе и методах борьбы за ее торжество и т. д. И не только поднял, но и предложил свои решения, согласиться с которыми Пушкин не мог. Так перед поэтом возникла реальная необходимость оспорить идейную позицию Мицкевича. В «Медном всаднике» коренные проблемы исторической, политической и общественной жизни России решались Пушкиным с принципиально иных позиций. Оттого поэма Пушкина — это не просто «ответ» на «обвинения» Мицкевича, но спор с Мицкевичем, полемически заостренное решение поднятых польским поэтом проблем, которые имели актуальный характер\*. <...>

Мицкевич внес в свою политическую оценку русского самодержавия не только исторически оправданную ненависть к нему польского патриота. В его оценке сказались убеждения истого западника, романтика и воинствующего поклонника Наполеона. Западничество проявилось не только в повторении традиционных обвинений России европейскими политиками, например французскими, но прежде всего в том, что поэт судил о Петре, русском народе, о петровском периоде русской истории с позиций романтической философии истории и человека — индивидуализма, субъективизма, байронизма. Пушкин это отлично понял, потому его ответ и не носил личного характера — западной концепции истории России была противопоставлена основанная на историзме русская точка зрения.

Субъективизм не позволил Мицкевичу понять исторический смысл петровской политики европеизации России для него это лишь проявление нелепо бессмысленных действий азиатского деспота. Западничество Мицкевича обусловило сатирический тон рассказа об европеизации России: «Сказал он: русских я оевропею, Кафтан обрежу, бороду обрею». Все реформы Петра, по Мицкевичу, носили внешний характер («Ввел менуэт на празднествах дворцовых, Согнал на ассамблею дев и жен») или служили укреплению военной мощи армий, используемых самовластием для устрашения Европы («Умыл, побрил, одел в мундир

---

\* О споре Пушкина с Мицкевичем и книгой Жозефа де Местра «Петербургские вечера» писал М. Л. Нольман: «Полемическое начало в поэме “Медный всадник”» (Учен. зап. Костромского Гос. пед. ин-та им. Н. А. Некрасова. Вып. 13. 1966).

холопа, Снабдил его ружьем, намуштровал», «На всех границах насажал дозорных, Цепями запер гавани страны»). Европеизация не изменила облика России, страна осталась дикой, азиатской страной, чуждой Европе, вечной для нее угрозой: «И это все — чтоб страх внушить кругом», «Чтобы Европу всю из Петербурга Проткнуть, перерезая рубежи...».

Петр, равно как и Наполеон, воспринимался Мицкевичем через призму индивидуалистической философии «великого человека», чья безграничная свобода и сила способны все в мире разрушать и создавать по своему произволу, по своей воле. Только Наполеон, по Мицкевичу, направлял свою волю и энергию на благо человечеству, а Петр, как деспот, — на создание мощного государства, машины его завоевательной политики.

Хотя европейский историзм уже с начала века складывался как новый метод объяснения человека историей, Мицкевич и в начале 1830-х годов продолжал воспринимать историю через призму субъективистской философии романтизма. Полагая, что свободная личность делает историю по своей воле, он не понимал ни национальных традиций, ни социального смысла событий истории, ни зависимости правителя от обстоятельств и условий жизни нации. Именно романтизм и приводил Мицкевича к серьезным ошибкам. Поэтому деяния Петра, его реформы в глазах польского поэта всего лишь «роковые» случайности истории, не имеющие смысла прихоти царя-деспота, несущие бедствия народам. Таким кровавым бедствием обернулось, в частности, строительство Петербурга на болоте. Согласно этой же субъективистской философии истории, за преступные и нелепослучайные действия самодержцев расплачивается народ. В стихотворении «Олешкевич» такое понимание истории выражено в вещем пророчестве польского художника, произнесенном накануне наводнения 1824 года. Обращаясь к царю и его окружению, Олешкевич говорит:

В разврате, в пьянстве, в роскоши блестящей  
Погрязли вы и спите крепким сном,  
Забыв, что завтра грянет божий гром...

.....

Жильцы лачуг — ничтожный, мелкий люд  
Допреж высоких кару понесут.

Пушкин не мог принять подобную философию истории. В деятельности Петра он видел прежде всего проявление историче-

ской закономерности. И не «великим человеком», а великим деятелем был для него Петр. Его человеческое величие проявлялось в патриотическом служении родине, в понимании и осуществлении исторической необходимости. Оттого поэма «Медный всадник» начинается кратким, но знаменательным описанием Петра в один из высоких и творческих моментов его жизни, когда рождался гениальный замысел создания города «на берегу пустынных волн» Невы. Петр у Пушкина — деятель, который угадывает потенциальные силы нации и направляет их на решение громадных задач. Решение этих задач и вывело Россию на новый путь, открыло в жизни русской нации новый этап. Эту пушкинскую мысль отлично понял Белинский: «...Петра тесно связывало с Россиею обоим им родное и ничем не победимое чувство своего великого призвания в будущем. Петр страстно любил эту Русь, которой сам он был представителем...» \*. Оттого Пушкин думу Петра выразил с помощью местоимений во множественном числе: «Отсель грозить *мы* будем шведу», «Природой здесь *нам* суждено...», «Все флаги в гости будут к *нам*...» Это говорит не царь-деспот, но умный и наделенный железной волей вождь нации. И движет им идея блага отечества, а не «сатанинский» произвол.

Историзм, обуславливая пушкинское понимание Петра, был и источником глубокого оптимизма поэта. Пессимистическому взгляду Мицкевича Пушкин противопоставил веру в будущее, мрачному облику города — светлые картины северной столицы, гордо и непоколебимо стоящей при море, как непоколебимо стоит могучая Россия, созданная восходящей русской нацией. Полемичность — демонстративно открытая — должна была наглядно и отчетливо раскрыть историческую правду о России. <...>

Спор с Мицкевичем реализовался не только в принципиально ином решении важнейших проблем исторического бытия России — он в известной мере определял и композиционную структуру поэмы. Односторонне линейному, субъективно-политическому подходу польского поэта в оценках Петра, Петербурга, бунта против самовластия в «Медном всаднике» была противопоставлена обусловленная историзмом мышления сложность и объемность изображаемой жизни, многоплановость и противоречивость образов и решений. Потому, например, без рассмотрения, так сказать, запрограммированного появления в поэме второго лика Петра, Петербурга, двух ликов бедного чиновника Евгения нельзя понять действительного содержания «Медного

---

\* Белинский В. Г. Полн. собр. соч. М.: АН СССР, 1955. Т. VIII. С. 385.

всадника». И «удвоение» значений образов — не прихоть поэта: в этом наглядно раскрывался диалектический характер истины, извлекаемой реализмом из художественного исследования действительности, ее отличие от истины, «самодержавно» декларируемой субъективно-романтическим сознанием и навязываемой жизни и истории. Вот почему «Вступление» и собственно «Петербургская повесть» внутренне едины и не противостоят друг другу, как об этом часто пишут.

Уже в финале «Вступления» звучит тревога (поэт предупреждает читателя: «Печален будет мой рассказ»), и начинается новая тема Петербурга. Развернута она далее в повести, посвященной судьбе Евгения.

Выбор героя не случаен. Самодержавие, как оно было определено Петром, превратило Россию в чиновное государство. Введенная им табель о рангах не только открывала «наемникам деспотизма» путь в дворянство, в чиновную аристократию, но и закрепляла рабское положение тех, кто стоял на низших ступенях социальной лестницы и, согласно табели, превращался в «сущих мучеников четырнадцатого класса», огражденных «своим чином токмо от побоев, и то не всегда». Это вывод был сделан Пушкиным еще в 1830 году.

Пушкин-реалист в тридцатых годах, объясняя человека, исходил прежде всего из его социальной обусловленности. Евгений и раскрыт как жертва социального строя и самодержавного режима, которые лишили его индивидуального характера, стерли все особенное, частное, неповторимое в его личности, оставив то общее, что определялось его социальным бытием бедного чиновника, что делало его частью целого, типового. Изложение истории его жизни в столице чиновной империи рождало необходимость создания особого жанра и его поэтики — после «Медного всадника» жанр *петербургской повести* о бедном чиновнике надолго утвердился в русской литературе.

Социальный тип (чиновник Евгений) дан в повести как результат исторического развития. Прошло сто лет с той поры, как начал строиться Петербург. Столько же складывался политический режим, жертвой которого оказался Евгений. Нравственное и человеческое падение Евгения достигло предела, его желания *элементарны* — они, в сущности, сводятся к поддержанию своего положения чиновника («трудиться день и ночь»), чтобы обеспечить пропитанием себя и, возможно, свою семью. Он живет, не задумываясь о своей бедности, ни о чем не тужит, ни на что не жалуется. Лишь одна мечта тешит его в «бедном жилище» — мечта о скромном счастье с любимой Парашей. (Это тоже соци-

ально-родовой признак: такая же мечта была у Самсона Вырина — любовь к дочке Дуне помогала смиренно сносить тяготы «каторжной должности».) Мечта об одиноком счастье — иллюзия, жизнь ее разрушает. Об этом и будет рассказано в петербургской повести. Смерть Параши окажется кульминацией истории Евгения. В «Медном всаднике», как и в других произведениях 1830-х годов, Пушкин реалистически мотивированно создает крайне обостренную сюжетную ситуацию для своих героев: Евгений (как Вырин, Сильвио, Дубровский) неожиданными для него обстоятельствами оказывается вынужденным принять какое-то свое решение, поскольку рухнула вся привычная жизнь, управляемая неведомыми ему законами.

Но «Медный всадник» не только был связан с предшествовавшим творчеством Пушкина — он открывал новый этап. Оттого, в частности, коренным образом изменился характер нравственных испытаний героя в сюжетном развитии поэмы. Смерть Параши, означавшая крушение мечты о счастье, могла бы получить любое бытовое, обоснование. Пушкин же вписывает ее в круг громадных стихийных и историко-социальных событий. Буйство неистово-мятежной Невы, которое принесло горе тысячам бедняков столицы, стихийное бедствие волею истории оказалось связанным с деятельностью первого русского императора Петра I. Частный случай — гибель Параши — приобрел обобщенный характер, обострение сюжетной ситуации (нравственное испытание Евгения) достигло предела. Так реалистически оказалась мотивированной необычность поведения Евгения после наводнения. Гибель Параши, вызванная исключительными обстоятельствами, наложила особый отпечаток и на испытания Евгения. Катастрофа, постигшая столицу Российской империи, выбросила Евгения не только из заранее уготованной ему жизни, ставшей уже привычной нормой, но и из его «бедного жилища». Действие поэмы перенесено из интерьера чиновничьей каморки на улицы и площади большого города. <...>

Бунт — это кульминация поэмы, ее идейный центр, это, наконец, совершенно особое духовное состояние героя. И потому поведение Евгения после гибели Параши и во время бунта рисуется и оценивается различно. В первом случае — контрастным описанием (раздавленный горем Евгений хохочет) и констатацией факта — «смятенный ум не устоял». Во втором случае Евгений именуется «безумцем». В контексте поэмы это слово не есть синоним слова «сумасшедший». Оттого-то Пушкин, ранее констатируя сумасшествие Евгения, продолжает показывать дальнейшее развитие его душевного состояния, следит за тем, как

постепенно вызревает в нем новый вид «безумия» — способность к бунту.

Важную роль в этом играют изменившиеся обстоятельства жизни Евгения — он проводит теперь все время на улицах и площадях города. Пушкин подчеркивает, что частный случай с Евгением оказался каким-то еще не понятным Евгению образом связанным с общей трагедией столицы. Евгений не мог вернуться в привычный мир частной жизни, узко личных чувств и переживаний — он остался там, где «потоп играл», где решилась судьба Параша и его собственная. Оставаясь там, он оказался во власти ранее неведомых ему впечатлений:

Мятежный шум  
Невы и ветров раздавался  
В его ушах. Ужасных дум  
Безмолвно полон, он скитался,  
Его терзал какой-то сон.  
Прошла неделя, месяц — он  
К себе домой не возвращался...

От бытовых, более чем скромных и обыденных дум в начале «Петербургской повести» к «ужасным думам», которые возникли под воздействием «мятежного шума Невы», — такова подчеркнутая Пушкиным *духовная эволюция Евгения*. Что это за «думы» — поэт не сообщает до времени, но считает нужным приоткрыть тайну новой нравственной жизни своего бедного героя: «Он оглушен Был шумом внутренней тревоги». Между мятежным шумом Невы и «шумом внутренней тревоги» установлена связь. Буйная стихия природы и «кумир на бронзовом коне», который стоит над возмущенною Невою), опять неотвратимо сплелись, внешний мир все с большей силой простирает свою власть над Евгением.

Пройдет год такой жизни, исполненной к тому же новых испытаний и бедствий. Петербург, страшный во время наводнения, оправившись от набегов Невы, выступает перед Евгением в не менее грозном лике столицы русского самодержавного государства, «оплота» самовластия. (И здесь мы сталкиваемся с сознательным сближением пушкинского описания города с описаниями Мицкевича. Но у польского поэта «оплот» — единственно возможный лик столицы, у Пушкина — один из них. Расхождение порождено историзмом Пушкина.) «Внутренняя тревога», не утихая, неуклонно вела Евгения к высшему моменту его жизни, когда наконец «прояснились в нем страшно мысли». Именно этот скрытый, но такой важный процесс нравственной жизни Евгения с удивительной психологической точностью и глубиной рас-

крывает Пушкин. События роковой ночи описываются потому тщательно и подробно.

Евгений однажды спал у невской пристани. «Дышал Ненастный ветер. Мрачный вал Плескал на пристань, ропща пени И бьясь об гладкие ступени, Как челобитчик у дверей Ему не внешлющих судей». Бездомный Евгений, внешне — «ни зверь ни человек», с социальной точки зрения оказывался именно в роли такого «челобитчика». Город выступал жестоким и бессердечным обидчиком:

Бедняк проснулся. Мрачно было:  
Дождь капал, ветер выл уныло,  
И с ним вдали, во тьме ночной  
Переключался часовой...

Город-обидчик, город — оплот самовластия, мрачная столица империи — этот город и способствовал окончательному прояснению мыслей:

Вскочил Евгений; вспомнил живо  
Он прошлый ужас; торопливо  
Он встал; пошел бродить, и вдруг...

он увидел того, кто незримо преследовал его все это время —

...И прямо в темной вышине  
Над огражденною скалою  
Кумир с простертою рукою  
Сидел на бронзовом коне.

Евгений вздрогнул. Прояснились  
В нем страшно мысли. Он узнал  
И место, где потоп играл,  
Где волны хищные толпились,  
Бунтуя злобно вокруг него,  
И львов, и площадь, и того,  
Кто неподвижно возвышался  
Во мраке медною главой,  
Того, чьей волей роковой  
Под морем город основался...

Круг замкнулся — необузданная, беззаконная стихия и роковая воля самовластия, оказавшись силами взаимосвязанными, явились причиной и несчастья города, и «страшного» прояснения мыслей Евгения. Страшного — ибо ему открылась «тайна», родилась капитальная мысль о бесчеловечии самодержавия, о его жестоком равнодушии к людям.

Самодержавие может быть просвещенным и деспотичным, самодержец — ничтожным человеком, как Александр («Плеши-

вый щеголь, враг труда...») или Николай («в нем много от прапорщика»), либо великим деятелем, мудрым правителем, вождем нации, как Петр, — и в любом случае самовластие в большей или меньшей степени выражает свое бесчеловечие, враждебность интересам народа. <...>

Каково же пушкинское отношение к бунту Евгения, в чем его идейный смысл? Пушкин не верит ни в бунт, ни в революцию — потому и поединок Евгения с Медным всадником не есть, даже в символической форме, призыв к мятежу, революции. Но, художественно исследуя историю и современность, Пушкин пришел к точному и обоснованному выводу — насилие рождает протест. Такова закономерность исторического развития. Ее бессмысленно осуждать, даже если ты не веришь в возможность таким путем добиться победы, но ее должно *понимать*, с ней *нельзя не считаться*. В этой связи уместно будет напомнить справедливый вывод историка и исследователя творчества Пушкина П. Е. Щеголева: «Самодержавие, самовластие в себе самом несет зародыш гибели. Пушкин — художник, наделенный историческим чутьем, — не мог не признать исторической надобности и закономерности самодержавия; но он не мог и не видеть исторической надобности и закономерности... бунта, революции. Проблема бунта всю жизнь интересовала Пушкина» \*. В «Медном всаднике» и показано, как закономерно рождается мятеж Евгения; для Пушкина важно убедить читателя, что дерзкое выступление Евгения естественно и оправданно.

Эта закономерность подчеркнута и характерным пушкинским изображением Петра. Проясненным сознанием Евгений понимал и воспринимал именно этот — второй, страшный лик самодержца. Он узнал того, «Кто неподвижно возвышался Во мраке медною главой, Того, чьей волей роковой Под морем город основался... Ужасен он в окрестной мгле!» Ненависть и рождается к этому «ужасному» Петру. Потому Пушкин, с одной стороны, возвышает Евгения: «по сердцу пламень пробежал», и, с другой, — снижает образ Петра, показывая его без ореола величия. В таком «уровненном» облике они сталкиваются друг с другом: Евгений «мрачен стал Пред горделивым истуканом». (В вариантах было: «пред суровым», «священным», «великим».)

Не принимая революции, Пушкин в то же время считал себя обязанным не только обращаться к эпохам «великих мятежей», но и пристально изучать саму психологическую природу мяте-

---

\* Щеголев П. Е. Из жизни и творчества Пушкина. 3-е изд. М.; Л.: ГИХЛ, 1931. Т. 2. С. 130.



жа и бунта. «Бунт» отдельного человека в его широком проявлении — как сопротивление насилию и наказание обидчика, отстаивание независимости и свободы как активно выраженное нежелание быть покорной жертвой враждебных ему обстоятельств — властно приковывал внимание Пушкина-художника своей нравственной стороной, моральной силой личности, отважившейся его поднять.

Альтернативой бунту было смирение. Оно унижало и развращало человека, заставляло идти на сделку с совестью, поступать с гордостью, достоинством, независимостью, жить по кодексу, определяемому благоразумием. Смирение часто служило прикрытием трусости. «Бунт» помогал человеку быть самим собой, способствовал реализации его духовных богатств, открывал возможность хотя бы на миг почувствовать вкус свободы в несвободном государстве.

Неприятие революции в известной мере все же определяет и нравственную оценку бунта Пушкиным: поэт использует слово-сигнал, когда называет Евгения «безумцем» при описании его бунта. «Безумец» — но живет он интенсивной духовной жизнью, захвачен открывшейся ему мыслью о виновности самодержца в страданиях людей. «Безумец» — но в самоотречении и отваге бросает вызов «горделивому истукану», произносит пророческие слова угрозы. Совершенно очевидно намерение Пушкина противопоставить контрастные понятия, чтобы освободить слово «безумец» от его традиционно бытового истолкования, придать ему новый смысл.

Уже из самого описания мятежа Евгения видно, что его безумие особого рода — это и преодоление смятенного от горя состояния ума и высвобождение из-под бытового облика смиренного и покорного чиновника духовно богатой личности, живущей интенсивно в мире всеобщего. Заслуживают внимания факты, свидетельствующие о том, какие синонимы слову «безумный» употреблял Пушкин при написании поэмы. Укажу на знаменательный пример. В первоначальный вариант описания памятника во время наводнения:

И прямо перед ним из вод,  
Вознесшись медной головою,  
Кумир на бронзовом коне,  
Неве мятежной в тишине  
Грозя недвижною рукою...

Пушкин внес поправку — вместо «мятежной» написал «безумной». В окончательной редакции слово опять было заменено, и появилось «возмущенною». Но колебания знаменательны — они

наглядно свидетельствуют, что в сознании Пушкина «безумный» и «мятежный» были словами-синонимами.

И еще пример, правда, не из «Медного всадника», а из «Полтавы». Там мы тоже встречаемся с этим характерным пушкинским пониманием безумия. Мазепа говорит о непокорном Кочубее: «В неравный спор зачем вступает сей безумец?» Такова, в сущности, формула Пушкина: *безумие есть неравный спор*. Она определяет и поведение Евгения и наречение его во время «неравного спора» с «державцем полумира» безумцем.

Пушкинское понимание безумия может быть дополнительно комментировано другими его произведениями и, в частности, статьей «Александр Радищев». Жизнь Радищева привлекала внимание поэта на протяжении всего его творчества. Особенный интерес в 1830-е годы Пушкин проявлял к революционной деятельности Радищева, и прежде всего, к ее нравственному обоснованию. В статье, посвященной первому писателю-революционеру, проблема поведения человека во враждебных ему обстоятельствах, так волновавшая Пушкина, была разработана на конкретном примере жизни Радищева. Для Пушкина было принципиально важно выяснить нравственную сторону реального подвига всем известного человека, подкрепить документально свои художественные и теоретические выводы.

Пушкин начинает с констатации факта — Радищев выпустил в домашней типографии книгу «Путешествие из Петербурга в Москву», это «сатирическое воззвание к возмущению», бросив тем самым вызов самовластной Екатерине II. Она поняла этот вызов и трезво оценила его. Пушкин приводит слова Екатерины о Радищеве: он «хуже Пугачева». После этого Пушкин задает вопрос: как можно воспринимать и оценивать этот бунт одного человека в тех реальных условиях? И отвечает: если мысленно перенесемся в ту эпоху, когда выступил Радищев, «если вспомним тогдашние политические обстоятельства, если представим себе силу нашего правительства, наши законы, не изменившиеся со времен Петра I, их строгость... если подумаем, какие суровые люди окружали еще престол Екатерины, — то преступление Радищева покажется нам действием сумасшедшего».

Подобная оценка бунта Радищева естественна с точки зрения «здорового смысла». Далее Пушкин увеличивает число аргументов в «пользу» сумасшествия Радищева, которые можно выдвинуть все с той же точки зрения. «Мелкий чиновник, человек безо всякой власти, безо всякой опоры, дерзает вооружиться противу общего порядка, противу самодержавия, противу Екатерины!» Все это относится к Радищеву, но ведь та же ситуация (правда, в

символическом плане) воспроизведена и в «Медном всаднике». Параллель эта продолжена и в дальнейшем анализе «преступления» Радищева: «И заметьте: заговорщик надеется на соединенные силы своих товарищей; член тайного общества, в случае неудачи, или готовится изветом заслужить себе помилование, или, смотря на многочисленность своих соумышленников, полагается на безнаказанность. Но Радищев один. У него нет ни товарищей, ни соумышленников. В случае неуспеха — а какого успеха может он ожидать? — он один отвечает за все, он один представляется жертвой закону».

На примере реальной судьбы русского революционера Радищева Пушкин ставит важнейший нравственный и общественный вопрос: может ли один человек, без товарищей, без тайного общества и даже без надежды на успех, с полным пониманием, что за его бунт на него обрушится страшная сила самодержавной власти, — может ли он восстать против этой власти? И отвечает: может, или, вернее, — *не может не восстать, не выступить*, если он презирает жизнь смирившегося перед насилием покорного раба, если не хочет быть жалкой жертвой ненавистного режима.

Да, внешне подобный поступок может быть оценен как сумасшествие. Но сумасшествие особое: оно означает освобождение от унижающей человека морали, от страха за жизнь и жалкое существование и обретение той свободы, которой нет в действительности, но которую можно завоевать в мятеже, в сопротивлении насилию и произволу. Свою мысль Пушкин, считаясь с цензурой, выразил так: поступок Радищева «всегда казался нам преступлением, ничем не извиняемым», «но со всем тем не можем в нем (Радищеве. — Г. М.) не признать преступника с духом необыкновенным; политического фанатика, заблуждающегося, конечно, но действующего с удивительным самоотвержением и с какой-то рыцарскою совестью».

Пушкин неоднократно определял новый, порожденный самой жизнью особый тип «безумия», меняя тем самым смысл традиционно-бытового понятия этого слова. В «Пире во время чумы» стихийное бедствие — чума — помогло Вальсингаму и его друзьям отречься от норм и правил поведения, продиктованных перепуганными насмерть людьми. Священник, воплощавший в своих проповедях мораль «здравого смысла», назвал их «безумными». Наводнение то же сделало с Евгением. Его «безумие» — пробуждение растоптанной обстоятельствами личности, отказ жить по шаблонам своего социального стереотипа. «Безумие» открывало ему путь в неведомый ранее мир нравственной свобо-

ды. В этом и проявилась характерная для Пушкина вера в человека. Высокий гуманизм Пушкина питал и укреплял его оптимизм, прочно покоившийся на историзме его убеждений. <...>

## 6

При рассмотрении событий собственно «Петербургской повести» так же, как это было при анализе «Вступления», должно помнить, что и здесь Пушкин спорит с Мицкевичем и отвечает ему. <...>

Всмотримся внимательно в уже известный цикл стихотворений Мицкевича о Петербурге. Если в «Памятнике Петру Великому» бунтарем-пророком, предвещавшим гибель «водопада тирании», был изображен Пушкин, то в стихотворении «Петербург» в образе пилигрима, ненавидевшего русское самодержавие, Мицкевич изобразил самого себя. Чужестранец-пилигрим попадает в Петербург, бродит по его улицам, набережным, площадям, и, глядя на этот город «сатаны», на стройные и мрачные громады домов, на гуляющие, несмотря на дикий мороз, «стада» петербургских жителей (гуляют потому, что гуляет царь), он со все большей яростью думает о русском царе. Ненависть приводит его к царскому дворцу: «сжав кулаки», смотрит он на жилище самодержцев. В душе его закипает мятеж.

С поведением этого пилигрима-мятежника и соотнес Пушкин поведение своего героя. Евгений также бродит по мрачному и враждебному ему городу, останавливается у места, символизирующего самодержавие, и, охваченный злобой и ненавистью к «горделивому истукану», грозит ему. При этом Пушкин подчеркивает сходство не только общей ситуации, но и отдельных деталей. Пилигрим-мятежник, бродя по улицам, однажды, остановившись, «вдруг расхохотался», подойдя ко дворцу — «сжал кулак», потом «на груди скрестил безмолвно руки». То же делает и Евгений во время скитаний по Петербургу: он «вдруг, ударя в лоб рукою, Захохотал», у памятника он «пальцы сжал» и так же однажды «руки сжал крестом».

Сходство общей ситуации и деталей и должно было подчеркивать мысль Пушкина, что его герой так же, как и пилигрим — Мицкевич, бунтует против ненавистного самовластия. Соотнесение Евгения с мятежным героем Мицкевича придавало большую значимость бунту бедного чиновника; бунт Евгения оказывался освещенным «молнией» мятежа польского поэта.

Но и в подобном соотношении была полемика. В обоих случаях символически изображался бунт против всеислия самодержавной власти. Природа же этого бунта была различна. Пилигрим — романтический протестант, и его бунт, как писал в свое время профессор Третьяк, есть «вступление европейского индивидуализма в борьбу с азиатской идеей государства в России». Протестант Мицкевича — исключительная личность, великий человек, — вступает в единоборство, когда «раболепствующая» «толпа» бездействует, отсюда этот наполеоновский жест — «на груди скрестил безмолвно руки» и уподобление пилигрима библейскому герою Самсону:

Угрюмый взгляд был тайной полон муки  
И ненависти. Так из-за колонн  
На филистимлян встарь глядел Самсон.

История библейского Самсона была хорошо известна: плененный и ослепленный врагами, он однажды, выведенный из темницы и поставленный у столбов дома, в котором торжествовали победу его враги, сказал: «Умри, душа моя, с филистимлянами!» И уперся всю силою в столбы и обрушил дом на владельцев. По концепции Мицкевича, уничтожение тирании, азиатского деспотизма по плечу лишь сильной личности, великому человеку, который ценой своей жизни отомстит врагам.

Евгений — герой иного типа: он не великий человек, не байронический индивидуалист-мятежник. Черновики сохранили намерение поэта ввести в поэму спор с теми, кто потребует от него изображения не «безродного» бедного чиновника, но великого человека: «Мне скажут... [Зачем] ничтожного героя Взялся я снова воспевать, Как будто нет уж перевода Великим людям, что они Так расплодились в наши дни — Что нет от них уж нам прохода...» \*. Социально Евгений — резко очерченный тип мелкого петербургского чиновника, одного из массы. Отсюда и полемичность образа Евгения по отношению к пилигриму-мятежнику. Наполеоновский жест героя Мицкевича подчеркивал высоту и трагическую исключительность личности бунтаря. Тот же жест у Евгения дан с оттенком иронии:

На звере мраморном верхом,  
Без шляпы, руки сжав крестом,  
Сидел недвижимый, страшно бледный  
Евгений...

\* Пушкин. Полн. собр. соч. АН СССР, 1948. Т. 5. С. 445, 446.

Пушкинское описание направлено как бы сразу в два адреса: пилигриму и самому вдохновителю европейского индивидуализма — Наполеону. Вспомним стихи из «Евгения Онегина»;

И столбик с куклю чугунной,  
Под шляпой, с пасмурным челом,  
С руками, сжатыми крестом...

В «Медном всаднике» это повторено в сниженном, ироническом плане. Наполеоновский жест возвеличивал пилигрима. И, главное, герой Мицкевича знал, что делал, когда по-наполеоновски сжимал руки. Евгений же делал это произвольно, даже не догадываясь, что в таком виде он был на кого-то похож. Ирония относилась не к Евгению, а к той тени, которую отбрасывала фигура бедняка.

По своему социальному положению Евгений принадлежал к тем, кого с филантропических позиций называли «маленьким человеком». Мятеж, поднятый Евгением, одновременно неожиданный и естественный, как всякий стихийный отпор насилию, преобразует его жизнь, наполняет ее новым, высоким смыслом. Из смиренного, ничтожного раба он становится воистину великим человеком, когда отважно вступает в неравный поединок с самодержцем. Угроза — «Ужо тебе!..» — произносится не романтическим избранником, а одним из многих угнетенных и обездоленных (отсюда и это просторечное слово «Ужо», оно как бы выражает общее их мнение и суд). Вызов пилигрима, гневно сжавшего кулак у царского дворца, не был замечен и принят. Угроза Евгения испугала Медного всадника и заставила его, «впервые» в истории, сорваться с гранитной горы, чтобы преследовать мятежника. И сделано это было потому, что угроза Евгения звучала приговором истории. И мы-то знаем, что приговор этот был приведен в исполнение.





**М. П. АЛЕКСЕЕВ**

## **Ремарка Пушкина «Народ безмолвствует»**

1

Последняя сцена «Бориса Годунова» в первом издании трагедии Пушкина 1831 г., как известно, кончалась словами Мосальского, вышедшего на крыльцо «дома Борисова» в Кремле: «Народ! Мария Годунова и сын ее Феодор отравили себя ядом. Мы видели их мертвые трупы. (*Народ в ужасе молчит*). Что же вы молчите? Кричите: да здравствует царь Димитрий Иванович! Народ безмолвствует».

В заключительной авторской ремарке слово «безмолвствует» выделено курсивом. Ниже крупным шрифтом набрано: «Конец» \*.

История истолкования этой знаменитой ремарки очень примечательна: она весьма наглядно демонстрирует, как много неясного существует еще не только в рукописных, но даже в печатных текстах произведений Пушкина и какие противоречивые и даже исключающие друг друга суждения об этих текстах высказывались критиками и исследователями; многие подобные противоречия из литературы о Пушкине не устранены еще и доныне. Вокруг приведенной концовки «Бориса Годунова» более чем за столетие, протекшее со времени ее первого появления в печати, накопилась целая критическая литература, пространно и на все лады комментирующая эту, казалось бы, столь понятную фразу простейшей синтаксической конструкции. Как это ни странно, но история ее появления в тексте «Бориса Годунова» действительно довольно загадочна, допускает различные предположения, а источники ее возникновения еще не определены.

Еще И. В. Киреевский, поместивший в своем журнале «Европеец» (1832) один из наиболее проникновенных отзывов о «Бо-

---

\* Борис Годунов, сочинение Александра Пушкина. СПб., 1831. С. 142.

рисе Годунове» (среди появившихся при жизни поэта), отметил, что в этом произведении Пушкин неизмеримо выше своих читателей и что «такого рода трагедия, где главная пружина не страсть, а мысль, по сущности своей не может быть понята большинством нашей публики» \*. Действительно, подавляющая часть критических суждений, высказанных о «Борисе Годунове» в 30-е гг., обнаруживает полное непонимание этой великой народной драмы и явное неумение найти надлежащий критерий для ее справедливой оценки. Вполне естественно, что в придиричвых и большею частью невежественных замечаниях о «Борисе Годунове», которые мы встречаем в русских журналах той поры, о заключительной сцене не говорится почти вовсе. Лишь один Н. Полевой в большой статье о «Борисе Годунове», напечатанной в «Московском телеграфе» (1833), с похвалой отозвался о двух последних сценах трагедии, но в таком контексте, который сводил на нет как будто высказанное им одобрение: «Если рассматривать сцены, каждую отдельно, — писал Н. Полевой, — то бóльшая часть из них прекрасны — некоторые особливо отделаны полно, мастерски». Далее следует небольшое перечисление сцен этого рода; заключают его «обе сцены эпилога». «Зато другие, — оговаривался Н. Полевой, — слабы, ничтожны» \*\*.

В конце 30-х годов в журнале С. Е. Раича «Галатей» (фактически редактором журнала был в это время П. И. Артемов) появился довольно подробный критический разбор «Бориса Годунова». Автор этой неподписанной статьи (имя его остается неизвестным) между прочим признавался: «Мы... не можем, не должны пропустить последней сцены, в которой так много поэтического, что вы, прочитавши ее, невольно прослезитесь над несчастьем невинных детей Годунова... и над безумием легкомысленного, неблагодарного народа». Далее следует довольно обширное рассуждение о заключительной ремарке Пушкина, рассуждение, которым, по видимому, и открылась последующая дискуссия о ней в русской критике и публицистике XIX—XX вв.

\* Киреевский И. В. Обзорение русской словесности за 1831 г. // Полн. собр. соч. И. В. Киреевского: В 2 т. М., 1911. Т. II. С. 46—47. — Этот отзыв вполне удовлетворил также и Пушкина, писавшего И. В. Киреевскому 4 февраля 1832 г.: «Ваша статья о Годунове и о Наложнице (Баратынского. — М. А.) порадовала все сердца; насилу-то дождались мы истинной критики» (XV, 9).

\*\* Московский телеграф. 1833. Ч. XLIX. Январь. С. 309; вошло в кн.: Полевой Николай. Очерки русской литературы. СПб., 1839. Ч. I. С. 193.



«Как много заключается в этом “народ безмолвствует”! — писал критик «Галатеи». — Вы нехотя задумываетесь при этом “народ безмолвствует” и как будто присутствуете при поражении Аполлоновыми стрелами Ниобы и при превращении ее в камень в минуту гибели невинных ее детей». Напомнив античный миф о Ниобе (или Ниобее), над которой свершился суд оскорбленных богов-олимпийцев \*, критик «Галатеи» продолжал, по-своему толкуя значение пушкинской ремарки для уразумения представления Пушкина о народной массе и той роли, которую народ играл в династическом перевороте в Москве в начале XVII в.: «В этом “народ безмолвствует” таится глубокая политическая и нравственная мысль: при всяком великом общественном перевороте народ служит ступенью для властолюбцев-аристократов; он сам по себе ни добр, ни зол, или, лучше сказать, он и добр и зол, смотря по тому, как заправляют им высшие; нравственность его может быть и самою чистою и самою испорченною, — все зависит от примера: он слепо доверяется тем, которые выше его и в умственном и в политическом отношении; но увидевши, что доверенность его употребляют во зло, он *безмолвствует* от ужаса, от сознания зла, которому прежде бессознательно содействовал; *безмолвствует*, потому что голос его заглушается внутренним голосом проснувшейся, громко заговорившей совести. В высшем сословии совсем другое дело: там совесть подчинена и раболепно покорствуется расчетам честолюбия или какой другой страсти...» \*\*.

Этот интересный отзыв не обратил на себя широкого внимания, вероятно, по недостаточной распространенности журнала «Галатея», и критика о нем вскоре забыла \*\*\*.

---

\* Для Пушкина Ниобея, как это видно, в частности, из его стихотворения «Художнику» (1836), была олицетворением горя, печали, страдания: «Тут Аполлон — идеал, там Ниобея — печаль...».

\*\* Галатея. 1839. Ч. IV. № 27. С. 52, 54—55. — Белинский, несомненно, хорошо знал эту статью, хотя нигде на нее не ссылается. В том же номере «Галатеи», несколькими страницами далее (в статейке «Журнальные отметки»), помещен полемический выпад против Белинского, на который критик хотел отвечать: в письме к А. А. Краевскому от 19 августа 1839 г. Белинский обещал «разделаться с Галатеей». В следующем году (когда фактическим редактором «Галатеи» был уже В. С. Межевич) Белинский несколько раз иронически высказывался об этом журнале (см.: *Белинский В. Г.* Полн. собр. соч. М., 1954. Т. IV. С. 137, 440—441).

\*\*\* П. О. Морозов напомнил об этом отзыве в своем комментарии к «Борису Годунову» в академическом издании сочинений Пушкина для

Напротив, большой известностью всегда пользовался и пользуется другой отзыв о «Борисе Годунове», появившийся несколько лет спустя в «Отечественных записках». В 1845 г. в этом журнале без подписи была напечатана посвященная «Борису Годунову» десятая статья Белинского из цикла его статей о Пушкине. В ней идет речь и о концовке этого «истинного и гениального образца народной драмы» (так Белинский назвал «Бориса Годунова» в почти одновременно написанных им «Мыслях и заметках о русской литературе», 1846) \*. «Превосходно окончание трагедии, — рассуждает Белинский. — Когда Мосальский объявил народу о смерти детей Годунова, — *народ в ужасе молчит...* Отчего же он молчит? разве не сам он хотел гибели годуновского рода, разве не сам он кричал: “вязать Борисова щенка”?.. Мосальский продолжает: “Что ж вы молчите? Кричите: да здравствует царь Димитрий Иванович!” — *Народ безмолвствует...* Это — последнее слово трагедии, заключающее в себе глубокую черту, достойную Шекспира... В этом безмолвии народа слышен страшный, трагический голос новой Немезиды, изрекающей суд свой над новою жертвою — над тем, кто погубил род Годуновых...» \*\*.

Приведенное пояснение Белинского к заключительной ремарке пушкинской трагедии приобрело широкую известность и начало свое длительное странствование из книги в книгу. <...>

## 2

П. В. Анненков был первым издателем «Бориса Годунова», заметившим, что в автографической рукописи трагедии конец был иной. В своем издании «Сочинений Пушкина» (1855) он воспроизвел «Бориса Годунова» по первопечатному тексту 1831 г., но в примечании к заключительной фразе отметил: «В рукописи... после извещения Мосальского, что дети Годунова отравились, народ еще кричит: “*Да здравствует царь Димитрий Иванович!*”, а уже при печатании это заменено словами: “*народ безмолв-*

---

иллюстрации того положения, что «критики, ближайшие по времени к Пушкину, не только не имели по поводу заключения трагедии каких-либо сомнений, но считали это заключение чрезвычайно сильным и удачным» (см.: Сочинения Пушкина. Пг., 1916. Т. IV. С. 113).

\* Белинский В. Г. Полн. собр. соч. Т. IX. С. 451.

\*\* Там же. Т. VII. С. 534 (первоначально в «Отечественных записках», 1845. № 11).

ствует», что так удивительно заключает хронику, предрекая близкий суд и заслуженную кару преступлению» \*. На чем основывался П. В. Анненков, свидетельствуя, что ремарка «народ безмолвствует» впервые появилась в тексте «Бориса Годунова» «при печатании» трагедии, остается неизвестным; мы, к сожалению, не знаем, был ли это собственный домысел Анненкова, исходившего из сличения рукописи Пушкина и первопечатного издания трагедии, или же ему стало известно об этом из какого-либо устного источника. В последующих изданиях сочинений Пушкина (например, в обоих изданиях Г. Н. Геннади — 1859—1860 и 1869—1871 гг. и ранних изданиях П. А. Ефремова) отличие печатной концовки от рукописной либо не отмечалось вовсе, либо редакторы следовали за П. В. Анненковым и кратко сообщали, что возглас «Да здравствует царь Димитрий Иванович!» «при печатании» трагедии был заменен словами «народ безмолвствует» \*\*.

В конце 80-х годов стали известны и вкратце описаны такие важные источники текста «Бориса Годунова», как беловой автограф с поправками Пушкина и В. А. Жуковского и писарская копия трагедии, находившаяся в руках А. Х. Бенкендорфа и того лица, которому он от имени Николая I поручил функцию цензора пьесы. Знакомство с этими рукописными источниками, ставшими собственностью государственных книгохранилищ (имп. Публичной библиотеки в Петербурге и Румянцевского музея в Москве) \*\*\* прежде всего подтвердило справедливость вышеприведенного свидетельства П. В. Анненкова, по крайней мере в том отношении, что слов «народ безмолвствует» нет ни в одной авторской рукописи «Бориса Годунова». Может быть, в связи именно с этим обстоятельством в интерпретации печатной концовки пушкинской пьесы появился новый мотив: ее предложили считать теперь не только вынужденной, но даже недостаточно оправданной внутренними мотивами, случайной подробностью текста. Такое отношение к заключительной ремарке трагедии высказал в 1887 г. П. О. Морозов. Публикуя заново «Бориса Годунова» в сочинениях Пушкина, изданных от имени Литературного фонда, П. О. Морозов сопроводил слова «народ безмолвству-

\* Сочинения Пушкина / Изд. П. В. Анненкова. СПб., 1855. Т. IV. С. 457.

\*\* См., например: Сочинения А. С. Пушкина / Под ред. П. А. Ефремова. 3-е изд. СПб., 1800. Т. II. С. 411.

\*\*\* См.: *Богачевская К. П.* Пушкин в печати за сто лет (1837—1937). М., 1938. С. 18—19. № 63.

ет» следующим примечанием: «В рукописи пьеса оканчивалась иначе:

Н а р о д

Да здравствует царь Димитрий Иванович!..

Пушкин должен был изменить это окончание, потому что оно было найдено «предосудительным в политическом отношении» \*.

Откуда П. О. Морозов взял известие о предосудительности рукописной концовки — здравицы в честь воцаряющегося Димитрия, остается неизвестным в такой же мере, как и вышеприведенное свидетельство П. В. Анненкова о замене возгласа ремаркой, произведенной будто бы «при печатании» пьесы. Нужно думать, что это была личная догадка П. О. Морозова, скорее всего основанная на его собственном истолковании «Замечаний», сделанных тем «верным» лицом, которому А. Бенкендорф по распоряжению Николая I поручил дать отзыв о возможности (напечатания пушкинской трагедии: эти «Замечания» незадолго перед тем были впервые обнародованы М. И. Сухомлиновым \*\*. Доверенный Бенкендорфа (Б. В. Томашевский и Г. О. Винокур считали, что им был Ф. Булгарин) \*\*\* в своих «Замечаниях» сделал только один намек, который и мог дать П. О. Морозову повод для его заключения: отзываясь в общем благожелательно о «духе целого сочинения» Пушкина, автор «Замечаний» полагал, что в «Борисе Годунове» «только одно место предосудительно в политическом отношении: народ привязывается к самозванцу именно потому, что почитает его отраслью древнего царского рода». Этот упрек критика, уполномоченного III Отделением, однако,

\* Сочинения Пушкина / Под ред. П. О. Морозова. СПб., 1887. Т. III. С. 76.

\*\* Речь идет о «Замечаниях на Комедию о царе Борисе и Гришке Отрепьеве», давших Николаю I основания для запрещения пьесы. Впервые эти замечания опубликованы были М. И. Сухомлиновым в статье «Император Николай Павлович — критик и цензор сочинений Пушкина» (Исторический вестник. 1884. № 1. С. 55—87), откуда они и должны были стать известными П. О. Морозову. Статья Сухомлинова вошла вскоре в его книгу «Исследования и статьи по русской литературе и просвещению» (СПб., 1889. Т. II. С. 207—246). Позднее текст этих «Замечаний» воспроизводился несколько раз, всего исправнее — по подлиннику — Г. О. Винокуром в VII томе Полного собрания сочинений Пушкина ([Л.], 1935. С. 412—415).

\*\*\* Винокур Г. О. Кто был цензором «Бориса Годунова»? // Пушкин: Временник Пушкинской комиссии. М.; Л., 1936. Вып. 1. С. 203—214.

едва ли мог иметь в виду концовку пьесы, в любом варианте которой трудно было бы упрекнуть Пушкина за намерение изобразить «привязанность» народа к Самозванцу; во всяком случае гораздо больше оснований для этого давали такие сцены, как «Севск», «Ставка» или «Лобное место».

Между тем у П. О. Морозова нашлись единомышленники. Так, рецензент редактированного им издания «Сочинений Пушкина» (1887), характеризуя изменения в тексте, допущенные П. О. Морозовым после сверки его с рукописями поэта, писал: «Некоторые из этих поправок оказываются очень интересными. Таково, например, окончание “Бориса Годунова”, которое было изменено Пушкиным потому, что его нашли “предосудительным” в политическом отношении... Первоначальная редакция, в которой народ, не рассуждая, приветствует самозванца, вполне согласуется с характеристикой того же народа в сцене на Девичьем поле, где он плачет, а о чем — “то ведают бояре”. <...> Нам кажется, — заключал свою мысль рецензент, — что г. Морозов напрасно отнес эту первоначальную версию в подстрочное примечание, оставив в тексте прежнюю фразу о безмолвии» \*. Вероятно, так думал и сам П. О. Морозов, потому что в одном из своих последующих изданий сочинений Пушкина (1903) при публикации «Бориса Годунова» он так и поступил: трагедию оканчивает возглас народной толпы в честь Самозванца, а ремарка «народ безмолвствует» отнесена в примечание \*\*.

Как видим, не прошло и пятидесяти лет с тех пор, как критики «Бориса Годунова» восхищались глубиной и многозначительностью его ремарки о народном безмолвии, а отношение к этой концовке резко изменилось; теперь ее считали лишней или вынужденной, оправдываемой лишь соображениями цензурной безопасности. <...>

«Эффектным», но, следовательно, незакономерным и неестественным по существу находил народное «безмолвие» еще

---

\* Дело. 1887. № 1. С. 20.

\*\* Пушкин А. С. Сочинения и письма. СПб., 1903. Т. III. С. 354, 639. — В вышедшем в том же году новом издании под редакцией П. А. Ефремова (Сочинения Пушкина. СПб.: Изд. А. С. Суворина, 1903. Т. III. С. 162) сохранена ремарка «народ безмолвствует»; в сноске к ней отмечено: «В рукописи первоначально было: “Народ. Да здравствует царь Димитрий Иванович!” и затем приписано: “Конец комедии, в ней же первая персона царь Борис Годунов. Слава Отцу и Сыну и Святому Духу. Аминь”». Об этом писал еще М. И. Сухомлинов (см.: Сухомлинов М. И. Исследования и статьи по русской литературе и просвещению. Т. II. С. 235).

Н. К. Михайловский, который шел дальше многих других критиков в своих сомнениях, какой «народ» изображен Пушкиным в его трагедии и можно ли это изображение считать удачным вообще. «Как много путаницы в наших разговорах о народничестве и о многом другом происходит оттого, что под словом “народ” мы сплошь и рядом безразлично разумеем то этнографическую группу, то государственно-национальную, то исключительно “мужика”, то “чернь”, “простонародье”, то представителей труда, то толпу, которая так эффектно “безмолвствует” в последней строке пушкинского “Бориса Годунова”», — писал Н. К. Михайловский и, снова возвращаясь к параллелям из драм Шекспира к пушкинской трагедии, приходил, в конце концов, к весьма пессимистическим заключениям о понимании как Шекспиром, так и Пушкиным психологии народной массы: «...везде народ оказывается легко возбудимою, быстро меняющею настроение массою, в которой бесследно тонет всякая индивидуальность, которая “любит без толку и ненавидит без причины” и слепо движется в том или другом направлении, данном каким-нибудь, ей самой непонятным толчком. Очевидно, это какой-то условный, отвлеченный народ, вернее сказать, художественное воспроизведение одной лишь черты или одной группы черт народа. Известно, как высоко чтит Пушкин, например, народное поэтическое творчество; он, следовательно, предполагал в народе известные силы, не нашедшие, однако, себе выражения в “Борисе Годунове”» \*.

Рассуждения этого рода подрывали представление о социальной прозорливости Пушкина и о том значении, какое «народ» имеет в его трагедии \*\*; в этих условиях прежний смысл концовки о «безмолвии» и придававшееся ей значение исчезали почти

---

\* Михайловский Н. К. Литература и жизнь // Русское богатство. 1893. № 4. С. 124—126.

\*\* Впрочем, еще в 60-е гг. русские критики не очень лестно отзывались о понимании Пушкиным народа и свойственных ему психических особенностей. В. Водовозов в книге «Новая русская литература (от Жуковского до Гоголя включительно)» (СПб., 1866. С. 201—202) подчеркивал, что «во многих... отношениях» идея «Бориса Годунова» «не вяжется с историческим развитием событий»: народ, например, будто бы «представлен... слепым орудием судьбы, с его беспричинной ненавистью к Борису, или является пассивным зрителем происходящего пред его глазами, или бессмысленно действует по боярскому наказу. В большей части случаев он напоминает толпу, которую выводят на сцену для декоративных целей и именуют в афишах словом: “народ”».

вовсе, и усиливалось мнение в пользу того окончания пьесы, какое находится в ее рукописях (возглас в честь Самозванца). <...>

## 3

Какой же из двух вариантов окончания «Бориса Годунова» следует считать основным и как возникла появившаяся в печатном тексте замена одной концовки другой? В настоящее время нам довольно хорошо известны как хронология всех этапов создания трагедии, так и соответствовавшая им картина постепенного видоизменения ее текста. Беловой список трагедии имеет дату, поставленную самим Пушкиным: 7 ноября 1825 г.; в сентябре-октябре 1826 г. состоялись чтения пьесы в московских литературных кружках. Уже тогда Пушкин сделал первые шаги для подготовки ее к изданию: в Москве же, где Пушкин оставался до начала ноября 1826 г., с автографа «Бориса Годунова:» была сделана писарская копия. «Замечания» по поводу автографической рукописи заказаны были Бенкендорфом в Петербурге после 9 декабря того же года, когда он известил Пушкина о получении рукописи и о том, что она будет представлена государю. Запрещение опубликования трагедии Николаем I было подготовлено докладной запиской Бенкендорфа: «Во всяком случае эта пьеса не годится для сцены, но с немногими изменениями ее можно напечатать; если ваше величество прикажете, я ему верну и сообщу замечания». Уже 14 декабря 1826 г. Бенкендорф сообщил Пушкину высочайшее решение, но текст «Замечаний» до его сведения не довел; он указал лишь (в соответствии с этими «Замечаниями») несколько мест, «требующих некоторого очищения». На это Пушкин ответил Бенкендорфу 3 января 1827 г., что не может переделать однажды им написанное. В последующие годы в печати появились лишь некоторые отрывки и сцены из «Бориса Годунова». Лишь в 1829 г. Пушкин возобновил попытки добиться напечатания трагедии в полном виде.

Перед отъездом на Кавказ в действующую армию Пушкин передал свою рукопись Жуковскому с тем, чтобы он, «пересмотрев еще поправленное сочинение, принял на себя труд заготовить чистый экземпляр, в каком виде полагает лучше издать его». 20 июля 1829 г. П. А. Плетнев представил рукопись «Бориса Годунова» в III Отделение; 10 декабря о ней доложено было Николаю I, который снова потребовал ее просмотра доверенными лицами и, хотя сам, по-видимому, рукописи не читал, обязал поэта сделать перемены нескольких «слишком тривиальных мест».

Лишь 28 апреля 1830 г. от имени императора было дано разрешение на печатание трагедии, но «под собственною ответственностью» автора. Книга печаталась в типографии департамента народного просвещения и выпущена была в свет в начале января 1831 г. под нынешним заглавием и пометою вместо цензурного разрешения: «С дозволения правительства» \*.

Эта хронологическая справка в особенности интересна потому, что она усиливает наглядность того существенного для нас факта, что ни на одном из указанных выше этапов довольно длительной творческой истории «Бориса Годунова» ни один из дошедших до нас документов, ни одно из сохранившихся свидетельств не упоминает интересующую нас концовку о народном безмолвии. Как мы уже упоминали выше, остается неизвестным, на каком основании П. В. Анненков утверждал, что эти слова вставлены в текст при «печатании» драмы; к сожалению, он не пояснил, кем они вставлены, при каких обстоятельствах, а также не указал, на чем свидетельстве он основывался; как известно, сам Пушкин за ходом печатания драмы не наблюдал и корректур ее не читал \*\*. «Цензура» на этот раз была особая, и какой-либо след замены концовки или обсуждения ее во время печатания пьесы должен был сохраниться в соответствующих документах из дела о ходе выпуска книги в свет, на этот раз дошедших до нас в сравнительно большом количестве \*\*\*. Напомним также, что заказанные III Отделением «Замечания» о рукописи «Бориса Годунова», в одном из которых П. О. Морозов усматривал повод для замены Пушкиным одной концовки другой, Пушкину известны не были; кроме того, «Замечания» эти представлены были Бенкендорфу в 1826 г., за четыре года до появления драмы в печати, и перед сдачей в типографию новой исправленной рукописи едва ли кем-либо просматривались заново. Г. О. Винокур писал в своем комментарии к «Борису Годунову» в академическом издании, имея в виду заключительную сцену трагедии: «Цензура никакого внимания на это место рукописи не обратила, так что никаких внешних побуждений исправлять его у Пушкина не могло быть. Еще меньше оснований

---

\* Приведенные здесь факты и даты неоднократно сообщались исследователями; они выверены мною по комментарию к «Борису Годунову», составленному Г. О. Винокуром и напечатанному в VII томе Полного собрания сочинений Пушкина ([Л.], 1935. С. 415—427).

\*\* См.: *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч. Т. VII. С. 430.

\*\*\* *Замков Н. К.* Архивные мелочи о Пушкине // *Пушкин и его современники*. Пг., 1918. Вып. XXIX—XXX. С. 67—68.



предполагать, что первоначальный вариант написан специально для цензуры, а позднейший Пушкин держал про себя впрок, так как рукопись (беловой автограф с поправками Пушкина и Жуковского. — М. А.) ... в момент своего заполнения, особенно же ее последняя третья тетрадь, меньше всего предназначалась для цензуры» \*.

Таким образом, после всех указанных разъяснений не приходится доказывать, что ремарка «народ безмолвствует» принадлежит Пушкину, что она органически заключает авторский текст пьесы; по поводу же того, когда эта ремарка заменила в последней сцене эхо приветственного возгласа Мосальского Самозванцу, приходится строить только догадки: никакими документальными данными мы не располагаем. <...>

Свое значение при утверждении авторства Пушкина имели также догадки об источниках, которые могли внушить Пушкину интересующую нас ремарку. Большинство исследователей последних десятилетий пыталось найти этот источник у Карамзина, прежде всего, конечно, в его «Истории государства Российского». Г. О. Винокур в своем комментарии писал об этом следующее: «Что касается заключительной реплики “Народ безмолвствует”, то возможно, что и она навеяна Карамзиным, у которого встречается это выражение, правда, в совершенно ином контексте, при описании суда над Василием Шуйским при Самозванце...» \*\*. Цитата, которую приводит при этом Г. О. Винокур («Народ безмолвствует в горести, издавна любя Шуйских»), действительно не имеет ничего общего с пушкинской ремаркой и ничего в ней не поясняет. Гораздо подробнее на сличениях концовки «Бориса Годунова» с текстами Карамзина останавливался Б. П. Городецкий. Еще в статье 1936 г. он утверждал, что «формула “безмолвие народа” вообще характерна для “Истории государства Российского” Карамзина», и подкреплял это наблюдение целым рядом примеров, извлеченных из этого труда («Наконец Борис венчался на царство еще пышнее и торжественнее Феодора... Народ благоговел в безмолвии»; «...и молчание народа, служа для царя явною укоризною, возвестило важную перемену в сердцах россиян: они уже не любили Бориса!»). «Мы видим, — заключал отсюда Б. П. Городецкий, — что даже у Карамзина эта формула могла выражать и активное осуждение... и столь же активное приятие». Наконец, по его же мнению, «оба окончания

\* См.: Пушкин А. С. Полн. собр. соч. Т. VII. С. 430.

\*\* Там же. С. 476.

“Бориса Годунова” имеют непосредственные параллели у Карамзина», что иллюстрируется следующей цитатой: “Тысячи воскликнули, и Рязанцы первые: *“Да здравствует же отец наш, государь Димитрий Иоаннович!”*. Другие еще безмолвствовали в изумлении”<sup>\*</sup>. Те же цитаты, но с развитием тех выводов, которые можно сделать из собранных примеров, мы находим также в монографии Б. П. Городецкого о «Борисе Годунове» 1953 г. Хотя в этой работе исследователь снова настаивал на том, что «окончание трагедии в обоих своих вариантах имеет соответствия в повествовании Карамзина», он признавал уже, что «формула “безмолвие народа” в ее “специфически-карамзинской трактовке”» «глубоко отлична» от пушкинской<sup>\*\*</sup>. В другом месте той же своей работы, возвращаясь к вопросу об изменении Пушкиным окончания трагедии в 1829 г., Б. П. Городецкий подчеркивал: «Это — самый значительный и самый интересный момент из всех изменений, внесенных Пушкиным в окончательный текст трагедии... Здесь Пушкин нашел новую гениальную формулу, не только не противоречащую всей исторической концепции трагедии в целом и не приглушающую политическую остроту ее, но, наоборот, подчеркивающую ее и придающую всему произведению еще более глубокий смысл»<sup>\*\*\*</sup>.

Таким образом, в конце концов кажущаяся текстуальная близость в формулах о народном безмолвии у Карамзина и Пушкина перестала играть сколько-нибудь существенную роль в истолковании печатной концовки «Бориса Годунова». В данном случае Пушкин едва ли вдохновлялся Карамзиным, поскольку последний говорит о безмолвии народа как о выражении покорности,

<sup>\*</sup> Городецкий Б. П. «Борис Годунов» в творчестве Пушкина // «Борис Годунов» А. С. Пушкина: Сборник статей под общей редакцией К. Н. Державина. Л., 1936. С. 39—40. — В своей лекции «Драматургия Пушкина» (Л., 1949. С. 17—18) Б. П. Городецкий, лишь вскользь упомянув Карамзина, отмечал большое значение заключительной сцены «Бориса Годунова» для понимания мировоззрения Пушкина: «Народ победил, но не мог воспользоваться плодами своей победы. Положение его осталось тем же: “Народ в ужасе молчит”».

В этом финале — ключ к пониманию не только «Бориса Годунова», но и тех социально-политических и историко-философских взглядов, к каким пришел Пушкин к кануну декабрьских событий и которые — особенно в свете трагедии на Сенатской площади — надолго определили направление его социально-политических и историко-философских исканий в последекабрьский период.

<sup>\*\*</sup> Городецкий Б. П. Драматургия Пушкина. М.; Л., 1953. С. 177—178.

<sup>\*\*\*</sup> Там же. С. 237.

удивления или печали, а не осуждения или гнева\*: для Карамзина народ — опора самодержавной власти и «воплощение идеи справедливости, а отнюдь не решающая историческая сила». «Вот почему в “Истории государства Российского” о вмешательстве народа в дела государственных рассказано так, что снижается и значение, и активность этого вмешательства»; отсюда делали вывод, что если «Пушкин показал в неодобрительном безмолвии народа такую силу, которой не в состоянии управлять ни царь, ни бояре», то это произошло под воздействием дополнительных источников, полнее раскрывавших перед ним, чем это делал Карамзин в своей «Истории», сложный характер народных движений на Руси в начале XVII в.: «Такой взгляд на историческую роль народа могло подсказать Пушкину чтение летописных сказаний о Смутном времени, в которых не раз говорится об активном вмешательстве народа в дела государства\*\*»; такова, например, «Летопись о многих мятежах и о разорении московского государства...», изданная Н. Новиковым (в 1771 и 1788 гг.)\*\*\*. <...>

## 4

Существует еще один круг источников, до сих пор не привлекавшийся к исследованию «Бориса Годунова», который мог в большей мере вдохновить Пушкина на создание заключительной сцены его трагедии, чем Карамзин или русские летописи. Таковы были книги и статьи по истории французской революции 1789 г.,

---

\* К подтверждающим это наблюдение цитатам из «Истории государства Российского» можно добавить ссылку на историческую повесть «Марфа Посадница, или Покорение Новгорода». Рассказывая о падении высокой башни Ярославовой с вечевым колоколом, Карамзин пишет: «Пораженные сим явлением, граждане безмолвствуют», и добавляет в примечании: «Летописи наши говорят о падении новой колокольни и ужасе народа»; ср. там же: «Унылое молчание царствует на Великой площади, я вижу знаки отчаяния на многих лицах» (Сочинения Карамзина. М., 1803. Т. 6. С. 326, 379).

\*\* Рабинович М. Б. «Борис Годунов» Пушкина, «История» Карамзина и летописи // Пушкин в школе: Сборник статей под ред. Н. Л. Бродского и В. В. Голубкова. М., 1951. С. 316—317. См. также: Державина О. А. Трагедия Пушкина «Борис Годунов» и русские исторические повести начала XVII в. // Учен. зап. МГПИ им. В. П. Потемкина. 1954. Т. 43. Вып. 4. С. 141—162.

\*\*\* См.: Пушкин А. С. Полн. собр. соч. Т. VII. С. 466.

попавшие в поле его зрения незадолго до того времени, когда он начал обдумывать и создавать своего «Бориса».

С середины 20-х годов Пушкин проявлял все повышавшийся интерес к трудам новейших французских историков. В письме к П. А. Вяземскому, писанном 5 июля 1824 г., т. е. еще из Одессы, Пушкин убеждал своего друга, что «французы ничуть не ниже англичан в истории», напоминал, что еще Вольтер «первый пошел по новой дороге — и внес светильник философии в темные архивы истории» и что, например, исторический труд Лемонте (Обозрение царствования Людовика XIV) выше сочинений Юма и Робертсона; лишь труд Рабо де Сент-Этьена «*Précis de l'histoire de la Révolution Française*» (1791), прочитанный им в это же время, вызвал его отрицательный отзыв («Рабо де С-т Этьен — дрянь»; XIII, 102). Может быть, еще ранее, вскоре после окончания Лицея, Пушкин узнал посмертный трактат г-жи де Сталь «*Cosidérations sur... la Révolution Française...*» (издан в 1818 г.), в котором дано было историческое обоснование закономерности революции 1789 г. и представлен был с точки зрения либерализма анализ различных политических форм, сменявшихся во Франции с 1789 г. до реставрации Бурбонов. Близкое знакомство Пушкина с этой книгой подтверждается эпиграфом из нее в 4-й главе «Евгения Онегина» и цитатой (начальные слова 2-й главы первой части), которую Пушкин приводит в своей статье о «Юрии Милославском» Загоскина в «Литературной газете» 1830 г.: «Люди, как утверждала Madame de Staël, знают только историю своего времени» (XI, 92).

Во второй половине 20-х годов Пушкин внимательно следил за книгами Тьерри, Гизо, Баранта, Тьера, Минье и др. Под влиянием знакомства с сочинениями этих историков к началу 30-х годов у Пушкина созрел собственный замысел историко-публицистического труда, посвященного французской революции 1789 г. Подготовка к этому труду шла довольно интенсивно, все время переплетаясь с реализацией художественных замыслов поэта; хотя эта работа воплощения не получила, но подготовительные для нее материалы, извлечения из читанных книг и черновые записи сохранились; они печатаются теперь в собраниях сочинений Пушкина под условным заглавием «Введение в историю французской революции» \*. Некоторые из книг, читанных

---

\* См.: Ясинский Я. И. Работа Пушкина над историей французской революции // Пушкин: Временник Пушкинской комиссии. М.; Л., 1939. Вып. 4—5. С. 367—368; Письма Пушкина к Елизавете Михайловне Хитрово. 1827—1832. Л., 1927. С. 24—25, 117—119; Томашевский Б. В. Пушкин и Франция. Л., 1960. С. 191—192.

Пушкиным в связи с задуманным трудом, невольно обращают на себя наше внимание.

«Я предпринял очерк \* французской революции, — писал Пушкин в середине июня 1831 г. из Царского Села к Е. М. Хитрово. — Если это возможно, умоляю вас прислать мне Тьера и Минье. Оба эти труда запрещены. Здесь у меня только мемуары, относящиеся к революции». В том же месяце Пушкин получил «Историю французской революции с 1789 по 1814 г.» Ф.-А. Минье, как это явствует из его же письма к Е. М. Хитрово, написанного 19 или 20 июня 1831 г. («Благодарю вас за Революцию Минье, я получил ее через Новосильцева»). Эта книга (пятое издание в двух томах, Брюссель, 1828) сохранилась в библиотеке Пушкина \*\* (первое издание ее вышло в 1824 г.). Вскоре Пушкин раздобыл также «Историю французской революции» Тьера в десяти томах; этот труд также находится среди книг его библиотеки во втором льежском издании 1828 г. \*\*\*. Ничто не мешает нам, однако, предположить, что книгу Тьера Пушкин мог знать и раньше: первое ее издание начало выходить в 1823 г. Обращаясь к Е. М. Хитрово с просьбой достать ему сочинение Тьера вместе с книгой Минье, Пушкин прекрасно знал, что он сможет в нем найти и чем ему будет пригоден этот источник для собственного задуманного труда \*\*\*\*.

Так или иначе, в 1831 г. или в более раннее время Пушкин должен был прочесть в книге Тьера рассказ о событиях в Париже на другой день после взятия Бастилии 14 июля 1789 г., в частности о том, что происходило утром 15 июля в Учредительном собрании. Тьер утверждает, что Учредительное собрание совсем уже было собралось направить депутацию к королю, как стало известно, что Людовик XVI идет в Собрание сам, без стражи и свиты; тогда, пишет Тьер, «Мирабо берет слово и говорит: “Пусть мрачное молчание прежде всего встретит монарха в эту минуту

---

\* Во французском оригинале — *étude*.

\*\* См.: *Модзалевский Б. Л.* Библиотека А. С. Пушкина // Пушкин и его современники. СПб., 1910. Вып. IX—X. С. 289. № 1168.

\*\*\* Там же. С. 349. № 1434.

\*\*\*\* Л. Б. Модзалевский в комментарии к «Письмам» Пушкина (Т. III. [М.; Л.], 1935. С. 292—293) высказал предположение, что об указанных работах Тьера и Минье Пушкин знал уже из статей Сент-Бева в «*Le Globe*» (о Тьере в номерах от 10 и 19 января 1826 г., 28 апреля, 12 мая и 29 ноября 1827 г.; о Минье — в номере от 28 марта 1826 г.).

скорби. Молчание народа — урок королям»» (*Le silence des peuples est la leçon des rois*) \*.

Сходство этой сентенции с заключительной ремаркой в «Борисе Годунове» бросается в глаза; обращает на себя внимание некоторая аналогия в ситуациях — изображенной Пушкиным и той, в которой приведенные слова были произнесены Мирабо. Дело происходило в тяжелый, переломный момент жизни государства перед сменой власти; представительная масса народа принимала на себя ответственность за судьбу Франции. Призыв к мрачному молчанию, заключаемый изречением о зловещем и предостерегающем значении безмолвия, играющего роль паузы или своего рода антракта между действиями, полными драматического содержания, которые разыгрываются в самой исторической действительности, — все это довольно близко соответствует тому «таинственному оцепенению действия», которым, по определению А. Филонова, оканчивается «Борис Годунов» \*\*.

Первый том «Истории французской революции» Тьера, в самом начале которого находится цитированный эпизод, Пушкин, вероятно, получил почти одновременно с сочинением Минье летом 1831 г., т. е. через полгода после выхода в свет «Бориса Годунова». Имел ли Пушкин в руках этот том ранее — мы не знаем. Тем не менее у нас есть основания утверждать, что указанную сентенцию Мирабо в том или ином контексте Пушкин, несомненно, знал до того времени, когда не дошедшая до нас рукопись его «Бориса Годунова» с заключительной ремаркой направлена была в печать.

Биографией Мирабо, его письмами и публичными выступлениями в пользу «третьего сословия», с разоблачением тюремной практики накануне революции, участием его в Учредительном собрании и т. д. Пушкин интересовался долгие годы; об этом свидетельствуют частые упоминания «пламенного трибуна» в писаниях и переписке Пушкина \*\*\*, а также книги его библио-

\* *Thiers M.-A. Histoire de la Révolution Française / Seconde édition, revue par l'auteur. Liège, 1828. P. 82—83* (цитирую по экземпляру библиотеки Пушкина. — М. А.).

\*\* См.: *Филонов Андрей*. «Борис Годунов» А. С. Пушкина. С. 73.

\*\*\* «Пламенным трибуном», который «предрек, восторга полный, перерождение земли», Пушкин назвал Мирабо в стихотворении «Андрей Шенье» (1825); в черновом автографе было: «И дивный Мир<або>» (II, 2, 939). В статье «Александр Радищев» (1836) Пушкин говорит об авторе «Путешествия»: «Увлеченный однажды лвиным ревом колоссального Мирабо, он уже не хотел сделаться поклонником Робеспьера, этого сентиментального тигра» (XII, 34).

теки. В статье 1833—1834 гг. «О ничтожестве литературы русской» Пушкин засвидетельствовал, какую представлялась ему роль Мирабо незадолго до революционного взрыва во Франции: «Старое общество созрело для великого разрушения. Все еще спокойно, но уже голос молодого Мирабо, подобный отдаленной буре, глухо гремит из глубины темниц, по которым он скитается...» (XI, 272). Среди книг библиотеки Пушкина, в которой было несколько книг самого Мирабо и о нем\*, находилось, в частности, многотомное собрание «Сочинения Мирабо, предваренные заметкой о его жизни и его произведениях г. Мерильу» (Париж, 1825—1827). В первом томе этого издания («Исторический опыт о жизни и сочинениях Мирабо») мы находим тот же рассказ о словах, сказанных Мирабо в Учредительном собрании утром 15 июля 1789 г., который привел в своей книге Тьер. М. Мерильу сообщает об этом следующее: «До прихода Людовика XVI Мирабо требует, чтобы собрание воздержалось от всяческих знаков неодобрения, поскольку, говорит он, молчание народа — это урок королям»\*\*.

Впрочем, сентенция о безмолвии — знаке упрека или осуждения, собственно, Мирабо не принадлежит, что давно уже отмечено французскими лексикографами. Он воспользовался этими словами как «крылатой фразой», ставшей широко известной за пятнадцать лет перед тем. Автором данной исторической фразы считается знаменитый проповедник Людовика XV Жан Бове (1731—1790), архиепископ Сенесский (Senez)\*\*\*. В своей исторической проповеди, произнесенной по повелению Людовика XVI в аббатстве Сен-Дени на похоронах Людовика XV, монсеньер Бове между прочим сказал: «Народ, конечно, не имеет права

---

\* Кроме собрания сочинений Мирабо, цитируемого ниже, в библиотеке Пушкина сохранились его «Письма», «Мемуары», воспоминания о нем Этьена Дюмона (см.: *Модзалевский Б. Л.* Библиотека А. С. Пушкина. С. 227 и 291. № 895, 1177, 1179).

\*\* *Merilhou M.* Essai historique sur la vie et les ouvrages de Mirabeau // *Œuvres de Mirabeau*, précédées d'une notice sur sa vie et ses ouvrages par M. Merilhou. Paris, 1827. Т. I. Р. CXI. — Как видно из представленного Пушкину счета книжного магазина Беллизара, это издание было приобретено Пушкиным 17 февраля 1836 г., а «Мемуары» Мирабо — 3 февраля того же года (см.: XVI, 197). Однако эти книги Пушкин мог видеть и раньше.

\*\*\* *Roger Alexandre.* Le Musée de la Conversation. Répertoire de citations françaises, dictons modernes, curiosités littéraires, historiques et anecdotiques. 2-me éd. Paris, 1892. Р. 373—374.

роптать, но у него есть право молчать, и его молчание — урок для королей» \*.

Жан Бове как выдающийся представитель духовного красноречия пользовался во Франции XVIII в. широкой известностью; его проповеди, панегирики и погребальные речи издавались и цитировались; многие знали те смелые упреки, которые однажды он адресовал Людовику XV в одной из своих проповедей, сказанных в присутствии короля. Французский народ несчастен, говорил он, но эту истину скрывают от короля, потому что именно он является причиной всех бедствий народа. Вольтер адресовал Жану Бове критические замечания, сопровождаемые тонкой насмешкой, по поводу той самой речи его 1774 г., произнесенной при погребении Людовика XV, из которой мы привели цитату (правда, эта цитата Вольтером не приводится). В 1789 г., незадолго до смерти, Жан Бове был избран депутатом в Генеральные штаты от парижского округа \*\*. Все это может объяснить, почему Мирабо мог воспользоваться исторической фразой: она была в памяти у многих, в том числе, может быть, и у депутатов Учредительного собрания, которые могли знать также об обстоятельствах, при которых ее впервые произнес прославленный прелат.

Были эти слова известны и в России. Мы находим их, например, в статье, переведенной из французского «*Conservateur*» и помещенной в московском журнале «Минерва» за 1807 г. под заглавием «Похвала молчанию». Интересующий нас афоризм «*Le silence du peuple est la leçon des rois*» в русском переводе получил такой вид: «Молчание подданных — урок для государей». Ссылки на Бове или на Мирабо мы здесь, однако, не находим. Эта фраза вставлена в «Минерве» в длинное рассуждение о значении молчания в общественной жизни и сопровождается здесь другими сходными сентенциями и многими историческими примерами. «Молчание часто изображает мысли с большею

\* *Sermons de Messire de Beauvais*. Paris, 1807. Т. IV. P. 243.

\*\* См.: *Dictionnaire des Lettres Françaises: Le Dix-huitième siècle*. Paris, 1960. Vol. I. P. 163. Послание Вольтера («*Au reverend père en Dieu messire Jean de Beauvais, créé par le feu roi, Louis XV, évêque de Senez*») издано было отдельной брошюрой в Женеве в 1774 г., без имени автора, но рано стало включаться в собрания его сочинений. См. его, например (в составе сборника «Парижские фацеции»): *Voltaire. Œuvres complètes* / Ed. de l'imprimerie de la Société Littéraire-typographique. [S. I]. 1785. Т. 46. P. 364—366; ср. также: *Benesco G. Voltaire: Bibliographie des œuvres*. Paris, 1885. Т. II. P. 303—305.



ясностью и выразительностью, нежели слово, — говорится, например, в этой статье. — Самое витийство иногда прибегает к сему немому языку — и скорее убеждает ум, и сильнее трогает сердце. <...> Ничто не изображает так сильно отказа, как молчание. Следующий анекдот, помещенный у Плутарха между острыми изречениями лакедемонцев, доказывает сию истину. <...> Благоразумен тот, кто умеет молчать, когда говорить не нужно. <...> Молчание сильнее всякой укоризны действует на людей, навлекших на себя презрение» \*, и т. д.

Как видим, есть все основания предполагать, что историческая сентенция о безмолвии могла дойти до Пушкина разными путями и отозваться затем в заключительной ремарке «Бориса Годунова». И все же наиболее правдоподобно, что в памяти Пушкина, точность и цепкость которой так восхищала его друзей \*\*, слова о безмолвии-осуждении прочно ассоциировались с началом французской революции 1789 г. и с выступлением Мирабо в Учредительном собрании, поскольку эти слова не раз цитировались именно в трудах об истории французской революции. Любопытно, что в интересном полемическом письме к А. А. Бестужеву, писанном в конце мая — начале июня 1825 г., Пушкин, оспаривая тезис Бестужева «У нас есть критика, а нет литературы», ссылаясь на другую сентенцию о молчании, сказанную Мирабо в начале 1790 г. по поводу аббата Сийеса (Sieyès), бывшего председателем Учредительного собрания: «Об нашей-то лире можно сказать, что Мирабо сказал о Сиеесе. Son silence est une calamité publique» (т. е.: его молчание — общественное бедствие; XIII, 179) \*\*\*. В январе 1826 г. Пушкин писал Жуковскому по пово-

\* Минерва. 1807. Ч. IV. № 15. С. 228—231. — Среди исторических анекдотов и цитат из писателей древнего и нового мира, приводимых в данной статье, отсутствует, однако, упоминание Цицерона. В своей первой речи против Катилины, произнесенной в римском сенате в 63 г., Цицерон говорил, обращаясь к разоблачаемому им заговорщику: «Зачем тебе еще ждать словесного оскорбления, когда ты уже уничтожен грозным молчаливым приговором», и, указывая на сенаторов, восклицал, что их безмолвие красноречиво: «Хотя они молчат, они вопиют» (Quum tacent, clamant). Однако ситуация здесь другая, и сентенция имеет иной смысл: Цицерон хочет сказать, что сенаторы молчаливо подтверждают справедливость обвинений консула против Катилины. Та же латинская фраза в более позднее время получила и юмористический смысл, примененная к молчащим строптивым женам.

\*\* См.: Сочинения и переписка П. А. Плетнева. СПб., 1885. Т. I. С. 366.

\*\*\* Источник этой цитаты неясен. Возможно, что Пушкин основывался на характеристиках Мирабо и Сийеса, которые были даны в книге

ду смерти Александра I: «Говорят, ты написал стихи на смерть Алекс<андра> — предмет богатый! — Но в теченье десяти лет его царствования, лира твоя молчала. Это лучший упрек ему» (XIII, 258). Эти слова поэта свидетельствуют, насколько близко ему было представление об осуждающем молчании.

Американский комментатор «Бориса Годунова» Ф. Барбур в примечании к заключительной ремарке Пушкина отметил, что «она напомнила ему мысль, высказанную М. Метерлинком в его трактате «Сокровище смиренных» \*. Этот трактат начинается главой «Молчание» и развивает идеи о «деятельном молчании»; место, которое Ф. Барбур имеет в виду, читается так: «Мы с трудом переносим одинокое молчание; но молчание нескольких, молчание многих и особенно молчание толпы — такое непосильное бремя, что даже самые сильные души ужасаются его необъяснимой тяжести». Однако мысль бельгийского писателя-импрессиониста, возвеличивавшего молчание в противовес длинным и бесполезным речам, примененная им и на практике в его драматургии \*\*, родственная также идеям Т. Карлейля о молчании как стихии, в которой зарождаются великие идеи, восходит к раннему немецкому романтизму как к своему источнику (в нем находятся также корни тютчевского «Silentium» ) \*\*\* и не имеет ничего общего с тем кругом идей о молчании — укора и социальном осуждении, которые встречались в сочинениях об истории французской революции и могли, как мы стремились показать, отозваться в заключительной ремарке пушкинской трагедии. Этот круг идей связан был также с «мыслью о народном протесте, о роли и значении народной массы в историческом процес-

---

г-жи де Сталь «*Considérations sur les principaux événements de la Révolution Française*» (Paris, 1820. Т. 1. Р. 199, 295).

\* *Pushkin A. Boris Godunov / Russian Text with translation and notes by Philip L. Barbour. New York, 1953. P. 196.*

\*\* См.: *Глинский М. «Пелеас и Мелисанда» Метерлинка и Дебюсси // Русская музыкальная газета. 1916. № 1. С. 13.* — Характеризуя драму Метерлинка, автор подчеркивает, что наиболее выдающиеся события происходят в ней в те моменты, когда со сцены не раздается ни одного слова; композитор, в свою очередь, прекрасно понял, что, «когда молчат люди, разговаривают их души».

\*\*\* В связи с Тютчевым уместно было бы вспомнить здесь также знаменитый стих Жуковского из его отрывка 1819 г. «Невыразимое» (увидевшего свет лишь в 1827 г.):

И лишь молчание понятно говорит...

(см.: *Жуковский В. А. Стихотворения. Л., 1956. С. 236*).

се \*. Если высказанные выше догадки правильны, они могут лишний раз подчеркнуть плодотворность дальнейшего изучения «Бориса Годунова» в свете тех мнений, фактов и их интерпретации, которые Пушкин почерпнул из книг французских историков, работая над созданием своей трагедии и почти одновременно трудясь над задуманной им историей французской революции 1789 г. <...>



---

\* Показательными в этом смысле представляются слова о молчащем, но мыслящем народе, высказанные М. С. Луниным в письме к сестре из Сибири (сентябрь, 1838 г.): «Ибо народ мыслит, несмотря на свое глубокое молчание. Доказательством, что он мыслит, служат миллионы, тратимые с целью подслушивать мнения, которые мешают ему выразить» (см.: Декабрист М. С. Лунин: Сочинения и письма / Редакция и прим. С. Я. Штрайха. Пб., 1923. С. 43).



## Р. О. ЯКОБСОН

### Стихи Пушкина о дева-статуе, вакханке и смиреннице

#### І. «ЦАРСКОСЕЛЬСКАЯ СТАТУЯ»

<sup>1</sup> Урну с водой уронив, об утес ее дева разбила.

<sup>2</sup> Дева печально сидит, праздный держа черепок.

<sup>3</sup> Чудо! не сякнет вода, изливаясь из урны разбитой;

<sup>4</sup> Дева, над вечной струей, вечно печальна сидит.

Малые формы в творчестве Пушкина поражают необыкновенной концентрацией художественных средств. Четверостишие на статую работы П. П. Соколова, сочиненное 1 октября 1830 г., тематически отличается от других надписей Пушкина: здесь девушка над разбитой урной, там юноши, играющие в свайку или в бабки. Из 14 стихотворений, сложенных элегическим дистихом, единственно «Царскосельская статуя» наделена всецело женской фабулой. Глубоко пушкинская символика стертой границы между изваянием и жизнью (ср.: Якобсон, 1937) нигде, кроме названного четверостишия, не включает статуи женской. В «Царскосельской статуе», разделяющей целый ряд выразительных штрихов с другими элегическими дистихами автора, в то же время таится немало ярко индивидуальных особенностей и в звуковой фактуре, и в строе стиха, и в художественном творении словаря и грамматики.

В обоих элегических дистихах «Царскосельской статуи» (ЦС) распределение ударных гласных между шестью иктами каждой строки подчинено чередованию законов. Предварительно напомним: в русском пятифонемном вокалическом треугольнике внутри каждой из двух пар фонем ( $U : I = O : E$ ) гласные различаются на перцептивном уровне по темной и светлой тональности; гласный

А, компактный по складу акустического спектра, яркий в соответственных терминах звукового восприятия, противопоставлен всем прочим гласным, т. е. паре диффузных по складу спектра, перцептивно блеклых фонем *У* и *И*, а также фонемам *О* и *Е*, гласным пониженной компактности и пониженной диффузности, в терминах восприятия полуярким и заодно полублеклым.

И в начале, и в конце стиха репертуар ударных фонем сводится к гласным, участвующим в тональном, темно-светлостном противопоставлении. Начальный гласный обоих гекзаметров, темное и диффузное *У*, отличается обеими дифференциальными чертами (*distinctive features*) от начального гласного обоих пентаметров, светлого и пониженно диффузного *Е*: <sub>1</sub>*Урну* — <sub>2</sub>*Дева* — <sub>3</sub>*Чудо* — <sub>4</sub>*Дева*.

Примечателен факт, что гласный шестого, конечного, икта неизменно отличается, и притом всего одной дифференциальной чертой, от гласных предшествующего и следующего за ним начального икта. Из двух дифференциальных черт, находящихся себе здесь применение, назовем противопоставление диффузных и пониженно диффузных гласных первичным (*primary opposition*), а тональное противопоставление темных и светлых гласных вторичным (*secondary opposition*). Шестые икты всех стихов неизменно пользуются первичным противопоставлением. Если за конечным иктом следует икт начальный, то первичное противопоставление применяется к расподоблению шестого и дальнейшего начального ударного гласного; если же конечный икт принадлежит последней строке четверостишия, то первичное противопоставление применяется к расподоблению шестого и первого из ее собственных ударных гласных. Во всех остальных случаях, т. е. в первых трех стихах, расподобление первого и шестого ударного гласного каждой строки построено на вторичном противопоставлении.

Члены обоих противопоставлений образуют в цепи стихов регулярную альтернацию направлений. Первичное противопоставление: *И—Е* (<sub>1</sub>*разб́ила*. — <sub>2</sub>*Дева*), *О—У* (<sub>2</sub>*черепо́к*. — <sub>3</sub>*Чудо!*), *И—Е* (<sub>3</sub>*разб́итой*; — <sub>4</sub>*Дева*), *Е—И* (<sub>4</sub>*Дева* — <sub>4</sub>*сиди́т*.). Таким образом, на обоих переходах от гекзаметра к пентаметру конечное диффузное *И* противопоставлено следующему начальному, пониженно диффузному, *Е*. Вторичное противопоставление: *У—И* (<sub>1</sub>*Урну* — *разб́ила*), *Е—О* (<sub>2</sub>*Дева* — *черепо́к*), *У—И* (<sub>3</sub>*Чудо* — *разб́итой*). Таким образом, в обоих гекзаметрах начальное темное *У* противопоставлено конечному светлему *И*. Можно было бы также отметить, что начальное темное *У* противопоставлено конечному светлему *И* всего четверостишия (<sub>1</sub>*Урну* — <sub>4</sub>*сиди́т*).

Ударное *I* появляется только под иктами, замыкающими полустишие, и доминирует в этой роли над прочими гласными; в строках последнего дистиха ударным *I* кончается второе полустишие (<sub>3</sub>*разб́итой* — <sub>4</sub>*сид́ит*), а в начальном дистихе либо первое (<sub>2</sub>*сид́ит*), либо оба полустишия (<sub>1</sub>*у́ронив* — *разб́ила*). Характерно, что конечное полустишие второго пентаметра повторяет почти текстуально начальное полустишие первого пентаметра и воспроизводит все его ударные гласные (*E—A—I*): *Д́ева печ́ально сид́ит... — 4...в́ечно печ́альна сид́ит*. Соответственно второй пентаметр замыкает ударным *O* начальное полустишие (*стру́ей*), обратно — первый пентаметр заканчивает ударным *I* начальное, а ударным *O* конечное полустишие (*черепо́к*).

В русском стихе волнообразная регрессивная диссимилиация (ср.: Яковсон, 1960: 362) склонна усилить каждый второй икт, начиная обратный счет с предпоследнего икта; соответственно в шестииктовом стихе сильны четные икты. В ЦС оба четных икта, принадлежащих внутренней части стиха, т. е. второй и четвертый, связаны одинаковым — либо пониженно диффузным, либо компактным — гласным: <sub>1</sub>*с водо́й* — *об ут́ёс*, <sub>2</sub>*печ́ально* — *пра́здный*, <sub>3</sub>*не ся́кнет* — *излив́аясь*, <sub>4</sub>*над в́ечной* — *в́ечно*, — причем оказываются сопоставлены две разновидности одной и той же грамматической категории: в первой строке существительные женского и мужского рода, в третьей финитная форма и деепричастие, а в обоих пентаметрах имя прилагальное сближено с адъективным наречием.

Вышеотмеченная тесная связь между текстом и особенно вокалическим строем обоих пентаметров встречает дальнейшее выражение в том обстоятельстве, что оба раза принудительное совпадение гласных под вторым и четвертым иктами находит себе одинаковую поддержку в смежном ударном гласном: <sub>2</sub>*печ́ально сид́ит*, *пра́здный держ́а черепо́к* — <sub>4</sub>*Д́ева, над в́ечной стру́ей, в́ечно...*

Любопытно распределение фонемы *A*, самой частой среди ударных гласных ЦС: она представлена в тексте семью примерами. Из восьми внутренних (т. е. неначальных и неконечных) иктов, принадлежащих внутренним (т. е. второй и третьей) строкам стихотворения, шесть приходятся на фонему *A* и по одному на диффузные гласные *U* и *I* при полном отсутствии *O* и *E*. Обратно, из восьми внутренних иктов, принадлежащих внешним (т. е. первой и четвертой) строкам стихотворения, шесть примеров приходятся именно на *O* и *E* (2 *O*, 1 *E* в первой, 2 *E*, 1 *O* во второй строке), и всего по одному на *A* и на *I*. Здесь сказывается

прежде всего отпор против совместного появления гласных компактных с гласными пониженной компактности.

В ЦС нет «замен дактиля хореем», наблюдаемых у Пушкина, согласно выкладкам Б. И. Ярхо (Ярхо, 1934: 83), в 60% гекзаметров и в 14% пентаметров, написанных после 1825 г. По месту своего ударения слова под иктом разделяются в ЦС всего на две категории: окситонные (с ударением на конечном слоге) и парокситонные (с ударением на предпоследнем слоге). Каждое из этих слов содержит не менее двух слогов. Моносиллабы и пропарокситоны отсутствуют, тогда как в прочих «анфологических эпиграммах» Пушкина, сложенных элегическими дистихами в том же 1830 г., такие акцентовки обычны: в двустистиши «На перевод Илиады» — *умóлкнувший звóк божéственной э́ллинской рéчи, стáрца велéкого тéнь*; в четверостишии «Отрок» — *студёного мóря*; в шестистишии «Труд» — *ми́г вожде́ленный, трудо́ многоле́тний, непоня́тая гру́сть, молчали́вого спúтника но́чи*; в восьмистишии «Рифма» — *бессóнная нймфа, стра́стию к ней, пло́д понесла́, влюблё́нного бо́га, ме́ж говорли́вых, мило́ую до́чь, ма́тери чу́ткой, па́мяти стро́гой*. Равно не чуждаются ни пропарокситонов, ни моносиллабов позднейшие пушкинские надписи на статуи, например «На статую играющего в бабки» (1836): *юноша; ме́ткую ко́сть; прице́лился... прóчь; врёзь рассу́пись*. Ввиду отсутствия ударных моносиллабов всем падающим на икты словесным ударениям предоставлена независимая фонологическая роль и равная ритмическая сила (ср.: Якобсон, 1973); кроме того, в результате исключения пропарокситонов и моносиллабов из ритмического словаря ЦС явление начального ударения ограничивается первым слогом стиха в гекзаметрах и первым слогом обоих полустиший в пентаметрах, т. е. в общей сложности шестью примерами на протяжении всего стихотворного текста.

К шести примерам принудительно конечного ударения, падающего на последний слог первого полустишия во всех четырех строках и на последний слог второго полустишия в обоих пентаметрах, ЦС прибавляет всего три окситонных слова, все три в первом дистихе (<sub>1</sub>*с водо́й* — *об утёс, держа́*) и ни одного во втором. Оба внутренних икта полустиший, т. е. второй и пятый икты стиха, неизменно падают во втором дистихе на середину трехсложных словесных единиц («амфибрахийев»): *не сáкнет... из у́рны, над ве́чной... печа́льна*. В первом же дистихе такие «амфибрахийи» представлены всего одним примером (<sub>2</sub>*Де́ва печа́льно сиди́т*). Закономерный, принудительный словораздел, развер-

стывающий безударные слоги между первым и вторым иктами во всех строках обоих дистихов, находит себе последовательное распространительное применение в тексте финального дистиха, отделяющего тем же способом второй икт от третьего и пятый от обоих окрестных иктов, тогда как начальный дистих, вводя окситонные слова, трижды отступает от такого рода симметрических сечений.

Текст ЦС, слагающийся из 24 полноударных слов, насчитывает всего 16 лексически раздельных единиц. Слово  $_{1,2,4}дева$ , сперва служившее подлежащим начального гекзаметра, вслед за тем поочередно открывает оба пентаметра, сочетаясь в обеих строках с одним и тем же сказуемым  $_{2,4}сидит$ . Фигуры, построенные на морфологических вариациях одного и того же корня, связывают оба гекзаметра ( $_{1}урну с водой... разбила — _3вода... из урны разбитой$ ), затем оба пентаметра ( $_{2}дева печально сидит — _4дева... печальна сидит$ ) и заодно оба полустипхи заключительного пентаметра ( $_{4}над вечной струей, вечно печальна$ ). С каждой строкой число лексически новых слов убывает: 6 в первой, 5 во второй, 3 в третьей и 2 в четвертой ( $_{4}вечной струей$ ).

Каждая строка содержит по одному «двусказуемому» предложению, деепричастному в первых трех стихах, адъективному в четвертом (ср.: *Шахматов*, 1941: § 265 и сл.). Полное отсутствие союзов в ЦС придает еще большую осязательность параллелизму синтаксического состава строк. Предложения конечного дистиха отделены от начального восклицательным  $_3Чудо!$  Каждое предложение разнится от трех остальных порядком своих основных членов — подлежащего (П) и сказуемых (С), главного (С<sup>1</sup>) и побочного (С<sup>2</sup>) — и их распределением между полустипхами:  $_1С^2/ПС^1 — _2ПС^1/С^2 — _3С^1П/С^2 — _4П/С^2С^1$ .

Каждое последующее предложение отличается от предыдущего одной-единственной перестановкой в порядке названных членов предложения, а именно: второй стих от первого — конечным положением побочного сказуемого, третий от второго — начальным положением главного сказуемого, а четвертый от третьего — конечным положением главного сказуемого. Второй гекзаметр по сравнению с первым характеризуется полной инверсией, т. е. зеркальной симметрией в порядке всех трех членов. Оба пентаметра отличаются от гекзаметров начальным положением подлежащего в стихе и смежностью обоих сказуемых. Во внешних, т. е. в начальной и в последней, строках четверостишия два из трех членов принадлежат второму, а в обеих внутренних строках — первому полустипху; внешние строки в противополож-



ность внутренним помещают главное сказуемое после побочного.

*Урна* в винительном уничтожаемого объекта (*Урну... разбила*) открывает гекзаметры ЦС, а затем, в отделительном генитиве, замыкает гекзаметры ЦС. Это имя в значении кувшина для воды непривычно ни пушкинским стихам, ни русскому словопотреблению вообще. Достаточно рассмотреть материал, собранный в «Словаре языка Пушкина» (Виноградов, 1956/61: IV, 727), чтобы бросилась в глаза неразрывная ассоциация этого слова с образом пресеченной жизни. Большей частью оно выступает непосредственно в похоронной обстановке: «Ворами со столбов отвинченные урны, / Могилы склизкие, которы также тут / Зеваючи жильцов к себе на утро ждут, / Такие смутные мне мысли все наводит, / Что злое на меня уныние находит»; «Придешь ли, дева красоты, / Слезу пролить над ранней урной»; «Твоя краса, твои страданья / Исчезли в урне гробовой»; «И, может быть, об участи моей / Она вздохнет над урной гробовою». Но и вне кладбищенского контекста *урна* остается, как, например, в «Египетских ночах», явственно погребальной эмблемой: «И ложе смерти их зовет. / Благословенные жрецами / Теперь из урны роковой / Пред неподвижными гостями / Выходят жребии чредой». Помимо «праздных урн» публичного кладбища, тем же эпитетом, сочетающим семантику порожнего и бесцельного, оказываются одарены и пиршественные сосуды в стихах Кривцову (1817), размышляющих над «гроба близким новосельем»: «Смертный миг нам будет светел, / И подруги шалунов / Соберут их легкий пепел / В урны праздные пиров». В круг символики вековечных утрат входит также «праздный черепок» разбитого кувшина, намеренно переименованного в урну.

Трехфонемный корень с начальным темным *U* в сопровождении двух смежных сонорных *RN* малообычен, явственно экспрессивен и выделен паронимазией *уронив*, а также тройственной аллитерацией начальных гласных: *Урну — уронив — утёс*. Из четырех сонорных (если оставим в стороне различие между их мягкими и твердыми разновидностями) *M* вовсе не встречается в четверостишии, *L* ровно по разу на каждую строку, а *R* и *N*, т. е. сонорные корня *урн-*, выступают неукоснительно пять раз в каждом стихе, причем в первом дистихе преобладает *R* (в обеих строках по 3 *R* и по 2 *N*), а во втором, как бы вторя анаграмматически порядку сочетания *RN*, подсказанному траурным словом дистихов, за счет *R* учащается *N* (2 *R*, 3 *N* в третьей, 1 *R*, 4 *N* в четвертой строке).

Драматическое сообщение о несчастном происшествии, втиснутое в первую строку ЦС, отличается от дальнейшего повествования прошедшим временем перфективных глаголов, между тем как три прочих стиха знают только настоящее время и только несовершенный вид. Только в первой строке нет непереходных глаголов, и только эта строка полнится тремя аккузативами в противоположность единственному аккузативу следующей строки и полному отсутствию винительного падежа в финальном дистихе.

Вторая строка — «живая картина» непосредственных последствий состоявшегося злоключения. Категория прошедшего исчезает вместе с видовой категорией завершения. Настоящее время и несовершенный вид до самого конца четверостишия овладевают глаголами. Помимо смены видов и времен, следует отметить существенную разницу в характере лексических значений между глаголами обеих строк. Если в гекзаметре глаголы обозначали перемену, динамику процесса (*1уронив... разбила*), то в пентаметре они уступают место глаголам, отображающим статическую неизменность (*2сидит... держа*).

Героиней первого дистиха была дева, разбившая лепную урну и в печали застывшая с праздным черепком в руках. В пентаметре цепкая связь образов подчеркнута аллитерацией наречия *2печально* с прилагательным *праздный* и искусной параномазией *2ПЕЧаль — ЧЕРЕПок*. Это слово, последнее в дистихе, переносит своим темным *О* светлой тональности ударных *І* в клаузуле окрестных стихов и остро контрастирует семантически с *чудом*, предпосланным обоим предложениям второго дистиха, между тем как аллитерация сливает конец и начало смежных дистихов: *2черепок. — 3Чудо!*

Измученный пушкинской поэтической мифологией чудотворных изваяний, я в свое время сопоставил воспетое поэтом торжество воображенной подвижности над косностью материи с обратным, в свою очередь скульптурным, дивом — вечно недвижимой материей, преодолевающей призрачность эфемерных движений. Поэту почудилось *Чудо!* в том, как, *урну с водой уронив, ...дева, над вечной струей, вечно печальна сидит*. «Внутренний дуализм знака снят: неподвижность статуи воспринимается как неподвижность девы, противоположение знака и предмета исчезает, неподвижность налагается на реальное время и осознается как вечность» (Яковсон, 1937: 19 [168]).

В то время как единственное число безраздельно господствует во всем четверостишии, между дистихами есть заметная разница в распределении грамматических родов. Рядом с женским

родом, занимающим доминирующее положение (по четыре имени в каждом дистихе), два образчика мужского рода, фактор и результат разбития урны, <sub>1</sub>утес и <sub>2</sub>праздный черепок, включены в драматический словарь первого дистиха; во втором же дистихе средним родом выделен вступительный возглас, за которым до конца стихотворения следуют имена одного лишь женского рода.

Второй дистих превращает в изваяние деву вместе с урной, ею разбитой. Капризному ритму первого дистиха, и в особенности первого стиха, приходит на смену неуклонно единообразная разверстка словоразделов на протяжении двух последних строк. В противоположность первой строке с ее тремя аккузативами и двумя переходными глаголами, а также второй строке начального дистиха, удержавшей в своем синтаксически побочном полустишии деепричастие переходного глагола и одно существительное в винительном падеже, второй дистих отменяет переходные глаголы и не знает ни прямых, ни косвенных дополнений; действия теряют направленность; вода из предложного дополнения (<sub>1</sub>с водой) становится во втором гекзаметре самостоятельным подлежащим вместо субъекта *дева*, управлявшего первым гекзаметром, и согласные обоих подлежащих взаимно перемещаются: <sub>1</sub>дева — <sub>3</sub>вода. Главное сказуемое, замыкавшее первый гекзаметр, переходный глагол *разбила*, превращается в конце второго гексаметра в отглагольное прилагательное *разбитой*, причем и связь, и контраст обеих метрически сходных строк скреплены параллелизмом двух предлогов, обрамленных приставками: *урун-ив, ОБ утес... РАЗбила* — *3ИЗливаясь ИЗ урны РАЗбитой* (с тремя *З* в конце предлога и префиксов).

Если в первом дистихе глагольные формы гексаметра противопоставляли динамическую семантику статическому характеру сказуемых пентаметра, снова то же лексическое соотношение обнаруживается во втором дистихе, с тою лишь разницей, что второй пентаметр, подхватив главное сказуемое первого (*сидит*), упраздняет глагольность побочного сказуемого, а именно сменяет деепричастия первых трех строк на предикативное прилагательное (*печальна*), бездейственное по самому своему грамматическому значению, а глагольные формы второго гексаметра в своей собственной семантике соответствуют глаголам первого гексаметра, т. е. сами по себе они выражают действительно переменный характер процессов (*3сякнет... изливаясь*), но контекст, и прежде всего отрицательная частица *не*, сводит на нет процесс иссякания и обращает мотив неустанного излияния в дурную, мертвенную бесконечность.

Словесное воплощение зловещей магии ваяния, превратившего разбитую, праздную урну в источник неисчерпаемого, праздного потока, строится Пушкиным на троекратном — в каждой из внутренних строк — повторении ударного А, наиболее вокального среди всех гласных, самого сильного, длительного и выпуклого особенно на несхожем звуковом фоне:

<sub>2</sub> печально... прázдный держа  
<sub>3</sub> не сýкнет вода́, излива́ясь...

Слова по оба конца этой цепи связала строка цветистой реплики Дон Гуана Доне Анне в «Каменном госте», написанном в ту же пору: «Печа́ли ва́шей во́льно излива́ться».

Конечным пентаметром завершается скульптурный миф Пушкина. Казалось бы незначительная, к слову сказать, неслышная замена прозвучавшего в первом пентаметре наречия <sub>2</sub>печально предикативным прилагательным женского рода *печальна* досказывает метаморфозу девы живой в деву-статую: <sub>2</sub>Дева печально сидит — <sub>4</sub>Дева, над вечной струей, вечно печальна сидит. Обособленное, взятое в запятые, обстоятельство *над вечной струей* перекликается, во-первых, с синонимическим инструментом начального полустипия <sub>1</sub>Урну с водой уронив, где и синтаксически, и фактически вода оставалась подчинена урне. Близость подчеркнута параномастической инверсией: <sub>1</sub>с водой УРонив — <sub>4</sub>СТРУЕЙ (ÓJUR — RUJÓ). Во-вторых, внутри второго дистиха весть гексаметра о неиссякающей воде уже подсказывает слова пентаметра о вечности струи, и тесная связь между темами воды и девы, единственных двух, и притом чередующихся, подлежащих в четверостишии, позволяет прочесть в первых стопах последней строки прихотливую параномастическую инверсию: <sub>4</sub>ДЕВА, НАД ВЕчной (D'ÉVA — ADV'É). Наконец, эпитет струи из прилагательного <sub>4</sub>вечной преобразуется в заключительном полустипии в наречие <sub>4</sub>вечно при сказуемом <sub>4</sub>печальна, ставшем, как раз наоборот, прилагательным из наречия <sub>2</sub>печально.

Неутолимая печаль по утраченной урне, навеки охватившая недвижную, окаменелую деву и пришедшая на смену, казалось бы, лишь временному, мимолетному переживанию той же героини «в бытность человеком», причудливо сплетена с фантазматической вечной струи, обреченной без конца и попусту изливаться из разбитого сосуда.

Что осталось в обсуждаемых дистихах от их литературного первоисточника, басни «La laitière et le pot au lait» [«Молочни-

ца и кувшин с молоком»], подсказавшей скульптору Соколову его статую «Молочница», на которую Пушкин ответил своей «анфологической эпиграммой»? В басне Лафонтена молочница Перетта несет в город кувшин с молоком и в мечтах о выручке и последующей цепи хозяйственных операций неосторожно подсакивает от восторга. «Le lait tombe; adieu veau, vache, cochon, couvée; La dame de ces biens, quittant d'un oeil marri Sa fortune ainsi répandue, Va s'excuser à son mari En grand danger d'être battue». [«Молоко падает; прощайте, теленок, корова, свинья, цыплята; хозяйка этих благ, провожая грустным взглядом свое богатство, так неосторожно разлитое, идет извиняться к супругу, сильно рискуя быть им побитой».] Трудно опознать oeil marri злополучной Перетты в вечно печальной деве пушкинских строк. В царскосельском фонтане под названием «Молочница», вторя эротической символике, взлелеянной Ж.-Б. Грезом в его «Cruche cassée» [«Разбитом кувшине»], полуобнаженная бронзовая девушка с осколком в руке обаятельно горюет на утесе пьедестала, а у ее ног из расколотого кувшина бежит струя прозрачной ключевой воды (см.: *Петров*, 1969: 88 и альбомные страницы 66, 67). Утес, печально сидящая дева, черепок, неиссякаемая струя воды из разбитого сосуда переняты у скульптора пушкинскими стихами, но все эти аксессуары испытали при пересадке глубокую метаморфозу в своей мотивировке и особенно в сюжетном осмыслении самых основ ваяния и парковой архитектуры.

Это было в том самом месяце, когда автор сжег десятую главу «Онегина» и закончил «Домик в Коломне», где в одной из невошедших в печатный текст строф поэт коснулся гекзаметра: «о, с ним я не шучу: Он мне невмочь». Надпись на царскосельскую статую была сложена Пушкиным 1 октября 1830 г. в селе Болдине, далеко от Царского Села, и от Москвы, где невеста ждала поэта. Днем раньше, 30 сентября, он писал ей: «Наша свадьба точно бежит от меня; и эта чума с ее карантинами — не отвратительнейшая ли это насмешка, какую только могла придумать судьба?» В следующем к ней же письме от 11 октября он сетует на болдинское заключение и сравнивает Болдино с «окруженным утесами островом». Вспомним роковой утес первого стиха ЦС. В начале ноября засевший все в том же Болдине, Пушкин уведомляет свою поверенную, Прасковью Александровну Осипову: «В вопросе счастья я атеист; я не верю в него...»

## II. «НЕТ, Я...»

- 1 Нет, я не дорожу мятежным наслаждением,
- 2 Восторгом чувственным, безумством, иступленьем,
- 3 Стенаньем, криками вакханки молодой,
- 4 Когда, виясь в моих объятиях змией,
- 5 Порывом пылких ласк и язвою лобзаний
- 6 Она торопит миг последних содроганий!
  
- 7 О, как милее ты, смиренница моя!
- 8 О, как мучительно тобою счастлив я,
- 9 Когда, склоняясь на долгие моления,
- 10 Ты предаешься мне нежна без упоенья,
- 11 Стыдливо-холодна, восторгу моему
- 12 Едва отвечаешь, не внемлешь ничему
- 13 И оживляешься потом все боле, боле
- 14 И делишь наконец мой пламень поневоле!

Все стихотворение строится из двух восклицательных фраз, отделенных пробельной строкой и отталкивающихся друг от друга тематической антитезой и глубоким несходством в грамматическом составе. У каждой из двух частей своя героиня: она и ты. <sup>6</sup>Она замыкает начальную фразу; <sup>7, 10</sup>Ты — грамматический субъект следующей конечной фразы, начиная с ее первого стиха. Она выступает под прозвищем *«вакханки молодой»*, оброненным в качестве приименного генитива, подчиненного шестерке творительных форм, управляемых в свою очередь отрицательным сказуемым <sup>1</sup>*не дорожу*. За «сердечным» — согласно пушкинскому определению — подлежащим *ты* непосредственно следует приложение или, вернее, обращение: <sup>7</sup>*ты, смиренница моя!* «Вакханка» первой фразы и «смиренница» второй — единственно личные из двадцати имен всего текста. Каждое из этих двух обозначений со своим постпозитивным определением — *«вакханки молодой»* и <sup>7</sup>*смиренница моя* — симметрично занимает вторую половину первого в данной фразе мужского стиха.

Подстрочный перевод всего стихотворения, например, у Henri Troyat (Troyat, 1946: II, 228), предположим, *éclaircir avec exactitude les rapports physiques de Pouchkine et de sa femme* [«с точностью передает интимную связь Пушкина со своей женой»] (?), но в то же время убедительно показывает и во французской, и еще нагляднее в английской версии (с. 448), что отнюдь не в самой протокольной регистрации двух противоположных эротических переживаний таится захватывающее искусство речей о ней и к тебе. Единичные стертые тропы, два-три слова в трафаретно переносном значении — <sup>4</sup>*виясь змией*, <sup>5</sup>*язвою лобзаний*, <sup>14</sup>*мой пламень* — не возмещают недостатка метафорики. Между

тем в русском подлиннике эти семь двустипий развивают необычную художественную силу прежде всего грамматическими средствами, виртуозно использованными.

Действенность мастерства требует строгого отбора пущенных в ход словесных категорий. Так, например, репертуар получивших доступ в стихи глагольных разрядов ограничен несовершенным видом, настоящим временем и единственным числом. Имена существительные неодушевленные чуждаются пространственным, предметным слов; исключений нет: переносное значение обеспредмечивает слова, как «язва» или «пламень». В обеих фразах выразительность притяжательных местоимений повышается их неуклонной принадлежностью к одному лишь говорящему лицу: <sup>4</sup>*в моих объятиях*, <sup>11</sup>*восторгу моему*, <sup>14</sup>*мой пламень*. Подлежащими ни в той ни в другой фразе не могут быть имена, а одни только личные местоимения: <sup>1, 8</sup>*я*, <sup>7, 10</sup>*ты*, <sup>6</sup>*она*.

В основе обеих фраз с внеположным восклицанием — отрицательным в приступе к первой фразе, <sup>1</sup>*Нет*, экспрессивно-утвердительным в приступе ко второй, <sup>7, 8</sup>*О* (ср.: *Виноградов*, 1947: 752) — лежат контуры явственного параллелизма:

<sup>1</sup> *Нет, я не дорожу...*  
*наслаждением,*

<sup>7, 8</sup> *О, как... <sup>8</sup>тобою счастлив я,*

<sup>4</sup> *Когда, вясь в моих*  
*объятиях...*

<sup>9</sup> *Когда, склоняясь на долгие*  
*моления,*

<sup>6</sup> *Она торопит миг последних*  
*сдрганый!*

<sup>14</sup> *И делишь наконец мой*  
*пламень поневоле!*

Единственное, помимо местоимений и союзов, слово, подхваченное второю фразой из первой, создает семантический параллелизм с одинаковой отрицательной частицей и с обменом ролей между партнерами: <sup>1</sup>*не дорожу...* <sup>2</sup>*восторгом...* <sup>3</sup>*вакханки* — <sup>11</sup>*восторгу моему* <sup>12</sup>*Едва ответствуешь, не внемлешь...*

За главным предложением — с единственным в каждой из двух фраз номинативом <sup>1, 8</sup>*я* — в обоих случаях одинаково следует придаточное предложение с начальным <sup>3, 9</sup>*когда* и с возвратным деепричастием (<sup>4</sup>*вясь* — <sup>9</sup>*склоняясь*), единственную в пределах фразы неличною формой глагола в сопровождении схожих предложных конструкций.

В обеих фразах последнее предложение, посвященное заключительной стадии любовного акта, охватывает конечную строку с единственным во всей фразе примером переходного глагола и прямого дополнения (<sup>6</sup>*торопит миг* — <sup>14</sup>*делишь... пламень*), причем предыдущая строка того же двустипия замыкается в обоих

случаях тройным ассонансом ударных гласных: <sup>5</sup>л<sup>а</sup>ск и <sup>я</sup>звою лобз<sup>а</sup>ний — <sup>13</sup>пот<sup>о</sup>м всё б<sup>о</sup>ле, б<sup>о</sup>ле. Сродство заключительных двустуший первой и второй фраз сказывается также в появлении соединительного союза <sup>5</sup>, <sup>13</sup>, <sup>14</sup>и, сменяющего бессоюзную связь соположных имен в начальной фразе, соположных глаголов в конечной.

Каждая из двух фраз внутренне сплочена. Внутри фразы начальная строка ее четных двустуший ритмически связана с конечной строкой предыдущего, нечетного, двустушия. Обе эти строки отличаются от всех прочих безударностью слога под третьим, т. е. предцезурным, иктом. Ср. пропарокситоны в первом полустушии таких смежных строк, как <sup>2</sup>ч<sup>у</sup>вственным — <sup>3</sup>кр<sup>и</sup>ками в первой фразе, <sup>8</sup>муч<sup>и</sup>тельно — <sup>9</sup>склон<sup>я</sup>ясь и <sup>12</sup>отв<sup>е</sup>тствуешь — <sup>13</sup>ожив<sup>л</sup>яешься во второй, причем во второй фразе за первым и за последним пропарокситонами следует полустушие с ударными слогами под всеми тремя иктами (<sup>8</sup>тоб<sup>о</sup>ю сч<sup>а</sup>стлив <sup>я</sup>; <sup>12</sup>пот<sup>о</sup>м всё б<sup>о</sup>ле, б<sup>о</sup>ле), между тем как во всех остальных двенадцати строках пятый икт падает на безударный слог.

На фоне схожей канвы еще ярче воспринимаются отличительные особенности обеих фраз. Из двух личных глагольных форм начальной фразы форма первого лица принадлежит вступительному, а форма третьего — заключительному стиху (<sup>1</sup>не дорожу, <sup>6</sup>торопит), тогда как в конечной фразе все пять личных форм глагола обозначают второе лицо, начальной фразе неprisущее (<sup>10</sup>преда<sup>е</sup>шься, <sup>12</sup>ответ<sup>с</sup>твуешь, не <sup>в</sup>немл<sup>е</sup>шь, <sup>13</sup>ожив<sup>л</sup>яешься, <sup>14</sup>дел<sup>и</sup>шь). Если к личным глагольным формам в функции основного сказуемого и к побочному деепричастному сказуемому присоединить знакомые только конечной фразе предикативные прилагательные, из них два в основных сказуемых (<sup>7</sup>мил<sup>е</sup>е, ты, <sup>8</sup>сч<sup>а</sup>стлив <sup>я</sup>) и два побочных (<sup>10</sup>преда<sup>е</sup>шься... нежна, <sup>11</sup>холодна, <sup>12</sup>едва <sup>о</sup>тв<sup>е</sup>тствуешь), то обнаружится, что десяти сказуемым конечной фразы начальная фраза противопоставляет всего три сказуемых. Наречия, общим числом одиннадцать, бытуют единственно в конечной фразе и служат атрибутами сказуемых либо непосредственно, либо при посредстве дальнейшего наречия (<sup>7</sup>как мил<sup>е</sup>е, <sup>8</sup>как муч<sup>и</sup>тельно... сч<sup>а</sup>стлив, <sup>11</sup>стыдливо-холодна, <sup>12</sup>едва <sup>о</sup>тв<sup>е</sup>тствуешь, <sup>13</sup>ожив<sup>л</sup>яешься потом всё б<sup>о</sup>ле, б<sup>о</sup>ле, <sup>14</sup>дел<sup>и</sup>шь наконец... поневоле). Сказуемые совместно с их наречными атрибутами насчитывают, таким образом, двадцать один пример в конечной фразе, а в начальной всего три.

Росту предикации сопутствует вторжение градаций: сравнительная степень прилагательных и наречий на пороге второй



фразы (<sub>7</sub>О, как милее ты) и в ее заключительной рифме (<sub>13</sub>потом всё боле, боле —) налагает на «чувственный восторг» пространственную (<sub>6</sub>Она — <sub>7</sub>ты) и временную (<sub>13</sub>потом — <sub>14</sub>наконец) перспективу.

Значительны различия между обеими фразами в употреблении местоимений, а именно двух существительных и одного притяжательного в начальной фразе и соответственно шести и трех, т. е. втрое большего числа, в конечной. Подлежащее я представлено одним примером в каждой из двух фраз: <sub>1</sub>я не дорожу; <sub>8</sub>счастлив я. Но только первой фразе знакомо местоимение она, только второй — местоимение ты и косвенные падежи существительных местоимений (<sub>8</sub>тобою, <sub>10</sub>мне, <sub>12</sub>ничему).

Начальная фраза при меньших размерах втрое богаче, чем конечная, именами существительными (пятнадцать против пяти) и склоняемыми, т. е. атрибутивными, прилагательными (пять против одного), тогда как только конечная фраза располагает несклоняемыми, т. е. предикативными, прилагательными — в общей сложности четыремя. В противоположность начальной фразе с ее девятью именами существительными в приглагольном творительном и четыремя в приименном родительном падеже имена существительные конечной фразы не знают ни творительного падежа, ни беспредложного генитива. Обратно, дательный падеж существительных имен и местоимений, чуждый начальной фразе, трижды засвидетельствован в конечной фразе при трех глаголах, требующих этого падежа: <sub>10</sub>Ты предаешься мне, <sub>11</sub>восторгу моему <sub>12</sub>Едва ответствуешь, не вземлешь ничему. Все четыре примера приименного генитива выделены отличием в грамматическом числе и роде от смежного управляющего имени, причем тот же принцип расподобления родов и особенно чисел распространяется и на прочие имена существительные той же строки: <sub>3</sub>Стенаньем (ед., ср.), криками (мн., м.) вакханки (ед., ж.); <sub>5</sub>Порывом (ед., м.) пылких ласк (мн., ж.) и язвою (ед., ж.) лобзаний (мн., ср.); <sub>6</sub>миг (ед., м.) последних содроганий (мн., ср.). В этой фразе соотношение между грамматическими числами и «объемными» (квантифицирующими) падежами, т. е. генитивом и локативом (ср.: Якобсон, 1971: 148—153 и 158), допускает еще более обобщенную формулировку. Здесь имя в объемном падеже неизменно отличается числом от смежных имен. Помимо приведенных генитивных примеров, отметим соседство локатива с инструменталом: <sub>4</sub>в моих объятиях (мн., ср.) змией (ед., ж.). Легкий количественный шарж в изображении вакханки последовательно прибегает к контрасту единства и множественности.

Любопытно, что именно вокруг начального набора творительных форм приобретает заметно сгущенный характер звуковая фактура. Таково повторение звонкого шипящего в трех смежных словах первого стиха — <sup>1</sup>*дорожу мятежным наслаждением*, — в то время как во всем остальном тексте фонема Ююпадается всего два раза (<sup>10</sup>*нежна*, <sup>13</sup>*оживляешься*). Первое двустипише отличается от всех дальнейших скоплением пятнадцати носовых. Ср., в частности, звуковую спайку первого инструментала с прилегающим эпитетом: *мятежным* (T'ÉÏŃ.M) *наслаждением* (Ю'ÉN'.M). Серийность инструментальных дополнений подчеркнута навязчиво повторной группировкой одинаковых согласных: <sup>2</sup>*Восторгом* (V.ST) *чувственным* (STV), *безумством* (STV), *исступленьем* (ST), <sup>3</sup>*Стенаньем* (ST'). Именно вторичному появлению узлового слова *восторг* в конечной фразе сопутствует рецидив того же звукового окружения: <sup>11</sup>*стыдливо* (ST)... *восторгу* (V.ST), <sup>12</sup>*ответствуешь* (STV). На краю начальной фразы развязка узлового мотива вторит его звукоряду: <sup>2</sup>*Восторгом* — <sup>6</sup>*содроганий* (ST.RG.M — S.DR.G.N'). Словосочетание <sup>3</sup>*криками вакханки* приковывает внимание своими четырьмя К, а деепричастная конструкция <sup>4</sup>*виясь в моих объятиях змией* — шестикратным появлением фонемы J при отсутствии подобных повторов в других строках. Губной в сочетании со звонким свистящим и прочие броские созвучия сплели этот стих со следующим: <sup>4</sup>*виясь* [V'IJÁS]... *объятиях* [ABJÁT'IJAX] *змией* [ZM'IJÓJ] — <sup>5</sup>*пылких* [PÝLK'IX] *ласк* [LÁSK] и *язвою* [IJÁZVAJU] *лобзаний* [LABZÁ].

Не может быть и речи о случайном стечении пятнадцати имен существительных, в том числе девяти прилагательных творительных форм и четырех приименных генитивов, на протяжении шестистрочной фразы, насчитывающей всего три глагольные формы, и явственно преднамерен контраст между этими шестью строками и последующим восьмистипишем с его десятком основных и побочных сказуемых и с их одиннадцатью наречными атрибутами. Конечная фраза нарочито противопоставляет полное отсутствие имен в инструментале и беспредложном генитиве их разительному изобилию в первой, притом менее пространной, фразе. С другой стороны, первая фраза не менее четко отличается от второй отсутствием имен в дативе и существительных-местоимений в каких бы то ни было косвенных падежах.

Особенно показательно расхождение обеих фраз в отборе и употреблении падежей. Девяти случаям именного, неизменно прилагательного творительного падежа в начальной фразе конечная фраза отвечает одной-единственной местоименной творит-

тельной формой при предикативном прилагательном: *8тобою счастлив я*. Ср. пример из «Соборян» Лескова: «Я женою моею счастлив», — цитируемый и комментируемый в «Синтаксисе» Шахматова (Шахматов, 1941: § 451). «Значением творительного падежа здесь является выражение завершенности, удовлетворенности пассивного признака, соответствующего прилагательному». В начальной фразе нет ни дательного, выступающего в трех смежных стихах конечной фразы, ни предложных конструкций с винительным (*9склоняясь на долгие моленья*) и родительным (*10нежна без упоенья*), связывающих рифмой предпоследнее двустопишие. Отличие конструкций с инструментом, генитивом и дативом в конечной фразе усугублено зависимостью этих падежных форм от морфологических категорий, несвойственных начальной фразе, т. е. от предикативных прилагательных и второго лица глаголов.

Глубокое несходство в грамматическом профиле обеих фраз находит себе красноречивое подтверждение в морфологически разнородном составе рифм: трем инструментам и трем генитивам шести имен существительных и прилагательных в рифмах начального шестистопишия рифмовка второй фразы противопоставляет четыре местоименных формы в номинативе и дативе, две предложные конструкции с именами существительными и, наконец, наречия в обеих заключительных строках. Таким образом, первую фразу в прямую противоположность второй характеризует репертуар рифм из склоняемых слов *лексического* характера, непосредственно управляемых или согласуемых.

Сравнительная таблица нескольких особенностей, противопоставляющих обе фразы (I и II), наглядно показывает широту их художественного контраста:

	I	II
Творительный имен существительных и прилагательных	11	—
Косвенные падежи существительных-местоимений	—	3
Родительный приименный	7	—
Местный	1	—
Дательный	—	4
Беспредложные атрибутивные прилагательные	5	—
Предикативные прилагательные	—	4
Наречия	—	11
Глаголы первого лица	1	—
— второго лица	—	5
— третьего лица	1	—

Из этой таблицы явствует, что в стихотворении по меньшей мере пятьюдесятью тремя примерами представлены граммати-

ческие разряды слов, находящие себе место всего в одной из двух фраз и отсутствующие в другой.

Дополнения и их согласуемые атрибуты в падежах, лишенных признака направленности, т. е. в инструментале, генитиве и локативе (см.: Яковсон, 1971: 158), представлены двадцатью примерами в начальной и всего двумя в конечной фразе (<sub>8</sub>*тобою*, <sub>10</sub>*без упоенья*), тогда как в «направленных» падежах, т. е. в аккузативе и дативе, они насчитывают восемь примеров в конечной фразе и только один в начальной, а именно в ее последнем стихе (<sub>6</sub>*миг*). Приглагольные члены предложения во всех трех «периферийных» падежах строго размежеваны: во второй фразе единственно датив с его признаком направленности (три примера), а в первой — исключительно падежи, лишенные этого признака, т. е. девять инструменталов и один локатив (<sub>4</sub>*в моих объятиях*).

Конечная фраза чуждается слов-названий, как свидетельствует перевес шести существительных-местоимений над пятью именами, тогда как начальная фраза при наличии пятнадцати имен уделяет место всего двум существительным-местоимениям. Вышеотмеченному обилию основных и побочных сказуемых и их наречных атрибутов в конечной фразе (21 пример) начальная фраза противопоставляет только три примера (<sub>1</sub>*дорожу*, <sub>6</sub>*торопит*, <sub>4</sub>*виясь*). Иными словами, глубоко расхождение между установкой конечной фразы на череду и смену предиктируемых явлений и упорной склонностью начальной фразы к субстантивации и резкому ракурсу всех составных мотивов, превращаемых в ассортимент одновременных подробностей.

К словам Стерна о том, что «живейшее из наших наслаждений кончится содроганием почти болезненным», Пушкин приписал: «Несносный наблюдатель! Знал бы про себя; многие того не заметили б». Покойного пушкиноведа Альфреда Людвиговича Бема стихи «Нет, я...» восхищали необычной отвагой. Их смелость, повторяю, таится в превращении всей системы грамматических категорий в язык страстей, в символику любовных состязаний. Поэтика контрастов сопоставляет две фразы и два женских образа, *ее* под знаком удаления и *тебя*, желанную соучастницу диалога и действия. На первый, поверхностный, взгляд поражает парадоксальность нарочито статического подхода к стихийному «порыву ласк» исступленной вакханки, обезглавленная фраза, обросшая вереницей отягчающих рассказ именных и адъективных привесков, противоположенная сполна предикативному, я сказал бы кинематографическому, образу стыдливо-холодной смиренницы. Однако в действительности

именно замедленный темп позволяет развернуть и гармонически расчленить временную последовательность подневольного воспламенения, искусно сочетая отпор с приятием натиска. Недаром единственный эпитет второй фразы — *долгие моленья* — подсказывает *andante*. Все три предложения с дативными, по Шахматову, «приближающе косвенными дополнениями» (Шахматов, 1941: § 415), вносящими идею направленности, чуждую творительным формам первой фразы, в то же время задерживают движение либо ограничительными, либо отрицательными оговорками: <sup>10</sup>*без упоенья*, <sup>11</sup>*Едва ответствуешь, не вземлешь ничему*. Скопление шести наречий при двух глаголах заключительного двустушия — <sup>13</sup>*потом все боле, боле*, <sup>14</sup>*наконец... поневоле* — служит последним приемом *ritardando* и внятно истолковывает «несносный» оксюморон *О, как мучительно тобою счастлив я*, *Когда...* Обратно, стремглав убыстренный темп событий начальной фразы с ее заключительным уторопленным мигом последних содроганий противится временной сегментации и обрывисто пресекает любовное действо, сведенное к синтаксической низке периферийных, инструментальных значений. Единственно в конечном стихе каждой из двух фраз всплывает переходный глагол и при нем аккузативное дополнение, но прямолинейная развязка первой фразы ведет от глагола попросту к аккузативу, *торопит* → *миг*, тогда как во второй фразе с расширенным тематическим охватом ее объекта и предиката ход действия, напротив, поступает от первого к последнему: <sup>14</sup>*делишь наконец* → *мой пламень*.

Сходство в развитии двух контрастирующих тем скреплено звуковыми повторами: *исстуПЛЕНЬем* вакханки предсказан *Миг ПОСЛЕДНих содроганий*, а узловым словам второй фразы — *МОЛЕНЬЯ... Не ВНЕМЛешь* — в эпилоге отвечает *ПЛаМЕНЬ ПоНеВоЛе!*

При всем разнообразии в распорядке рифм целостное сочетание четырнадцати ямбических стихов принадлежит в поэзии Пушкина к его излюбленным композиционным единицам. Сюда приурочен и сонет, и онегинская строфа, и стихотворения в четырнадцать строк с семью различно расположенными рифмами, как, например, уже в 1821 г. «Муза» и «Умолкну скоро я». Часть этих стихотворений синтаксически подражает строфике сонета. Таковы стихи «Из письма к Вяземскому» 1825 г., разделенные на два четверостишия с заключительным шестистишием, и стихотворение того же года «Я был свидетелем златой твоей весны» из семи рифмованных двустушия с синтаксической схемой:

4 + 4 + 3 + 3. В более поздних стихотворениях шестистишие предшествует восьмистишию по примеру опрокинутых сонетов, любованных маринизмом. К настоящему разбору следует присоединить и стихи об одалиске, «Вчера у В., оставя пир...» — захватывающий отрывок из «Альбома» Онегина, сложенный по схеме (AAb + bCC) + (DEED + FgFg). Композиционная основа «Элегии» 8 сентября 1830 г., «Безумных лет угасшее веселье...», — aaBVcc + (DDee + FFgg) — совпадает с разверсткой рифмованных двустий стихотворения о вакханке и смиреннице, точно так же отмечающего пробельной строкой границу между третьим и четвертым двустиями, но в то время как в «Элегии» грамматически разграничены только обе половинки конечного восьмистишия, в стихах «Нет, я...» четко размежеваны еще и оба начальных трехстишия.

Первые четыре строки конечной фразы построены, во-первых, на альтернации собственно личных местоимений в качестве подлежащих, во-вторых, на поочередном противопоставлении обоих местоимений в ролях подлежащего и косвенного дополнения: <sub>7</sub>ты, <sub>8</sub>тобою... я в главном и <sub>10</sub>Ты... мне в придаточном предложении. В заключительном четверостишии соположных предложений личные местоимения эллиптически исчезают. В контрасте двух половинок фразы — одной с личными местоимениями и другой без таковых — начальная фраза сходствует с конечной: на подлежащем я построено предложение первых трех строк, тогда как дальнейшие три строки, образующие второе — в данном случае придаточное — предложение, лишены существительных-местоимений первого и второго лица, т. е. собственно личных, непосредственно относящихся к адресанту и адресату речи. Подлежащим здесь служит анафорическое местоимение *Она*. В последних половинках шестистишия и восьмистишия, готовящих финальный аккорд обеих фраз, исчезают прямые ссылки на собеседников, как бы утверждая тем самым независимо эпический характер повествования, и только притяжательное местоимение продолжает напоминать об участии говорящего лица в ходе действия: <sub>4</sub>моих объятиях, <sub>14</sub>мой пламень.

Между обеими половинками шестистишия наблюдается существенная разница в контекстуальных значениях падежных форм. В тексте стихотворения все восемь примеров творительного падежа при личных глагольных формах обозначают, согласно шахматовскому обзору (Шахматов, 1945: § 445), «проявления физических органов» с тою разницей, что в последнем предложении начальной фразы с его двумя факультативными творит-

тельными конструкциями, <sup>5</sup>*Порывом пылких ласк и язвою лобзаний*, при переходном глаголе <sup>6</sup>*торопит* подлежащее *она* обозначает совершителя названных действий, между тем как в первом предложении, где шесть соположенных форм того же падежа следуют за принудительно требующим творительного дополнения глаголом <sup>1</sup>*дорожу*, подлежащее отнюдь не называет «деятеля». Так как творительный сравнения <sup>4</sup>*виясь... змией* относится к тому же подлежащему <sup>6</sup>*она*, как и последующие творительные «отвлеченного орудия» (ср.: *Станишева*, 1958: 80 сл.), то следует отметить, что наличие и отсутствие внутренней связи творительного дополнения с подлежащим служит различительной чертой между обоими трехстрочными предложениями, из которых слагается начальная фраза. Синтаксическое значение приименного генитива в свою очередь расподобляет оба предложения. Здесь творительный орудия постоянно выступает в сопровождении приименного генитива. Но в первом предложении все шесть творительных, начиная <sup>1</sup>*наслажденьем* и кончая <sup>3</sup>*криками*, соотнесены с родительным субъекта <sup>3</sup>*вакханки*, тогда как во втором предложении и творительным формам, и аккузативу сопутствует «родительный отношения» в его различных разновидностях (ср.: *Шахматов*, 1941: § 420): <sup>5</sup>*Порывом пылких ласк и язвою лобзаний*; <sup>6</sup>*миг последних содроганий*.

Несмотря на значимые различия в архитектонике обеих фраз и их сегментов, не меньшая роль в художественной структуре всего стихотворения принадлежит инвариантам. У каждой фразы два героя: первое лицо и соучастница (*она* в начальной фразе, *ты* в конечной). Падежи приглагольных (точнее, присказуемых) дополнений последовательно распределены между обоими героями. Творительный падеж — как именной, так и местоименный (<sup>8</sup>*стобою*) — при разнообразии своих частных, контекстуальных значений неизменно отнесен к соучастнице, а дательный к говорящему лицу: <sup>10</sup>*мне*, <sup>11</sup>*восторгу моему*, <sup>12</sup>*не внемлешь ничему* (исходящему от меня). Винительный падеж — как в беспредложном употреблении, так и в предложной конструкции — характеризует моменты дуэта, вовлекающие обоих участников: <sup>6</sup>*Она торопит миг последних содроганий*; <sup>14</sup>*И делишь наконец мой пламень*; <sup>9</sup>*склоняясь на долгие моленья*, <sup>10</sup>*Ты предаешься мне*.

Лексика строк о смиреннице странным образом перекликается с давними стихами Пушкина про цыган, «смирненной вольности детей», и про их урок — «Ты для себя лишь хочешь воли» — в укор тому, кто требует, чтобы смиренница делила его «пламень

поневоле». Слова *мучительно тобою счастлив* я словно пытаются оксюмороном снять противоречие, запечатленное в эпилоге «Цыган»: «Но счастья нет... Живут мучительные сны».

Как ни уточнять датировку стихов «Нет, я...» и как ни отнести к хронологической помете в дошедших копиях, «19 января 1830 г.», все же трудно предполагать слишком длительный интервал между этими стихами и сонетом 7 июля 1830 г.: «Поэт, не дорожи любовью народной, / Восторженных похвал пройдет минутный шум». Та же тема «лучшей», царственной свободы, еще раз вложенная в александрийские стихи, всплывает в 1836 г. в мнимом подражании итальянцу Пиндемонти: «Не дорого ценю я громкие права...», — в третий раз с однородным зачином. «Ты царь...», заговорное противопоставление своего, высшего суда и восторга минутному шуму и назойливым восторгам вакханки и толпы, нашло себе здесь продолжение в заклятии против угод не то царскому, не то народному самовластию и в умысле служить «себе лишь самому... По прихоти своей... / Трепеща радостно в восторгах умиления, / Вот счастье!». Между тем в стихах 1823 г. «Кто, волны, вас остановил...» поэту-изгнаннику был дорог «поток *мятежный*», лейтмотив начальной строфы, а заключительная строфа звала «грозу — символ свободы» промчаться «поверх *невольных вод*».

Р. С. Настоящая статья была уже в печати, когда автор познакомился с увлекательным обзором С. Г. Бочарова «“Свобода” и “счастье” в поэзии Пушкина» (Сб. «Проблемы поэтики и истории литературы». К 75-летию со дня рождения и 50-летию научно-педагогической деятельности Михаила Михайловича Бахтина. Мордовский гос. университет имени Н. П. Огарева. Саранск, 1973). Не могла не порадовать близость в выборке и сопоставительной трактовке пушкинских афоризмов.

### ИСТОЧНИКИ ССЫЛОК

- Виноградов, 1947 — Виноградов В. В. Русский язык. Л.: Учпедгиз, 1947.  
 Виноградов, 1956/61 — Виноградов В. В. и др. (ред.) . Словарь языка Пушкина: В 4 т. М.: Изд-во АН СССР, 1956—1961.  
 Петров, 1969 — Петров А. Н. Пушкин. Дворцы и парки. Л., 1969.  
 Станишева, 1958 — Станишева Д. С. Творительный инструментальный // Творительный падеж в славянских языках. М.: АН СССР, 1958.  
 Шахматов, 1941 — Шахматов А. А. Синтаксис русского языка. Л.: Учпедгиз, 1941.



- Якобсон*, 1937 — *Jakobson R. Socha v symbolice Puškinovm*// Slovo a slovesnost. III. 1937; английский перевод см.: The Statue in Pu kin's Poetic Mythology // Pu kin and His Sculptural Myth. Mouton, The Hague—Paris, 1975; см. также: *Jakobson R. Selected Writings*, V. Mouton, The Hague—Paris, 1979. P. 237—281. [Русский перевод см.: *Якобсон Р. Работы по поэтике*. М.: Прогресс, 1987. С. 145—180.]
- Якобсон*, 1960 — *Jakobson R. Linguistics and Poetics* // Style in Language. M. I. T.Press, 1960; см. также: *Selected Writings*, III. 1981. P. 32. [Русский перевод см. в сб.: Структурализм «за» и «против». М.: Прогресс, 1975.]
- Якобсон*, 1971 — *Jakobson R. Selected Writings*, II. Mouton, The Hague—Paris, 1971.
- Якобсон*, 1973 — *Якобсон Р. Об односложных словах в русском языке* // Slavic Poetics; Essays in honor of Kiril Taranovsky. Mouton, The Hague—Paris, 1973; см. также: *Selected Writings*, V. P. 201—214.
- Ярхо*, 1934 — *Ярхо Б. И.* и др. Метрический справочник к стихотворениям Пушкина. М.; Л.: Academia, 1934.
- Troyat*, 1946 — *Troyat H. Pouchkine*, II. Albin Michel, Paris, 1946; английский перевод: Pushkin. Doubleday, NewsYork, 1970.





**Ю. М. ЛОТМАН**

## **Роман в стихах Пушкина «Евгений Онегин»**

Спецкурс

### **ПРИНЦИП ПРОТИВОРЕЧИЙ**

Работа над «Евгением Онегиным» продолжалась долго. 26 сентября 1830 г. в Болдине, подводя итог работе над романом, Пушкин сделал запись: «1823 год 9 мая Кишинев — 1830 25 сент<ября> Болдино» и подсчитал: «7 ле<т> 4 ме<сяца> 17 д<ней>». Знакомство современников с текстом «Евгения Онегина» также растянулось на многие годы. Первую главу читатели, не имевшие возможности познакомиться с ней в рукописи, увидели в 1825 г., в середине февраля\*. После этого остальные главы стали появляться приблизительно с интервалом в год: в октябре 1826 г. — вторая, в октябре 1827-го — третья. В начале 1828 г. вышли сразу две главы — четвертая и пятая, а в марте того же года — шестая. Затем наступил перерыв в два года, и седьмую главу читатель получил лишь в марте 1830 г. Восьмая появилась в январе 1832 г. Наконец, в 20-х числах марта 1833 г. «Евгений Онегин» вышел отдельным изданием, собравшим во едином публиковавшиеся на протяжении ряда лет тексты.

И публикация текста частями, и то, что по ходу создания романа менялся автор, менялся читатель, менялась эпоха, были в значительной мере обстоятельствами, внешними по отношению к первоначальному замыслу Пушкина. Определенные особенности романа сложились стихийно и только впоследствии были осмыслены поэтом как сознательный принцип. Однако очень скоро то, что порой появлялось случайно, сделалось осознанной конструктивной идеей. Тем более это стало справедливо для тех

---

\* См.: *Синяевский Н., Цяловский М.* Пушкин в печати. М., 1914. С. 23.

поколений читателей, которые знакомились с «Евгением Онегиным» уже не по отдельным выпускам и сразу же смотрели на него как на окончательный текст.

В ходе растянувшейся на семь лет работы в текст романа вкрадывались противоречия и несогласованности. Так, в XXXI строфе третьей главы Пушкин писал:

Письмо Татьяны предо мною;  
Его я свято берегу...

Но в восьмой главе письмо Татьяны находится в архиве Онегина, а не Пушкина:

Та, от которой он хранит  
Письмо, где сердце говорит... \*

Но есть и более значимые противоречия. В третьей главе (XXVI строфа) о Татьяне говорится:

Она по-русски плохо знала  
.....  
И выражалась с трудом  
На языке своем родном...

А в IV строфе пятой главы — хрестоматийно известная характеристика:

Татьяна (русская душою...)

В программной XXIV строфе седьмой главы дана убийственная характеристика Онегина, которая преподносится автором как прозрение героини, совпадающее с оценкой повествователя, а в VIII—IX строфах восьмой главы текстуально близкие определения героя объявляются мнением «самолюбивой ничтожности». Количество таких противоречий настолько велико, что трудно отнести их на счет случайных недосмотров. Более того, сам автор категорически высказался против такого понимания. Рассмотрим в этом аспекте структуру первой главы.

Первая глава романа писалась в Кишиневе, в обстановке политического напряжения, в постоянном и тесном общении с кружком Орлова—Раевского.

Близость к кишиневской ячейке декабристской организации отразилась на всем строе произведений этого периода. Одной из характерных сторон пушкинского творчества 1822—1823 гг., наряду с тяготением к гражданственной тематике, ростом кри-

---

\* На эту несогласованность в тексте обратил внимание Ю. Н. Чумаков в докладе на псковской Пушкинской конференции 1969 г.

тического отношения к карамзинизму, является обострение интереса к сатире. Б. В. Томашевский, реконструируя послание к П. А. Вяземскому, содержащее характерный стих: «Но Феб во гневе мне промолвил: будь сатирик», — с полным основанием заключает: «Эти строки свидетельствуют о сатирическом настроении Пушкина в кишиневскую эпоху» \*.

Интерес к сатире соответствовал программным установкам декабристской поэзии. Бич сатиры «В руке суровой Ювенала» \*\* — устойчивый образ декабристской политической жизни. Сатирический метод вытекал из агитационной направленности искусства и был второй стороной требования создавать «высокие» положительные образы, выражающие авторские идеи и чувства. В раннем послании Пушкина, уже на пороге гражданственной поэзии декабристской поры, рядом с героизированным образом сурового республиканца-римлянина находим:

Свой дух воспламеню жестоким Ювеналом,  
В сатире праведной порок изображу  
И нравы сих веков потомству обнажу.

(«Лицинию», 1815—1825) \*\*\*

Однако, если обличительный пафос при характеристике современности был неотъемлемой чертой декабристской поэзии, то сама природа сатирических жанров существенно влияла при этом на весь строй стихотворения. Гражданственно-героическая лирика создавала образ, равный авторскому сознанию. При этом, если поэтический мир подобного произведения был един в своей субъективности, то сатира вносила антитезу обличающему авторскому сознанию — мир объективных жизненных явлений. Рядом с обличающим авторским «я» появляется «изнеженное племя переродившихся славян», «надменный временщик» \*\*\*\* — объекты обличения.

Союз Благоденствия проявляет живую заинтересованность в действенности литературы. «В это время главные члены Союза

\* Томашевский Б. Из пушкинских рукописей // Лит. наследство. 1934. Кн. 16—18. С. 290.

\*\* Кюхельбекер В. К. Лирика и поэмы. Л., 1939. Т. 1. С. 45; ср. его же «розги Ювенала» (Там же. С. LIX).

\*\*\* Цит. по тексту, напечатанному в «Стихотворениях Александра Пушкина» издания 1826 г. (II, 12). Текст «Российского музеума» 1815 г. (I, 113) имеет незначительные варианты («Свой дух воспламеню Петроном, Ювеналом / В гремющей сатире...»).

\*\*\*\* Выражения К. Ф. Рылеева в стихотворениях «Гражданин» и «К временщику».

Благоденствия вполне ценили предоставленный им способ действия посредством слова истины, они верили в его силу и орудовали им успешно», — писал И. Д. Якушкин \*. Это предъявляло особые требования и к сатире. Произведение типа послания «Личию» давало возможность в условно-римских образах осудить современность и прославить республику. Политическую мысль подобной остроты выразить на современном материале в приемлемом для цензуры виде было невозможно. Однако, выигрывая в широте политической перспективы, стихотворение такого типа теряло в конкретности сатирического обличения, что было неизбежно при условно-античной системе образов. Между тем установка Союза Благоденствия, не требуя непосредственных призывов к республике и революции, подразумевала обличение вполне конкретных противников: аракчеевщины, придворной мистики, антинационального воспитания, увлечения легкой поэзией, цензурного гнета и т. д., причем подразумевалось обличение не только современных пороков, но и конкретных их носителей. В этих условиях особую важность приобретала эпиграмма, которая теряла значение периферийного литературного жанра. Эпиграмма не только сама по себе привлекала писателей скрытыми в ней сатирическими возможностями, но и оказывала влияние на другие жанры. В этом отношении любопытно сравнить два стихотворных послания Пушкина: написанное в более ранней стилистической манере (хотя и датированное 1822 г.) послание к Ф. Н. Глинке, в котором положительному образу Гражданина, Аристиды противопоставляются условные «Венки пиров и блеск Афин» (II, 273), и послание «Чаадаеву» (1821). Система отрицательных персонажей в последнем не только прямо связана с современностью, но и распадается на ряд недвусмысленно портретных образов (Ф. И. Толстой-Американец, М. Т. Каченовский и проч.). Достаточно сравнить текст послания с эпиграммой на Толстого-Американца («В жизни мрачной и презренной...», 1820), чтобы убедиться в их явной стилистической взаимозависимости. Еще более показательным послание к Вяземскому («Язвительный поэт, остряк замысловатый...», 1821). Насколько позволяет судить фрагментарный текст, стихотворение представляет собой демонстративный отказ от культивировавшейся в кругу карамзинистов изящной и отвлеченной сатиры и отстаивает право сатирика на оскорбительную «личность». Послание, видимо, связано с эпистолярной полемикой между Пушкиным и Вяземским. 1 сентября 1822 г. Пушкин писал: «Уголовное обвинение, по

---

\* Якушкин И. Д. Записки, статьи, письма. М., 1951. С. 24.

твоим словам, выходит из пределов поэзии; я не согласен. Куда не достягает меч законов, туда достает бич сатиры. Горацианская сатира, тонкая, легкая и веселая, не устоит против угрюмой злости тяжелого пасквиля» (XIII, 43). Если в письме речь идет об одной эпиграмме, то в послании поэт склонен трактовать вопрос более расширительно, требуя персональной сатиры и резких характеристик конкретных литературных и политических противников:

И в глупом бешенстве кричу я наконец  
Хвостову — ты дурак, а Стурдзе — ты подлец (II, 677).

Подобные споры имели значение и для теории комедии как сатирической картины современного общества, осуждаемого с позиции высоких политических идеалов автора. Созданная еще А. Шаховским комедия-карикатура сыграла при этом ту же роль, что и эпиграмма в поэзии, явившись средством приближения сатиры к современности (ср. в письме А. С. Грибоедова П. А. Катенину: «Портреты и только портреты входят в состав комедии и трагедии») \*.

Захвативший Пушкина в Кишиневе интерес к сатире находился в русле развития передовой литературы той эпохи и в общих чертах совпадал с литературными установками Союза Благоденствия. Сказанное может объяснить возникновение одного пушкинского замысла.

Отрывок комедии Пушкина «Скажи, какой судьбой...» уже неоднократно привлекал внимание исследователей. Еще П. В. Анненков считал, что «Пушкин хотел написать <...> комедию или драму потрясающего содержания, <...> выставить в позорном свете безобразия крепостничества» \*\*. Эта точка зрения была поддержана С. М. Бонди \*\*\* и Б. В. Томашевским \*\*\*\*, справедливо указавшими на несостоятельность точки зрения

\* Грибоедов А. С. Соч. Л., 1945. С. 482.

\*\* Анненков П. В. А. С. Пушкин в Александровскую эпоху. СПб., 1874. С. 160.

\*\*\* Бонди С. Драматургия Пушкина и русская драматургия XIX века // Пушкин — родоначальник новой русской литературы. М.; Л., 1941. С. 374—376. Среди ряда других тонких наблюдений С. М. Бонди отмечает «эпиграмматически построенные фразы» комедии (Там же. С. 375).

\*\*\*\* Томашевский Б. В. Незавершенные кишиневские замыслы Пушкина // Пушкин. Исследования и материалы. Труды Третьей Всесоюзной Пушкинской конференции. М.; Л., 1953. С. 179—183; Томашевский Б. В. Пушкин. М.; Л., 1956. Кн. 1. С. 444—447.

Н. О. Лернера\* и А. Л. Слонимского\*\*, которые считали, что этот замысел — набросок «легкой комедии» в духе Н. И. Хмельницкого, и явно недооценивали серьезность темы крепостного права для Пушкина кишиневского периода. Однако А. Л. Слонимскому принадлежит ценное сопоставление героя комедии с образом Репетилова.

В беседе брата и сестры рисуется общество, в котором проводит время герой. Это люди, которые, «пустясь в шестнадцать лет на волю / Привыкли в трех войнах лишь к лагерю да к полю» (VII, 246, 365), т. е. участники походов 1805, 1807 и 1812—1815 гг. В «шестнадцать лет» (в окончательном тексте — «пятнадцать») — деталь также выразительная: речь идет о молодежи, чье вступление в сознательную жизнь слилось с эпохой антинаполеоновских войн. Бежавший в 1812 г. из дому в армию Н. М. Муравьев на следствии показывал: «Имея от роду 16 лет, когда поход 1812 года прекратил мое учение, я не имел образа мыслей, кроме пламенной любви к отечеству»\*\*\*. Пример Муравьева в данном случае, конечно, не исключение. Шестнадцати лет приняли участие в военных действиях С. И. Муравьев-Апостол и И. Д. Якушкин, семнадцати лет вступил в армию Грибоедов, пятнадцати лет «пустился на волю» гардемарин гвардейского экипажа князь Д. А. Щепин-Ростовский и т. д. В комедии рисуется определенный общественный тип молодежи, которая не ездит на балы, не танцует (о значении этой детали см. ниже), «В кругу своем они / О дельном говорят» (VII, 246). Облик общества без карт и танцев достаточно красноречив. Следует иметь в виду, что понятие «дела» и «дельного» в околodeкабристской литературе имело определенный смысл. Вспомним характеристику вечеров у И. П. Липранди в его мемуарах: «Здесь не было карт и танцев, а шла иногда очень шумная беседа, спор и всегда о чем-либо дельном, в особенности у Пушкина с Раевским»\*\*\*\*. Анонимный автор, составивший явно с декабристских позиций биографию В. Д. Вальховского (по предположению Ю. Н. Тынянова — К. А. Розен), осуждая «светские» ноты поэзии Пушкина, считал, что, если бы Малиновский «довел первый выпуск до конца», «в его (Пушкина. — Ю. Л.) поэзии просвечи-

\* Пушкин А. С. [Соч.] / Под ред. С. А. Венгерова. СПб., 1908. Т. 2. С. 587.

\*\* Пушкин А. С. Полн. собр. соч. [М.], 1935. Т. 7. С. 667.

\*\*\* Восстание декабристов. М.; Л., 1925. Т. 1. С. 294.

\*\*\*\* Русский архив. 1866. № 7. Стб. 1255.

вал бы более дельный и, главное, нравственный характер» \*. Наконец, в словах сестры содержится и прямая характеристика людей этого круга: «Добро <бы> либералы» (VII, 366). Термин «либерал» был уже совершенно недвусмысленным. Доносчик А. И. Майборода писал: «В России назад тому уже десять лет, как родилось и время от времени значительным образом увеличивалось тайное общество под именем общества Либералов» \*\*. Булгарин в доносе на лицейскую молодежь писал: «*Верноподданный* значит укоризну на их языке, *европеец* и *либерал* — почетные названия» \*\*\*.

Однако сам герой не похож на такую молодежь. На это указывают и слова сестры, противопоставляющей его «либералам» — «да ты-то что?» (VII, 366). Он «не видал походной пыли сроду» (VII, 246), он — картежник, способный проиграть крепостного слугу. М. И. Муравьев-Апостол в письме И. Д. Якушкину, многозначительно намекая на связь интереса к картам с атмосферой реакции и упадком политических интересов, писал: «После войны 1814 г. страсть к игре, так мне казалось, исчезла среди молодежи. Чему же приписать возвращение к этому столь презренному занятию?» \*\*\*\*

Комедия должна была, видимо, не только осудить крепостничество, но и создать сатирический образ представителя «изнеженного племени переродившихся славян».

Сопоставление с кругом молодежи декабристского типа должно было резко оттенить сатирический образ самого героя. Это связывает набросок не только с рассуждениями декабристов об оригинальной комедии, но и с замыслом романа в стихах «Евгений Онегин».

Эволюция пушкинских оценок «Евгения Онегина» в письмах хорошо известна и неоднократно прослеживалась в исследовательской литературе. Не представляет чего-либо нового и мысль об общем характере перехода Пушкина от идеи сатирической

\* Цит. по: *Тынянов Ю. Н.* Пушкин и Кюхельбекер // Лит. наследство. 1934. Кн. 16—18. С. 327. Ср. комическое для Грибоедова сочетание в речи Репетилова: «...дельный разговор зашел про водевиль» (д. IV, явл. 6).

\*\* Восстание декабристов. Т. 4. С. 8.

\*\*\* Былое. 1918. № 1. С. 16; ср.: *Виноградов В.* Из истории русской литературной лексики // Учен. зап. Московского гос. пед. ин-та им. В. И. Ленина. 1947. Т. 12. С. 6—7.

\*\*\*\* *Муравьев-Апостол М. И.* Воспоминания и письма / Предисл. и примеч. С. Я. Шрайха. Пг., 1922. С. 85; см. также: *Якушкин И. Д.* Записки, статьи, письма. С. 246.



поэмы к социально-бытовому роману. Гораздо сложнее вопрос, происходило ли за годы работы над романом только изменение в деталях сюжетной схемы, тоне авторского повествования, или дело в более глубоких сдвигах, захватывающих самый характер художественного метода? На каком моменте работы поэта этот метод может быть определен как реалистический, и был ли сам этот момент завершением эволюции художественного метода поэта, или внутри истории создания «Евгения Онегина» как реалистического произведения также можно наметить определенные этапы?

Замысел «Евгения Онегина» первоначально намечался в плане сатирического противопоставления светского общества и светского героя высокому авторскому идеалу. Круг тем и вопросов, которые Пушкин, судя по черновикам первой главы, собирался поместить в поле зрения героя, оценивался иногда в исследовательской литературе как «намеки на активное свободомыслие, сближающее Онегина с Чацким» \*. Как мы увидим, замысел Пушкина был прямо противоположен. Обратимся к черновому тексту V строфы первой главы, приведенному в цитированном исследовании для доказательства «активного свободомыслия» Онегина. Герою приписывается интерес к спорам:

О Бейроне, о Манюэле,  
О карбонарах, о Парни,  
Об генерале Жомини (VI, 217).

Упоминания Байрона, «карбонаров» (в вариантах — «гетерии») говорят сами за себя. Не менее показателен вариант: «O Benjamin, о Манюэле». Имена эти в 1820-е гг., видимо, ассоциировались с тем же кругом идей, что и карбонаризм и гетерия, — с революционным движением в Европе. В. С. Толстой на «дополнительные вопросные пункты» показывал: «Действительно мне Аниньков говорил, что наше общество соединено с польским, в котором не знаю кто начальники, и с французским, в котором начальники Manuel и Benjamin-Constant» \*\*. Однако подобная тематика бесед ни в какой степени не сближает героя с кругом «высоких» авторских идеалов (хотя то, что Байрон и европейское революционное движение были для Пушкина в Кишиневе вполне серьезными, идеологически значимыми темами, бесспор-

\* История русской литературы. М.; Л., 1953. Т. 6. С. 246.

\*\* Толстой В. С. Воспоминания. Публ., вступ. ст. и примеч. С. В. Житомирской // Декабристы. Новые материалы. Под ред. М. К. Азадовского. М., 1955. С. 131 (приложение — судное дело «О прапорщике Толстом Московского полка»).

но). Вся строфа приобретает иронический оттенок, поскольку собеседниками героя оказываются светские дамы:

В нем дамы видели талант —  
И мог он с ними в с<амо>м деле>  
Вести [ученый разговор]  
И [даже] мужественный спор... (VI, 217).

«Мужественный спор» в подобном контексте звучит явно иронически\*.

Авторская ирония проявляется и в том, что в одном ряду с политически острыми именами и темами оказывается магнетизм (см. там же — вариант). Вся беседа приобретает характер светской болтовни. Интерес к «генералу Жомини» у Онегина, конечно, не более глубок, чем у героя наброска комедии, который «век в биваке не жывал» (VII, 365).

Противоречие между предметом беседы и политико-интеллектуальным обликом собеседников придает тону повествования иронию. Прием этот устойчиво характеризует Онегина в первой главе. С одной стороны, перечисляются черты, как бы сближающие героя с людьми декабристского круга, с другой — резко им противоположные, раскрывающие внешний, поверхностный характер этого сближения. Онегин не имеет «высокой страсти» к стихам, бранит «Гомера, Феокрита» и увлекается политической экономией. В контексте политических настроений 1818—1819 гг. отрицательное отношение к поэзии не менее типично для передовой молодежи, чем увлечение Адамом Смитом. Стихи воспринимаются как нечто противоположное «дельным», то есть общественно значимым, занятиям. Н. И. Тургенев в проспекте «Общества 19 года XIX века» писал: «Где русский может почерпнуть нужные для сего общие правила гражданственности? Наша словесность ограничивается донныне почти одною поэзией. Сочинения в прозе не касаются до предметов политики». И далее: «Поэзия и вообще изящная литература не может наполнить души нашей, открытой для впечатлений важных, решительных»\*\*. В письме к брату Сергею Ивановичу (от 14 ноября 1817 г.) Николай Тургенев жаловался на исключительно литературное на-

\* Ср. в «Горе от ума» этот же прием для характеристики Репетилова. В письме Пушкина А. А. Бестужеву: «Первый признак умного человека — с первого взгляду знать с кем имеешь дело» (XIII, 138). Противоречие между темой разговора и аудиторией лишает Онегина права на звание «умного человека», что является и политической его характеристикой.

\*\* Русский библиофил. 1914. № 5. С. 17.

правление «Арзамаса». Противопоставляя нововступивших членов-декабристов карамзинистам, он писал: «Другие члены наши лучше нас пишут, но не лучше думают, то есть думают более всего о литературе» \*. Подобные настроения характеризовали и кишиневскую ячейку Союза Благоденствия. Восклицание майора в «Вечере в Кишиневе» В. Ф. Раевского: «Я стихов терпеть не могу!» \*\* — в высшей мере показательно. М. Ф. Орлов в письме Вяземскому от 9 сентября 1821 г. писал: «Займися прозою, вот чего не достает у нас. Стихов уже довольно» \*\*\*. Повлияла эта точка зрения и на Пушкина (ср. его набросок рассуждения о прозе — XI, 18—19; письмо Вяземскому от 1 сентября 1822 г. — XIII, 44). Не случайно в черновиках «Послания цензору» (1822) появляется жалоба на то, что «прозы нет» \*\*\*\*. Нарастание оппозиционных настроений в среде передовой молодежи в период формирования декабристской идеологии сопровождалось усилением интереса к политической экономии. Н. И. Тургенев в предисловии к «Опыту теории налогов» писал: «Кроме существенных выгод, которые доставляет политическая экономия, научая, например, не делать вреда, когда стремишься к пользе, она благотворна в своих действиях на нравственность политическую», так как учит «ненавидеть всякое насилие», «любить правоту,

\* *Тургенев Н. И.* Письма к брату С. И. Тургеневу. М.; Л., 1936. С. 238—239.

\*\* Лит. наследство. Кн. 16—18. С. 661.

\*\*\* Там же. Кн. 1. С. 33.

\*\*\*\* Характерно противопоставление легкой поэзии, воспевающей «рощи да поля», «дельному» чтению:

...<он хочет>, может быть,  
Проведать дельное иль сердце освежить  
И чтеньем обновить его существованье,  
А должен он <терять> бесплодное <?> <вниманье>  
На <бредни новые какого-то враля> <?> (II, 784)

(см.: *Томашевский Б. В.* Из пушкинских рукописей // Лит. наследство. Кн. 16—18. С. 285). Любопытен другой пример, рисующий, явно под влиянием декабристов, весьма характерное отношение к поэзии. На заданный слуге Пестеля, крепостному Илье Митюрину, вопрос: «Не писал ли чего твой господин и когда именно» — последний, упорно, часто вопреки очевидности, стремившийся отвести обвинения от своего господина, ответил: «Ничего, кроме стихов, не писал» (Восстание декабристов. Т. 4. С. 30). Следует напомнить, что Пестель, конечно, никогда стихов не писал: перед нами — наивная и трогательная попытка защитить своего барина, исходящая из представлений, что поэзия — пустяк, который не может навлечь серьезных преследований.

свободу, уважать класс земледельцев», «верить одним только исследованиям и соображениям рассудка» \*. По мнению А. И. Чернышева и П. Д. Киселева, разбивавших бумаги деятелей Южного общества, Пестель, «занимаясь умозрительными положениями политической экономии, в особенности же имея у себя рассуждения и мнения о упадке торговли, финансов и кредита в России, показывает ум, стремящийся к преобразованию существующего порядка вещей» \*\*. Интерес к политической экономии, как и вообще к политическим наукам, был оборотной стороной отрицания легкой поэзии.

Неоднократно комментируемое место из VII строфы первой главы сопоставлялось с отрывком из «Романа в письмах»: «...ты отстал от своего века — и целым десятилетием. Твои умозрительные и важные рассуждения принадлежат к 1818 году. В то время строгость правил и политическая экономия были в моде. Мы являлись на балы, не снимая шпак — нам было неприлично танцевать и некогда заниматься дамами. Честь имею донести тебе, теперь это все переменялось. — Французский кадрили заменил Адама Смита <...> Охота тебе сиднем сидеть одному на скамеечке оппозиционной стороны» (VIII, 55) \*\*\*.

Однако эта же цитата позволяет увидеть и вторую сторону в трактовке образа Онегина в первой главе. Политические науки мыслятся здесь как нечто противоположное пустому светскому времяпрепровождению, и в первую очередь танцам. У Онегина то и другое совмещается. Это резко отделяет Онегина от свободлюбивой молодежи 1818—1819 гг. и раскрывает поверхностный характер его увлечения новыми идеями. Перечисляемые Пушкиным качества раскрывают «модный» (этот эпитет часто повторяется), светский характер героя. Онегин скачет на бал (в черновых вариантах) «с бомондом всей столицы» (VI, 236), в театре «лорнет <...> наводит / На ложи самых модных дам» (VI, 230). Он принадлежит к тому обществу, где, по характеристике поэта, «говорят не русским словом, / Святую ненавидят Русь» \*\*\*\*.

\* *Тургенев Н.* Опыт теории налогов. 2-е изд. СПб., 1819. С. IV, V. Выход в свет второго издания книги Н. И. Тургенева совпадает с моментом действия первой главы «Евгения Онегина» и, следовательно, с рассуждениями об Адаме Смите.

\*\* Восстание декабристов. Т. 4. С. 41.

\*\*\* Намек на декабристов в черновом тексте был более явным: «Остаться на опустелых лавках оппозиционной стороны», «сидеть одному на опустелой лавочке левой стороны» (VIII, 577).

\*\*\*\* *Кюхельбекер В. К.* Избр. произв.: В 2 т. М.; Л., 1967. Т. 1. С. 207. О «модной» сущности Онегина см.: *Кантор К. М.* Мода как стиль жиз-

Увлечение балами и танцами («Легко мазурку танцевал») — важная черта в характеристике героя. Вспомним вечера у И. П. Липранди, где не было «карт (которыми увлекался герой наброска комедии. — Ю. Л.) и танцев» \*. Н. И. Тургенев писал своему брату Сергею (25 марта 1819 г.): «Ты, я слышу, танцуешь. Гр<афу> Головину дочь его писала, что с тобою танцевала. И так я с некоторым удивлением узнал, что теперь во Франции еще и танцуют! Une écossaise constitutionnelle, indépendante, ou une contredanse monarchique ou une danse contre-monarchique» \*\*. Новыми интересами молодежи объясняется жалоба княгини Тугоуховской: «Танцовщики ужасно стали редки». Не случайно монолог Чацкого, знаменующий кульминацию столкновения его с враждебным обществом, заканчивается ремаркой: «Оглядывается: все в вальсе кружатся с величайшим усердием. Старики разбрелись по карточным столам» \*\*\*.

Главное занятие Онегина — «наука страсти нежной». Ей посвящены VIII, X, XI, XII и пропущенные IX, XIII, XIV строфы первой главы. Вспомним рылеевское: «Любовь никак нейдет на ум: / Увы! моя отчизна страждет» \*\*\*\*. И. Д. Якушкин 21 октября 1821 г. писал П. Х. Граббе: «Большую часть моей молодости я пролюбил; любовь сменило какое-то стремление исполнить некоторые обязанности; любовь исчезла и оставила за собой одни только воспоминания, сколько ни приятные, но недостаточные, чтобы наполнить жизнь, стремление к исполнению обязанностей» \*\*\*\*\*.

Показательно, что сами любовные увлечения Онегина первоначально мыслились автором в резко «сниженном» плане. Характерны эпитеты: «Среди б<есст>ыдных наслаждений», «Любви нас не природа учит, / А первый пакостный роман» (VI, 243, 226; курсив мой. — Ю. Л.).

Итак, идеологический облик героя весьма определен. Он представляется нам как общественный тип, далекий от декабрист-

---

ни // Мода: за и против. М., 1973; несмотря на ряд легкомысленных суждений, статья не лишена интереса.

\* Русский архив. 1866. № 7. Стб. 1255.

\*\* «Конституционный, независимый экосез, или монархический контрданс, или противомонархический танец» (фр.) (Тургенев Н. И. Письма к брату С. И. Тургеневу. С. 280).

\*\*\* «Горе от ума», д. III, явл. 7.

\*\*\*\* Рылеев К. Ф. Стихотворения, статьи, очерки, докладные записки, письма. М., 1956. С. 66.

\*\*\*\*\* Якушкин И. Д. Записки, статьи, письма. С. 235.

ских идеалов и от позиции самого автора. Герой отделен от автора политическим водоразделом. Однако политические идеи, по убеждению декабристов, тесно связаны с умственным уровнем. В основе человеческого характера лежит ум, образование. Сторонник просвещения, «умный человек», неизбежно будет и свободолобцем; враг наук, считающий, что «ученье — вот чума, ученость — вот причина» \*, неизбежно и защитник реакции. Такая постановка вопроса вела к рассмотрению проблемы воспитания и обучения как ключа к пониманию характера. Поверхностность образования — основная черта образа Онегина. «Мосье Швейцарец очень [умный]» заменен «французом убогим» (VI, 215). Строфа VI, посвященная латинскому языку, указывала не только на уровень школьной образованности, но и на степень политической просвещенности героя. В черновом варианте подчеркивалось: «Не мог он Тацита [читать]» (VI, 219). Достаточно вспомнить, какое внимание уделяли декабристы и Пушкин Тациту как обличителю тиранов, чтобы понять многозначительность этих слов \*\*. Особенно показательна мысль о равнодушии Онегина к истории и интересе его к «анекдотам». Любопытным комментарием к этому могут быть слова из «Вечера в Кишиневе» В. Ф. Раевского. В ответ на обещание собеседника прочесть «прекрасное произведение» майор восклицает: «Верно опять г-жа Дирто или Bon-mot камердинера Людовика 15? — Я терпеть не могу тех анекдотов [которые для тебя новость], которые давно забыты в кофей[нях] в Париже» \*\*\*.

Декабристы искали в истории высокие гражданственные идеи и отрицательно относились к культу анекдота, процветавшему в мемуарной литературе дореволюционной Франции. Вместе с тем им было чуждо и выраставшее на почве исторического мышления стремление увидеть в анекдоте отражение живого быта и психологии, истории в ее не абстрактно-идеологическом, а жизненно-реальном содержании. Именно последнее заставляло Пушкина в 1830-е гг. проявлять интерес к мемуарам и анекдотам (ср. запись П. А. Вяземским высказывания Мериме: «В истории люблю одни анекдоты» \*\*\*\*). Однако в момент работы над первой главой Пушкин смотрел на историю еще с декабристских позиций. Онегин «знал немецкую словесность / По книге госпо-

\* «Горе от ума», д. III, явл. 21. «Причина» — здесь означает «вина».

\*\* См.: *Амусин И. Д.* Пушкин и Тацит // *Временник Пушкинской комиссии.* М.; Л., 1941. Т. 6. С. 160—180.

\*\*\* Лит. наследство. Кн. 16—18. С. 661.

\*\*\*\* *Вяземский П. А.* Старая записная книжка. Л., 1929. С. 126.

жи де Сталь»; принявшись за книги, «читал глазами неумело» (VI, 219, 246)\*. Страсть к учению и увлечение светской жизнью взаимно друг друга исключают:

Мой друг пылал от нетерпенья  
Избавиться навек ученья,  
Большого света блеск и шум  
Давно пленяли юный ум (VI, 218).

Таким образом, герой противопоставлен автору, причем противопоставление это имеет идеолого-интеллектуальный характер. Между Онегиным и автором, стремящимся «в просвещении стать с веком наравне» (II, 187), — резкая грань. Интеллектуальное отличие, в свою очередь, является основой политического противопоставления. Политический индифферентизм Онегина для Пушкина кишиневского периода глубоко враждебен.

Итак, принцип сатиры, подразумевая осудительное отношение автора к объекту\*\*, неизбежно приводил к отделению описываемого от описывающего; однако само по себе подобное противопоставление еще не приводило к разрыву с романтизмом.

Связанное с установками Союза Благоденствия стремление к конкретизации обличения, к действенному осуждению окружающего обусловило другой шаг в этом направлении: и обличаемый герой, и обличающий автор помещались в бытовую обстановку современного общества. В связи с этим необходимо остановиться на значении широко представленных в первой главе бытовых картин. Вопрос этот уже привлекал внимание исследователей. Г. А. Гуковский, очень тонко проанализировав функцию описаний быта в произведениях классицизма и романтизма, заключает: «Быт дан у Пушкина не в порядке моральных назиданий, а в порядке *объяснения* людей, как база формирования их характеров...»\*\*\* Это положение вытекает из мысли о том, что уже в первой главе в основу характера героя положена идея о зависимости человека от среды, о том, что «изображению, истолкованию, а затем и суду подлежал теперь не столько человек, сколько среда»\*\*\*\*.

---

\* Ср. в наброске комедии: «Да ты не читывал с тех пор, как ты родился» (VII, 247).

\*\* В этом отношении сатира отличается от иронии, которая допускает не только насмешку над объектом, но и романтическую насмешку над самой идеей объективности мира.

\*\*\* Гуковский Г. А. Пушкин и проблемы реалистического стиля. М., 1957. С. 154.

\*\*\*\* Там же. С. 170.

Анализ материала приводит к несколько иным выводам: в основе образа в первой главе романа лежит не социальная характеристика среды, а интеллектуально-политическая (вторая рассматривается как следствие первой) оценка героя. Для решения этого вопроса необходимо остановиться на понимании причин формирования характера человека в декабристской литературе.

Субъективно-элегической поэтике карамзинистов декабристы противопоставляли свою программу. «Ум народов, вследствие самих происшествий, оставил бесплодные поля мрачной мечтательности и обратился к важной действительности», — писал Н. И. Тургенев \*. Приведенная цитата перекликается с многочисленными высказываниями декабристов о «духе времени» \*\*. П. Г. Каховский писал: «Начало и корень общества должно искать в духе времени» \*\*\*. О «духе времени» писали А. И. Якубович \*\*\*\*, П. И. Пестель \*\*\*\*\* и ряд других деятелей тайных обществ. Означало ли это, однако, возникновение идей историзма, представления об истории как о закономерной смене взаимообусловленных этапов развития, пусть даже и духовного? Видимо, нет. Речь шла об ином: о вечной борьбе знания и невежества, свободы и деспотизма; «нынешний» (т. е. XIX) век ознаменован победой первого. Именно поэтому деятели иного интеллектуально-политического типа рассматривались как принадлежащие к прошлому веку. В этом — смысл монологов Чацкого о «веке нынешнем и веке минувшем». И. Д. Якушкину «было невыносимо смотреть на пустую петербургскую жизнь и слушать болтовню стариков». «Мы ушли от них на 100 лет вперед», — писал он <sup>6\*</sup>.

Таким образом, речь идет не о зависимости умов людей от объективных, закономерно развивающихся исторических условий, а, наоборот, об обуславливающем «дух времени» успехе политического просвещения и свободомыслия. Не случайно, противопоставляя «мечтательность» «действительности», Н. И. Тургенев подразумевал под ними масонство, мистицизм, карамзинскую «легкую поэзию», с одной стороны, и «предметы

\* Русский библиофил. 1914. № 5. С. 18.

\*\* См.: Нечкина М. В. Движение декабристов. М., 1955. Т. 1. С. 139, 194 и др.

\*\*\* Из писем и показаний декабристов / Под ред. А. К. Бороздина. СПб., 1906. С. 10.

\*\*\*\* Там же. С. 76.

\*\*\*\*\* Восстание декабристов. Т. 4. С. 91.

<sup>6\*</sup> Якушкин И. Д. Записки, статьи, письма. С. 9.



политики» — с другой. «Действительность» в литературе не есть верное воспроизведение жизни, а обращение к «важному» политическому содержанию. В этом понимании в стихотворении типа «Деревня» более «действительности», чем в реалистических произведениях, например, в стихотворении «Румяный критик мой...».

В период начала работы над первой главой «Евгения Онегина» Пушкин вполне разделял эти воззрения декабристов. Как мы видели, основным в образе Онегина являлось определение интеллектуального уровня героя. Разница в образовании и глубине политических интересов определяла возможность иронического подхода к персонажу, что, в свою очередь, вызывало «отделение» героя от автора. Таким образом, формирующим характер фактором оказывалась не среда, а сознание героя. Вопрос сводился к тому, стоит ли герой «в просвещении» наравне с веком или нет. То или иное решение вопроса обуславливало и героический или сатирический тон повествования. Все сказанное определяет и оценку бытового материала. Стремление к конкретности сатиры, вызвавшее, о чем уже было сказано, обращение от условно-античных образов к современности, требовало и современного быта. Однако по отношению к характеру героя быт был не первичен, а вторичен. Он не определял характера, а определялся им. Одежда, бытовое окружение, времяпрепровождение героя раскрывали читателю его интеллектуальный облик, показывали, принадлежит ли герой к «умным» людям или к «25 глупцам», изображавшим «общество, его (умного человека) окружающее» \*. Очевидно, что в этом известном высказывании Грибоедова «общество» — еще не социальная, а политико-интеллектуальная категория.

Таким образом, если в отношении тона авторского повествования роман был задуман как сатирический, то по характеру построения образов он может быть условно определен как политический, если понимать под этим то же, что позволяет определить «Горе от ума» как «политическую комедию».

Работа над первой главой еще не была завершена, а в воззрениях автора успели произойти важные перемены.

Образ разочарованного героя, проникший в литературу вместе с отголосками байронизма и отразившийся в «южных» поэмах, вызвал со стороны декабристов критику. М. И. Муравьев-Апостол писал И. Д. Якушкину: «Байрон наделал много зла, вводя в моду искусственную разочарованность, которую не об-

---

\* Грибоедов А. С. Соч. С. 481, 482.

манешь того, кто умеет мыслить. Воображают, будто скукою показывают свою глубину, — ну, пусть это будет так для Англии, но у нас, где так много дела, даже если живешь в деревне, где всегда возможно хоть несколько облегчить участь бедного селянина, лучше пусть изведдают эти попытки на опыте, а потом уж рассуждают о скуке» \*.

В момент возникновения замысла подобный разоблачительный пафос, видимо, не был чужд Пушкину. Первоначально разочарованность Онегина не должна была, видимо, выходить за рамки «светской причуды» и вызвана была причинами чисто внешними:

Затем, что не всегда же мог  
*Beef-steaks* и стразбургский пирог  
 Шампанской обливать бутылкой  
 И сыпать острые слова,  
 Когда болела голова... (VI, 21).

Однако в дальнейшем замысел изменился.

Время работы над первой главой совпало с самороспуском Союза Благоденствия в 1821 г. В начале февраля 1822 г. был арестован В. Ф. Раевский и началось «дело Орлова», закончившееся устранением его с поста командира дивизии 18 апреля 1823 г. Одновременное усиление правительственной реакции и гнетущая атмосфера политического разброда, которая характеризовала состояние тайных обществ в 1822 — начале 1823 г., тяжело отзывались на Пушкине.

Лето и осень 1823 г. — период окончания первой и начала работы над второй главой — время сложного идейного перелома в творчестве поэта. Оно совпадает с работой над стихотворениями «Демон» и «Свободы сеятель пустынный...» (июнь-ноябрь 1823 г.) \*\*.

Кризис и распад Союза Благоденствия повлек дальнейшее идейно-организационное развитие декабристского движения. Общее направление эволюции связано было с прояснением сознания неизбежности тех или иных форм революции. Это, в свою очередь, вызвало двоякие следствия. С одной стороны, переход от пропагандистских приемов к подготовке военной революции отпугивал умеренных членов, которые в весьма значительном количестве отсеивались; с другой — перед наиболее решитель-

\* *Муравьев-Апостол М. И.* Воспоминания и письма. С. 85; *Якушкин И. Д.* Записки, статьи, письма. С. 246.

\*\* См.: *Медведева И. Н.* Пушкинская элегия 1820-х годов и «Демон» // *Временник Пушкинской комиссии.* Т. 6. С. 51—71.

ным крылом декабристов идея неизбежности революции ставила в полный рост вопрос о необходимости политического контакта с социально чуждой средой — народной и солдатской. Боязнь революционной энергии крестьянства сложно сочеталась при этом с горьким сознанием политической инертности народа. Сознание того, что, «Как истукан, немой народ / Под игом дремлет в тайном страхе» \*, что «Народы тишины хотят» (II, 179), не покидало наиболее «левых» декабристов в период высшего расцвета их политической активности. Идея обращения к народу ставила совершенно новый круг вопросов, для решения которых идеология дворянской революционности подготовлена не была. Если первоначально эти раздумья облекались в форму горьких упреков «мирным народам», которым не нужны «дары свободы» (II, 302), то вскоре они обернулись сомнением в правильности принятой дворянскими революционерами тактики. Пушкин не был одинок в подобных сомнениях: их разделял Грибоедов, в 1825 г. ими были охвачены Пестель \*\*, Н. С. Бобрищев-Пушкин \*\*\*. Это был неизбежный и глубоко плодотворный кризис — этап на пути перерастания дворянской революционности в иную, более высокую стадию сознания. Процесс этот оборвался 14 декабря 1825 г. и завершен был уже поколением Герцена. И тем не менее для переживающих его деятелей этот кризис переоценки ценностей был глубоко драматичен, а порой и трагичен, так как сопровождался временным настроением неверия и пессимизма. С этих позиций представление об «умном» человеке ассоциировалось уже не с образом энтузиаста Чацкого, а с фигурой сомневающегося Демона. Новое обоснование получила и тема скуки. Весной 1825 г. Пушкин писал Рылееву: «Скука есть одна из принадлежностей мыслящего существа» (XIII, 176).

Такой подход заставил по-иному оценить и скуку Онегина. Образ светского льва, бесконечно удаленного от положительных идеалов поэта, при переоценке образа скептического героя вырос в серьезную фигуру, достойную встать рядом с автором. Строфы XLV—XLVIII первой главы дают совершенно новый характер взаимоотношений героя и автора. Устанавливается единство взглядов:

Условий света свергнув бремя,  
Как он, отстав от суеты,  
С ним подружился я в то время.  
Мне нравились его черты,

---

\* Раевский В. Ф. Стихотворения. Л., 1952. С. 152.

\*\* См.: Восстание декабристов. Т. 4. С. 92.

\*\*\* См.: Хрестоматия по истории СССР. М., 1953. Т. 2. С. 576—577.

Мечтам невольная преданность,  
 Неподражательная странность  
 И резкий, охлажденный ум.  
 Я был озлоблен, он угрюм;  
 Страстей игру мы знали оба:  
 Томила жизнь обоих нас;  
 В обоих сердца жар угас...

Строфа XLVI говорит об Онегине языком лирического отступления. Поскольку интеллектуально герой стал в ряд с автором, тон иронии, отделявший одного от другого, оказался снятым. Однако изменение оценки героя создало угрозу возвращения к характерному для романтической поэмы слиянию героя и автора, что было для Пушкина уже пройденным этапом. Пока герой был отгорожен от автора ироническим тоном повествования, подобной опасности не существовало. Характерно, что именно в конце первой главы, когда мир героя и мир повествователя сблизились, Пушкину пришлось прибегнуть к знаменитому декларативному противопоставлению себя Онегину в строфе LVI. Быстрая эволюция воззрений Пушкина привела к тому, что в ходе работы над первой главой замысел сдвинулся. Характер героя в конце главы оказался весьма далеким от облика его в начале. Отношение автора к нему также коренным образом изменилось. Противоречия в тексте главы не укрылись от взора автора. Однако здесь произошла весьма странная вещь: Пушкин не только не принял мер к устранению их, но, как бы опасаясь, что читатели пройдут мимо этой особенности текста, специально обратил на нее внимание:

...Я кончил первую главу:  
 Пересмотрел всё это строго;  
 Противоречий очень много,  
 Но их исправить не хочу... (VI, 30).

Заключительный стих способен вызвать истинное недоумение: почему же все-таки автор, видя противоречия, не только не хочет исправить их, но даже специально обращает на них внимание читателей? Это можно объяснить только одним: каково бы ни было происхождение тех или иных противоречий в тексте, они уже перестали рассматриваться Пушкиным как оплошности и недостатки, а сделались конструктивным элементом, структурным показателем художественного мира романа в стихах.

Принцип противоречий проявляется на протяжении всего романа и на самых различных структурных уровнях. Это столкновение различных характеристик персонажей в разных главах и строфах, резкая смена тона повествования (в результате чего

одна и та же мысль может быть в смежных отрывках текста высказана серьезно и иронически), столкновение текста и авторского к нему комментария \* или же ироническая омонимия типа эпитафия ко второй главе: «O rus! *Hor.*; O Русь!». То, что Пушкин на протяжении романа дважды — в первой и последней главах — прямо обратил внимание читателя на наличие в тексте противоречий, конечно, не случайно. Это указывает на сознательный художественный расчет.

Основной сферой «противоречий» является характеристика героев. Уже то, что работу над романом начинал автор «Бахчисарайского фонтана», центральные главы писал создатель «Бориса Годунова», а заключительная обдумывалась одновременно с «Повестями Белкина» и «Маленькими трагедиями», не могло не создать изменения в характеристиках героев \*\*. Однако не следует забывать, что Пушкин неоднократно бросал тщательно обдуманные, а порой и частично опубликованные замыслы, если они переставали удовлетворять его. Он не поколебался уничтожить основную часть «Братьев разбойников», бросить работу над «Арапом Петра Великого», оставить в черновиках целую серию блистательных прозаических замыслов и пр. Весь творческий путь Пушкина буквально устлан обломками незавершенных произведений, которые часто поражают глубиной мысли и совершенством художественных решений. Тем не менее автор подверг их остракизму. Если бы противоречия в тексте «Онегина» сводились только к последствиям быстрой эволюции автора, Пушкин, вероятно, не усомнился бы в необходимости переработать

---

\* Так, к сатирической XLII строфе первой главы, содержащей убийственную характеристику дам большого света («Так недоступны для мужчин, / Что вид уж их рождает сплин»), Пушкин дал примечание, ирония которого рождается из противоречия тексту строфы: «Вся сия ироническая строфа не что иное, как тонкая похвала прекрасным нашим соотечественницам. Так Буало, под видом укоризны, хвалит Людовика XIV. Наши дамы соединяют просвещение с любезностью и строгую чистоту нравов с этою восточною прелестью, столь пленившей г-жу Сталь (см. Dix ans d'exil)» (VI, 191). К XXVIII строфе первой главы («Бренчат кавалергарда шпоры...») Пушкин в черновой рукописи сделал уникальное примечание: «Неточность. — На балах кавалергард<ские> офицеры являются так же, как и прочие гости в виц мундире и башмаках» (VI, 528). Характерно стремление автора как бы вступить в спор с самим собой вместо того, чтобы устранять противоречия в тексте.

\*\* Подробнее эта динамика прослежена нами в статье «К эволюции построения характеров в романе «Евгений Онегин» // Пушкин: Исследования и материалы. М.; Л., 1960. Т. 3.

текст романа, придав ему единство, соответствующее его окончательной позиции.

Однако в ходе работы над «Евгением Онегиным» у автора сложилась творческая концепция, с точки зрения которой противоречие в тексте представляло ценность как таковое. Только внутренне противоречивый текст воспринимался как адекватный действительности.

На основе такого переживания возникла особая поэтика. Основной ее чертой было стремление преодолеть не какие-либо конкретные формы литературности («классицизм», «романтизм»), а литературность как таковую. Следование любым канонам и любой форме условности мыслилось как дань литературному ритуалу, в принципе противоположному жизненной правде. «Истинный романтизм», «поэзия действительности» рисовались Пушкину как выход за пределы любых застывших форм литературы в область непосредственной жизненной реальности. Ставилась, таким образом, практически неосуществимая, но очень характерная как установка задача создать текст, который бы не воспринимался как текст, а был бы адекватен его противоположности — внетекстовой действительности. Однако Пушкин пошел здесь по самому неожиданному, казалось бы, пути — он не ослабил, а предельно усилил ощущение литературной условности в целом ряде ключевых мест романа. Однако, решительно отказавшись от тенденции к соблюдению на всем протяжении произведения одинаковых принципов и единой меры условности, он сознательно стремился сталкивать различные их виды и системы. Разоблачая в глазах читателя условную природу условности и как бы многократно беря любые литературные трафареты в кавычки, он достигал эффекта, при котором у читателя возникало иллюзорное впечатление выхода за пределы литературы. Такой подход подразумевал не только подчеркивание черт литературной организации в отдельных частях текста, но и контрастное противопоставление взаимно несовместимых принципов. Порожденный таким подходом принцип противоречий, с одной стороны, делал любой способ литературной организации текста как бы отделенным от самого повествования. Способ повествования становится объектом иронии и абстрагируется от лежащей за его пределами сущности романа. С другой стороны, создается ощущение, что ни один из способов повествования не в силах охватить эту сущность, которая улавливается лишь объемным сочетанием взаимоисключающих типов рассказа.

Таким образом, подчеркнутая литературность повествования, вопреки мнению Л. Н. Штильмана \*, парадоксально разрушает самый принцип «литературности» и ведет к реалистической манере, за которую И. Киреевский назвал Пушкина «поэтом действительности» (выражение, которое сам автор «Онегина» с удовольствием принял на свой счет, см. XI, 104) \*\*.



---

\* Штильман Л. Н. Проблема литературных жанров и традиций в «Евгении Онегине» Пушкина // American Contributions to the Fourth International Congress of Slavists. Mouton's—Gravenhage, 1958.

\*\* Исключительно глубокий анализ «литературности» «Онегина» см. в статье: Тынянов Ю. Н. О композиции «Евгения Онегина» // Памятники культуры. Новые открытия. М., 1974 (первая публ.: Strumenti critici. 1967. N 2).



**Ю. М. ЛОТМАН**

## **Опыт реконструкции пушкинского сюжета об Иисусе**

Среди рукописей Пушкина, давно уже вызывавших любопытство исследователей, находится список драматических замыслов, набросанный карандашом на оборотной стороне стихотворения «Под небом голубым страны своей родной...» \*. Текст этот, крайними датами создания которого являются 29 июля 1826 г. и 20 октября 1828 г. \*\*, видимо, следует датировать 1826 г., имея, однако, в виду предостерегающее мнение М. П. Алексеева, что «автограф этой записи не позволяет решить с уверенностью, к какому году он относится» \*\*\*. По крайней мере, в Москве в 1826 г. «после достопамятного возвращения» из ссылки, по словам Шевырева, Пушкин делился с ним замыслом драмы «Ромул и Рем», значащейся в интересующем нас списке \*\*\*\*. И другие из пьес этого списка назывались в 1826 г. в кругу любителей как задуманные или даже написанные.

Из заглавий, содержащихся в списке, «Моцарт и Сальери», «Д<он> Жуан», «Влюбленный Бес» легко идентифицируют с известными нам текстами или замыслами Пушкина. Записи «Димитрий и Марина» и «Курбский» М. А. Цявловский связывал с задуманными Пушкиным, по словам Шевырева, драмами «Лжедимитрий» и «Василий Шуйский» или относил к замыс-

---

\* См.: Рукою Пушкина. М.; Л., 1935. С. 276.

\*\* Там же.

\*\*\* Примечания М. П. Алексеева к «Моцарту и Сальери» (Пушкин А. С. Полн. собр. соч. М.; Л., 1935. Т. 7. С. 524 — первоначально комментированный вариант тома); см. также примечания Б. В. Томашевского к «Каменному гостю» (Там же. С. 550).

\*\*\*\* См.: Москвитянин. 1841. Ч. 5. № 9. С. 245.



лам, о которых «ничего не известно» \*. Однако, по весьма правдоподобному предположению Б. В. Томашевского, речь идет о двух сценах из «Бориса Годунова», предназначенных для отдельной публикации \*\*. «Беральд Савойский» уже получил достаточное разъяснение \*\*\*, а сюжет «Ромула и Рема», учитывая легенду и воспоминания Шевырева, представляется в общих контурах ясным. Загадочными остаются записи «Иисус» и «Павел I». Относительно них, по утверждению М. А. Цявловского, «ничего не известно» \*\*\*\*. Ниже мы попытаемся высказать некоторые предположения относительно возможного характера первого из этих замыслов Пушкина.

Все перечисленные в списке сюжеты, о которых мы можем судить сколь-либо определенно, отличаются острой конфликтностью. В известных нам «маленьких трагедиях» сюжет строится как антагонистическое столкновение двух героев, носителей противоположных типов сознания, культурных представлений, полярных страстей. Эта конфликтность отражается в заглавиях драм, которые или содержат имена сталкивающихся героев, как «Моцарт и Сальери» (по этому же типу озаглавлен замысел «Ромул и Рем»), или же имеют характер оксюморонов, подчеркивающих внутреннюю конфликтность ситуации, как «Скупой рыцарь», «Каменный гость», «Влюбленный Бес» \*\*\*\*\*. Исключение составляют три заглавия: «Иисус», «Беральд Савойский» и «Павел I». Однако знакомство с сюжетом «Беральда Савойского» убеждает нас, что и там в основе лежал конфликт характеров: столкновение императора и Беральда как сюзерена и вассала, неравенство положения которых уравнивается любовным соперничеством, и женских персонажей — Марианны и Кунигунды, общая принадлежность которых к культуре рыцарской эпохи лишь подчеркивает разницу испанского и «северного» темпераментов.

Ключом к реконструкции замысла об Иисусе должно быть предположение о сюжетном антагонисте, которого Пушкин собирался противопоставить главному герою. Только после этого можно будет строить гипотезы об эпизодах биографии Христа,

---

\* Рукою Пушкина. С. 278.

\*\* *Томашевский Б. В.* Указ. соч. С. 550.

\*\*\* Рукою Пушкина. С. 497—501.

\*\*\*\* Там же. С. 278.

\*\*\*\*\* Об оксюморонных заглавиях у Пушкина см.: *Якобсон Р. О.* Статуя в поэтической мифологии Пушкина // *Якобсон Р. О.* Работы по поэтике. М., 1987. С. 166—167.

которые могли быть отобраны для драмы. Решение этого вопроса заставляет нас несколько уклониться от темы.

Еще в Лицее Пушкин, вероятно по французской учебной литературе, связал эпоху упадка Рима с именем Петрония, предполагаемого автора «Сатирикона»:

...за дедовским фиалом,  
Свой дух воспламеню Петроном, Ювеналом,  
В гремющей сатире порок изображу  
И нравы сих веков потомству обнажу (I, 113).

В той же французской огласовке имя Петрония (в одном ряду с Ювеналом, Апулеем, Вольтером и другими сатирическими писателями) упомянуто в наброске предисловия к первой главе «Евгения Онегина» (VI, 528). Более детальное знакомство с творчеством римского писателя относится к 1833 г., когда Пушкин берет у А. С. Норова на прочтение подлинный текст «Сатирикона» (XV, 94)\*. Тогда же, видимо, началась работа над отрывком, известным под названием «Повесть из римской жизни» («Цезарь путешествовал...»)\*\*.

Знакомство с подлинным текстом «Сатирикона» отразилось не только на исторической концепции повести Пушкина, но и на ее построении: произведение Петрония по форме — Мениппова сатира, сочетание прозы и стихотворных вставок, включение в текст вставных сюжетов. Как увидим, такое построение отразилось на замысле повести «Цезарь путешествовал...». Пушкин не только хотел включить в нее свои подражания Анакреону и Горацию, но и вообще рассматривал сюжет о Петронии и его смерти как своеобразную рамку, в которую должна была быть вставлена широкая картина упадка античного мира и рождения нового.

В основу сюжета о самоубийстве Петрония положен рассказ Тацита, почерпнутый Пушкиным из параллельного латинофранцузского издания «Анналов»\*\*\*. Это XVIII—XIX и отчас-

\* В конце XVII и в XVIII в. «Сатирикон» переиздавался неоднократно. Кроме того, имелось издание с параллельным латинским и французским текстами: *Pétrone Latin et françois, traduction entière, suivant le manuscrit trouvé à Belgrad en 1688*. Т. 1—2. À Paris, an VII [1799]. Пушкин, вероятно, пользовался этим изданием.

\*\* Об античных влияниях в тексте «Повести из римской жизни» см.: Толстой И. И. Пушкин и античность // Учен. зап. ЛГПИ им. А. И. Герцена. 1938. Вып. 14.

\*\*\* Пушкин пользовался изданием: *Tacite. Traduction nouvelle, avec le texte latin en regard; par Dureau de Lamalle*. 3-t éd. Paris, 1817. Т. 4.

ти XX главы 16-й книги труда римского историка \*. Петроний у Тацита — яркий образ изнеженного сына умирающего века. Это античный денди, Брембель Древнего Рима, законодатель мод в высшем обществе эпохи Нерона: «elegantiae arbiter, dūm nihil amœnum, et molle affluentia putat, nisi quod ei Petronius approbavisset» \*\*. И одновременно он же — беспощадный сатирик, жертва тирании Нерона. Он изящно расстаётся с жизнью, вскрыв себе вены среди беспечной беседы о поэзии. Образ этот привлек внимание Пушкина.

Написанная Пушкиным часть повести довольно точно следует рассказу Тацита. Однако Тацит не был единственным источником Пушкина в работе над этой повестью. В плане продолжения имеется фраза: «П<етроний> приказывает разбить драгоценную чашу» (VIII, 936). Эпизод этот отсутствует у Тацита и сам по себе труднообъясним, но он получает разъяснение из текста Плиния, сообщившего, что Петроний перед самоубийством разбил драгоценную чашу для умщений, завладеть которой мечтал Нерон. На обращение к Плинию намекает также и то, что Пушкин вслед за ним именует Петрония Титом, в то время как Тацит называет его Гаем. Последнее обстоятельство также, вероятно, результат обращения к подлинным сочинениям Петрония, обычным главищем которых в изданиях XVII—XVIII вв. было: «Titī Petroniī Arbitri equitis romani Satyricon». Сохранившийся план продолжения дает основание говорить о сложном и исключительно значимом пушкинском замысле. Прежде всего в композицию, построенную по принципу «последних вечеров» Петрония, должны были войти его «рассуждения о падении человека — о падении богов — о общем безверии — о предрассудках Нерона» (VIII, 936). Картина духовного опустошения античного мира должна была подкрепляться отрывками из «Сатирикона» («диктует Satyricon» — в плане). Неясно, собирался ли Пушкин дать переводы или пересказы произведений Петрония или, что кажется более вероятным, судя по наброскам плана, создать свою стилизацию не дошедших до нас отрывков «Сатирикона».

---

Издание это имелось в его библиотеке. О характере использования его см.: Гельд Г. Г. По поводу замечаний Пушкина на «Анналы» Тацита // Пушкин и его современники. [Пг.], 1923. Вып. 36. С. 59—62.

\* См.: Амусин И. Д. Пушкин и Тацит // Пушкин: Временник Пушкинской комиссии. М.; Л., 1941. Вып. 6; Покровский М. М. Пушкин и античность // Там же. 1939. Вып. 4/5. С. 49—51.

\*\* Tacite. Op. cit. P. 160.

Следуя композиции «Сатирикона», Пушкин собирался строить рассказ как чередование описаний ночных пиров, включенных в текст стихотворений и обширных вставных эпизодов. Последние в плане обозначены: «Начинаются рассказы» (VIII, 936). Можно предположить, что таких вставных эпизодов-рассказов, определяющих всю идейную структуру «Повести из римской жизни», было два. Первый недвусмысленно назван в плане: «О Клеопатре — наши рассуждения о том» (VIII, 936). Мысль о соединении сюжетов о Петронии и Клеопатре могла быть подсказана тем, что начиная с XVII в., времени основных находок рукописей и появления ученых комментированных изданий, сложилась традиция включения считавшихся тогда подлинными материалов о Клеопатре в приложения к «Сатирикону» \*. Сюжет этот и его история в пушкинском творчестве хорошо изучены \*\*, и это избавляет нас от необходимости подробного его рассмотрения. Однако в итоговых работах С. М. Бонди и Б. В. Томашевского отрывок «Повести из римской жизни» не только оказался полностью исключенным из рассмотрения истории данного сюжета, но под это исключение была подведена некая теоретическая база: по мнению С. М. Бонди, в отрывке «Цезарь путешествовал...» «рассказ о Клеопатре и “наши рассуждения о том” являются лишь незначительной деталью, темой разговора в “первый вечер” (а второй вечер посвящен уже другой теме...)» \*\*\*. Поэтому само обсуждение соотношения «Повести из римской жизни» и сюжета о Клеопатре решительно отводится: ввиду «отсутствия непосредственной связи» «мы и не будем касаться его в дальнейшем» \*\*\*\*.

---

\* См., например: Titi Petronii Arbitri e. r. Satyricon, cum Fragmenta nupter Tragurii repeto. Accedunt diversorum poetarum usus Priapum, Pervigilium Veneris Epistolae de Cleopatra et alia nonnulla. Concinnante Michaele Hadrianide. Amstelodami, Typis Joannis Blaeu, 1669.

\*\* См.: Бонди С. М. К истории создания «Египетских ночей» // Бонди С. М. Новые страницы Пушкина: Стихи, проза, письма. М., 1931. С. 148—205; Томашевский Б. В. Пушкин: Материалы к монографии. М.; Л., 1961. Кн. 2: 1824—1837. С. 55—65.

\*\*\* Вопрос, какова эта «другая тема», представляется, видимо, С. М. Бонди настолько незначительным, что он даже не ставит такой проблемы, ограничиваясь красноречивым многоточием.

\*\*\*\* Бонди С. М. Указ. соч. С. 151, 153. На иной позиции из писавших на эту тему стоит лишь А. Ахматова (см.: Ахматова А. А. О Пушкине: Статьи и заметки. Л., 1977. С. 202, 205), о воззрениях которой будет сказано ниже.

Решение вопроса о связи повести о Петронии с кругом интересующих нас тем невозможно без предварительного обсуждения более общей проблемы: каков замысел «Повести из римской жизни», зачем Пушкин писал это произведение?

Отметим вначале, что есть и текстологические, и стилистические, и сюжетные основания предположить, что отрывок текста, публикуемый в составе «Мы проводили вечер на даче...» и начинающийся словами «Темная, знойная ночь объемлет Африканское небо...» (VIII, 422—423), первоначально предназначался для «первой ночи» бесед Петрония. Уже это показывает, что речь идет отнюдь не о «незначительной детали». Однако смысл первого вставного эпизода проясняется лишь в соотнесении со вторым.

Вторая ночь должна была начаться страшной картиной духовного развала римского мира. Это уже потому интересно, что в эпизоде с Клеопатрой, отделенном от событий «Повести из римской жизни» ровно веком (смерть Петрония произошла в 66 г. н. э., а смерть Клеопатры — в 30 г. до н. э.), Флавий, первый претендент на любовь египетской царицы, суровый воин, обрисован как представитель молодой — грубой и воинственной — римской культуры, контрастирующей с изнеженно-развращенным эллинизмом эпикурейца Критона и самой Клеопатры.

Но жалобы на падение человека и падение богов — лишь трамплин для второго вставного эпизода. После разговоров об «общем безверии» и слов о смерти языческих богов в рукописи плана появляется зачеркнутая позднее помета «Хр.», что естественнее всего расшифровать как «Христос». Это и есть тема «рассуждений» второй ночи. Пушкин зачеркнул имя Христа и обозначил не тему, а рассказчика, вписав: «раб христианин» (VIII, 936). Расшифровка темы рассуждений второй ночи позволяет увидеть, в казалось бы неоконченном и бесформенном отрывке, исключительную стройность композиции и значительность мысли; картина духовного одичания и полной исчерпанности античной цивилизации соотносится с двумя альтернативными рассказами: в одном воссоздается концентрированный образ языческой римско-эллинистической культуры — апофеоз чувственной любви, наслаждения, эпикурейского презрения к смерти и стоического отказа от жизни, в другом — образ новой, наступающей христианской цивилизации и новых истин, проповедуемых рабом.

Высказанному С. М. Бонди предположению о случайности тем ночных бесед противостоит строгая обдуманность всего построения повести. Это проявляется даже в хронологической симметрии действия: эпизод Клеопатры (в конце четвертого десяти-

летия до н. э., имея пределом 30 г.), эпизод Христа (в 30 г. н. э.), эпизод Петрония (в 66 г. н. э.). Вспомним, что историческое понятие «век» для Пушкина часто ассоциировалось с расстоянием между дедами и внуками, промежутком приблизительно в шестьдесят лет. Между веком старой графини и веком Германа прошло шестьдесят лет. В «Романе в письмах» мы читаем: «Какая ужасная разница между идеалами бабушек и внуков», «как странно читать в 1829 году роман, писанный <в> 775-м» (VIII, 47, 49—50).

Создается картина поразительной хронологической симметрии в расположении эпизодов: тридцать с небольшим лет между пиром Клеопатры и рождением Иисуса и столько же между его распятием и пиром Петрония. Даты можно еще более уточнить. Время пушкинского эпизода «пир Клеопатры» определяется так: года 31—30 до н. э., совпадающие с битвой при Акциуме, осадой Александрии и гибелью Клеопатры и Антония, можно исключить. Вместе с тем есть основания отнести эпизод ко времени до 35 г., вероятнее всего к 36 г. до н. э. Дело в том, что в раннем варианте стихотворения «Клеопатра» среди претендентов на ночь царицы первым назван «Аквила, клеветр Помпея смелый» (III, 687). Пушкин в Михайловском зачитывался «Антонием и Клеопатрой» Шекспира — отклики на это чтение встречаются в «Борисе Годунове», в том числе упоминание лука, которым надо потереть глаза, чтобы вызвать притворные слезы, и знаменитые слова о том, что чернь «любить умеет только мертвых» \*. Под влиянием этого чтения и могло появиться имя Помпея в сюжете о Клеопатре. Но Помпей в «Антонии и Клеопатре» — не Помпей Великий, а его сын Секст, убитый в 35 г. до н. э. У Пушкина нет ни одного случая, чтобы слово «клеветр» применялось к стороннику уже умершего \*\*. Следовательно, появление Аквилы на пиру египетской царицы следует отнести ко времени *до смерти* Секста Помпея, вероятнее всего к 36 г. Тогда два хронологических промежутка с поразительной симметрией составят шестьдесят три года.

Однако в таких выкладках, по существу, нет большой необходимости, хотя они и дают интересные результаты. Пушкин, конечно, не производил хронологических расчетов с карандашом в руках, но он ощущал ритмы истории, и это чувство спонтанно

\* Общую постановку проблемы и итоги ее изучения см. в статье М. П. Алексеева в кн.: Шекспир и русская культура. М.; Л., 1965. С. 176—177.

\*\* См.: Словарь языка Пушкина. М., 1957. Т. 2. С. 325.

выражалось в симметрии сюжетных эпизодов: 36 г. до н. э. — 1 г. н. э. и 30 г. н. э. — 66 г. н. э.

Уже этого достаточно, чтобы отказаться от представления о случайности тематики бесед на пирах Петрония. Однако к этому же нас приводят и соображения другого порядка.

Вставной эпизод у Пушкина неизменно является не только формальным приемом сюжетного развития, но и определенным фактором поэтики. На примере ряда построений со вставными эпизодами в текстах Пушкина можно показать, что связь между основным ходом действия и включениями этого рода является законом пушкинской поэтики.

Остановимся в этой связи на «Египетских ночах».

В обширной литературе, посвященной этой повести, господствуют две точки зрения. Первая рассматривает связь «структурного фокуса Клеопатры и структурного фокуса Импровизатора» как условную, «результат некоей агглютинации, “склеенности”» \*. Внутренняя связь между двумя планами повести берется под сомнение. Так, автор процитированной выше (и одной из последних по времени) работ о «Египетских ночах», нью-йоркский профессор Л. Ржевский, признавая связь между темой Импровизатора и поэтической вставкой «Поэт идет: открыты вежды...», замечает: «Должен признаться, что до меня эта сопоставительная трактовка Достоевского — мир Клеопатры и мир современный — как-то не доходит, не кажется сколько-нибудь убедительной» \*\*. Естественным результатом такого представления является вывод о незаконченности повести Пушкина, крайними проявлениями которого становятся опыты разнообразных «окончаний», призванных завершить «Египетские ночи».

Противоположная точка зрения, энергично предложенная Достоевским, утверждает смысл повести не в сюжетных перипетиях и описаниях «таинств ночей» Клеопатры, а в параллели между двумя духовно умирающими мирами. В этих условиях повесть Пушкина выступает как законченная, и необходимость продолжений отпадает \*\*\*.

---

\* Ржевский Л. Структурная тема «Египетских ночей» А. Пушкина // Alexander Pu kin: A Symposium on the 175th Anniversary of His Birth / Ed. by A. Kodjak, K. Taranovsky. New York, 1976. P. 127.

\*\* Там же. С. 128.

\*\*\* Относительно «Египетских ночей» Достоевский утверждал, что «развивать и дополнять этот фрагмент в художественном отношении более чем невозможно...» (Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. Л., 1979. Т. 19. С. 133). Ср. мнение А. Ахматовой об отрывке «Цезарь путешествовал...» как о совершенно законченном и продуманном произведении (Ахматова А. Указ. изд. С. 205).

Мнение это было полностью поддержано А. А. Ахматовой, которая, настаивая на параллелизме между эпизодами, посвященными «древней» и «новой» Клеопатре, решительно утверждала, что пушкинская повесть закончена и в продолжении не нуждается. Аналогичную же мысль она высказывала и по отношению к «римской повести». Несмотря на спорность чисто биографических «ключей», подбираемых Ахматовой к пушкинским текстам, безошибочность ее эстетического чувства бесспорна. Данного примера, как кажется, достаточно, чтобы отвергнуть мысль о том, что вставные эпизоды тематически не связываются у Пушкина с основным сюжетом и являются результатом случайной контаминации отрывков.

Итак, рассказ раба должен интерпретироваться в общем контексте сюжетного замысла повести.

Проведенный анализ раскрывает нам первую существенную грань пушкинского понимания эпохи Иисуса, что позволяет сделать, возвращаясь к началу нашей статьи, и первые предположения о природе задуманного в 1826 г. сюжета. Конечно, мы не можем отождествить замыслы драмы 1826 г. и повести 1833—1835 гг. Однако отрицать сюжетную связь между ними было бы странно. Для нас же важно выяснить, какие проблемы ассоциировались у Пушкина с именем Иисуса.

В основе «маленьких трагедий» лежат конфликты между эпохами и культурами \*. В основе замысла об Иисусе — столкновение эпохи античного язычества и новой христианской цивилизации. Однако можно попытаться извлечь из «Повести из римской жизни» и более конкретные черты замысла. О каких моментах из жизни Христа должен был рассказывать раб?

Если предположить, что в центре рассказа раба мог находиться эпизод тайной вечери, то все построение приобретает еще большую стройность: сюжет организуется тремя пирами: пир Клеопатры, пир Петрония и пир Христа. Во всех трех случаях это пир перед казнью.

С точки зрения параллелизма сцен показательно, что Пушкин ввел отсутствующие у Тацита, бывшего источником всех сведений о смерти Петрония (из Тацита, например, взята деталь об открытых и перевязанных венах, которые Петроний то вскрывает, то вновь завязывает \*\*), мотивы, перекликающиеся с собы-

\* См. об этом: *Гуковский Г. А.* Пушкин и проблемы реалистического стиля. М., 1957. С. 298—318.

\*\* Ср.: «Он перевязывает рану — и начинаются рассказы» (VIII, 936). «Il se coupa les veines, les referma, les rouvrit à volonté», «incisas venas,



тиями последнего дня Христа. Так, у Тацита ничего не говорится о мотиве, который может быть назван «предательство и бегство учеников». В плане же Пушкина обращает на себя внимание запись: «Греч<еский> фил<ософ> исчез». Смысл ее, видимо, раскрывается параллелью с поведением Иуды и бегством апостолов. Также не находит соответствия у Тацита эпизод с чашей. Пушкин отверг имеющийся у автора «Анналов» рассказ о том, что Петроний перед смертью сломал свою печать, и ввел из Плиния упоминание о разбитой чаше. Возможно, что это нужно было ему, чтобы ввести рассказ о молитве о чаше. Именно эпизод с разбитой чашей мог заставить раба-христианина вспомнить слова Христа: «Можете ли пити чашу, юже азъ имам пити <...> чашу убо мою испиета, и крещениемъ, имже азъ крещуся, имаете креститися» (Мф: 20, 22—23). Вообще, символика чаши жизни и чаши страданий пронизывает последние главы всех четырех Евангелий.

Существенно, что и в «египетском», и в «римском», и в христианском эпизодах речь идет о смерти, по существу добровольно избранной и одновременно жертвенной. Это резко выделяет самое важное для Пушкина — психологию мотивировки, этическое обоснование жертвы. С этим связывается еще одна параллель: в «Повести из римской жизни» большое место, видимо, должны были занимать рассуждения о самоубийстве («рассуждения о роде смерти» — VIII, 936). В уста Петрония Пушкин вкладывает слова: «Читая в поэтах мысли о смерти <...> мне всегда любопытно знать, как умерли те, которые так сильно поражены были мыслию о смерти» (вариант: «которые так часто и так глубоко говорили о смерти») (VIII, 936). Сходную мысль во многих вариациях Пушкин мог встретить в писаниях весьма занимавшего его и перечитываемого им в эти годы Радищева: «Я всегда с величайшим удовольствием читал размышления стоящих на воскраии гроба, на праге вечности, и, соображая причину их кончины и побуждения, ими же вождаемы были, почерпал многое, что мне в другом месте находить не удавалось»\*. Радищев неоднократно подчеркивал свой интерес к душевным переживаниям «умирающего на лобном месте или отъемлющего у себя жизнь насильственно»: «Случается и много имеем

---

ut libitum, obligatas, aperire rursum» (*Tacit. Op. cit.* P. 161, 160). Эпизод с чашей Пушкин, возможно, заимствовал не непосредственно из Плиния, а из пересказа этой цитаты в биографии Петрония во французско-латинском издании.

\* *Радищев А. Н.* Полн. собр. соч.: [В 3 т.] М.; Л., 1941. Т. 2. С. 97.

примеров в повествованиях, что человек, коему возвещают, что умреть ему должно, с презрением и нетрепетно взирает на шествующую к нему смерть во сретение. Много видали и видим людей отъемлющих самих у себя жизнь мужественно» \*. Радищев ищет «примеров в повествованиях», пушкинский Петроний с любопытством читает «в поэтах мысли о смерти». Пушкина интересовало самоубийство Радищева, и он, видимо, еще в 1819 г. расспрашивал Карамзина о вероятных мотивах этого на шумевшего в свое время поступка \*\*. Пушкин внимательно читал Радищева, в философии которого для него был «виден ученик Гельвеция» (XII, 35). Радищев был для Пушкина человек века, в котором «отразилась вся французская философия» XVIII в. Между римским патрицием, с изящным скептицизмом вскрывающим себе вены по приказу Нерона, и философом, впитавшим в себя «скептицизм Вольтера, филантропию Руссо, политический цинизм Дидрота и Ренала» (XII, 36) и пьющим яд, чтобы избежать новой ссылки в Сибирь, Пушкин усматривал, может быть, странное для нас родство. Радищев был для него во второй половине 1830-х гг. не человеком, начинающим новую эру, а порождением умирающей эпохи. Восемнадцатый век был для него таким же «великим концом», как и первый век нашей эры, завершением огромного исторического цикла. Вкладывая в уста Петрония перифразу мыслей Радищева, Пушкин раскрывал свой глубинный ход размышлений.

Мы видели, что сопоставление, которое проводил Достоевский между пушкинскими персонажами, взятыми из эпохи конца античного мира, и европеизированным петербургским обществом представляется Л. Ржевскому натянутым. Однако соображения Достоевского можно укрепить (одновременно проясняя и пушкинскую концепцию) указанием на ту последовательность, с которой Пушкин придает своему Петронию черты онегинского типа или — шире — черты «современного человека» типа Адольфа: «В разговорах с ним черпал я знание света и людей, известных мне более по умозрениям божественного Платона, нежели по собственному опыту. — Его суждения обыкновенно были быстры и верны. Равнодушие ко всему избавляло его от пристрастия, а искренность в отношении к самому себе делала его проницательным. Жизнь не могла представить ему ничего

\* Радищев А. Н. Полн. собр. соч. Т. 1. С. 183—184.

\*\* См. статью Ю. М. Лотмана «Источники сведений Пушкина о Радищеве (1819—1822)» (*Лотман Ю. М.* Пушкин: биография писателя. Статьи и заметки (1960—1990). «Евгений Онегин»: Комментарий. СПб., 1997. С. 765—785).

нового; он изведal все наслаждения; чувства его дремали, при-  
тупленные привычкою. — Но ум его хранил удивительную све-  
жесть» (VIII, 388). Перенесению Клеопатры в Петербург соответ-  
ствовала возможность попытки перемещения онегинского героя  
в античность.

Введение такого персонажа, как раб-христианин, меняло ат-  
мосферу предсмертных вечеров Петрония. У Тацита она была  
очерчена точно: «...разговаривая с друзьями, он не касался важ-  
ных предметов... <...> И от друзей он также не слышал рассу-  
ждений о бессмертии души и мнений философов, но они пели ему  
шутливые песни и читали легкомысленные стихи» \*. Если  
вспомнить, что при этом Петроний то снимал, то вновь надевал  
повязки, постепенно истекая кровью, то перед нами возникает  
выразительный портрет вольнодумца *fin de siècle*. Этой «анти-  
сократической» (ср. подчеркнутый отказ от разговоров о бессмер-  
тии души) смерти мог быть резко противопоставлен рассказ о по-  
следнем ужине Христа. Все три эпизода как бы выстраивали в  
один ряд три контрастно сопоставленных вида мученичества.  
Тема мученичества и, пользуясь выражением Радищева, шество-  
вания «смерти во сретение» могла получить в рассказе раба и  
более широкое толкование: 60-е гг. н. э. были отмечены массо-  
выми казнями христиан. В частности, Пушкин, конечно, по-  
мнил, что всего за несколько месяцев до самоубийства Петрония  
свершилось мученичество апостолов Петра и Павла, казненных  
в Риме в 65 г.

Наконец, общим для всех эпизодов было столкновение идущих на добровольную смерть героев с властью. Само понятие  
«власть» в каждом случае выступает в новом обличье, одно-  
временно и меняясь, и сохраняя свою сущность. Клеопатра — ца-

---

\* *Корнелий Тацит*. Соч.: В 2 т. Л., 1969. Т. 1. С. 320. Замена образа Христа рабом-рассказчиком глубоко не случайна: к началу 1830-х гг. Пушкин уже неоднократно использовал прием введения наивного повествователя. И в повести о восстании Черниговского полка, и в «Истории села Горюхина», и в «Капитанской дочке» этот прием одновременно позволял обойти цензурные трудности (а тема Христа была столь же запретной, с точки зрения духовной цензуры, сколь декабристская или пугачевская — с позиции цензуры светской) и контрастнее выделить идейную сторону замысла. Однако введение рассказчика означало отказ от драматической формы и переход к повествовательной. Можно предположить, что началом реализации темы Христа было, как мне любезно подсказал В. Э. Вацура, обращение к образу Агасфера, с которым, по-видимому, читатель встречается в конце отрывка «В еврейской хижине лампада...» (1826). набросок стихотворного повествования о казни Христа — первый шаг от драматического замысла к повести.

лица любви, но она и просто царица, и это в рассказе о ней многократно подчеркивается (ср. о Екатерине II: «Самое сластолюбие сей хитрой женщины утверждало ее владычество» — XI, 15). Паре «любовники—Клеопатра» соответствует пара «Петроний—Нерон». Здесь власть выступает в обличье неприкрытого деспотизма, капризной и подозрительной тирании. Эпизод с Христом также требовал соответствующего антагониста. Им мог стать только Понтий Пилат. Если в двух первых случаях речь шла об эксцессах власти развратной и деспотической, хорошо знакомых Пушкину по русской истории, то в Понтии Пилате на сцену выходила не личность, а принцип кесарства, не эксцесс, а идея государственности. Рассуждение о том, что следует отдать кесарю, а что — Богу, сцены разговора Иисуса с Пилатом давали исключительные идейные и драматические возможности контрастов между эпохами, культурами и характерами. Вряд ли Пушкин думал их обойти.

Образ Иисуса не случайно волновал воображение Пушкина. Конец наполеоновской эпохи и наступление после июльской революции 1830 г. буржуазного века воспринимались разными общественными течениями как конец огромного исторического цикла. Надежды на новый исторический век вызывали в памяти образы раннего христианства. В 1820-е гг. Сен-Симон назвал свое учение «новым христианством». В таком ключе воспринималось учение Сен-Симона и русскими читателями. В 1831 г. Чаадаев под влиянием июльской революции писал Пушкину, связывая воедино катастрофу старого мира и явление нового Христа: «У меня слезы выступают на глазах, когда я всматриваюсь в великий распад старого [общества], моего старого общества. <...> Но смутное предчувствие говорит мне, что скоро появится человек, который принесет нам истину веков. Может быть, вначале это будет некоторым подобием политической религии, проповедуемой в настоящее время Сен-Симоном в Париже...» (XIV, 227 и 438—439).

Речь шла о круге идей, бесспорно более широком, чем то или иное конкретное учение: в него попадали весьма различные явления — от художника Александра Иванова и Гоголя до Достоевского. В этой же системе образов думал и Герцен, когда в 1833 г. писал Огареву: «Обновленья требовал человек, обновленья ждал мир. И вот в Назарете рождается сын плотника, Христос»\*. Грядущее новое обновление — «это человечество сплавившееся — Христос, это его второе пришествие...»\*\*.

\* Герцен А. И. Собр. соч.: В 30 т. М., 1961. Т. 21. С. 23.

\*\* Там же. С. 159.

Весь этот круг представлений определил вдумчивое и серьезное отношение Пушкина 1830-х гг. к теме Христа и христианства (ср. разработку этой проблемы в «Тазите» и ряде лирических произведений). Однако не было никаких сомнений, что любое литературное изображение Христа вызовет возражения духовной цензуры. Даже невинный стих «И стаи галок на крестах» в седьмой главе «Евгения Онегина» вызвал со стороны митрополита Филарета жалобу Бенкендорфу на оскорбление святых \*.

Пушкин оставил замысел неоконченным \*\*. Тем не менее реконструкция как «Повести из римской жизни», так и пьесы об Иисусе существенна, поскольку вводит нас в важные и до сих пор еще мало исследованные стороны мышления поэта в сложную эпоху 1830-х гг. Побочным результатом исследования является то, что обнаруживается еще одна глубинная связь творчества Достоевского с пушкинской традицией.

Глубокая связь «Повести из римской жизни» с «маленькими трагедиями», давшая возможность А. А. Ахматовой прозорливо определить жанр этого произведения как «прозаическую маленькую трагедию» \*\*\*, не просто позволяет реконструировать с помощью «римской повести» замысел об Иисусе, но и дает основания для некоторых реконструкций самой этой повести. Бросается в глаза структурный параллелизм между последней «ночью» Петрония и «Пиром во время чумы»: пир на краю гибели — жажда наслаждений, гедонизм, эпикурейство перед лицом смерти, героический стоицизм человека, утратившего веру во все ценности, и — в итоге — суровый голос христианского проповедника. Вряд ли Пушкин собирался включить в свою повесть сцену смерти Петрония, и заключительная ремарка «Пира во время чумы»: «Пир продолжается. Председатель остается погруженный в глубокую задумчивость» — вполне вероятная модель завершения «Повести из римской жизни».

Определенный интерес представляют гипотетические размышления над образом «раба-христианина», повествователя, речь которого составляла идейный и сюжетный центр повести. Здесь возможны два варианта: общая тенденция произведений

\* См.: *Никитенко А. В.* Дневник: В 3 т. М., 1955. Т. 1. С. 139—140.

\*\* Мы полагаем, что отрывок, включаемый в текст «Мы проводили вечер на даче...», был механически перенесен из набросков «Повести из римской жизни» и даже сохранил черты стилизации латинской фразы, столь характерные, как заметил еще И. И. Толстой, для последней. Вероятно, правильно было бы печатать его дважды, в составе обеих повестей.

\*\*\* *Ахматова А.* Указ. изд. С. 203.

1830-х гг. — от ряда неоконченных повестей до «Капитанской дочки» — сводилась к введению повествователя, резко отчужденного от исторических событий, свидетелем которых он является. В данном случае это, в частности, заставляет предполагать, что раб-повествователь не был христианином в момент распятия и просветился лишь под влиянием этого события; но еще более существенно другое. Стремление Пушкина раскрывать перед читателем события глазами наивного наблюдателя заставляет предположить, что в момент встречи с Христом повествователь был ребенком. Это позволяло ввести его в библейский сюжет в очень специфической и удобной для автора позиции. Однако параллели с другими пушкинскими произведениями дают основания и для иных предположений: окончание «Пира во время чумы» позволяет допускать возможность образа старика-обличителя, сурового проповедника новой нравственности.

Характерной чертой художественного мышления Пушкина являются «сквозные сюжеты» — замыслы, к которым он, варьируя и изменяя их, упорно обращается в разные моменты своего творчества. К этим замыслам можно отнести такие, как «Клеопатра», «джентльмен-разбойник» \*, «влюбленный бес» и многие другие. Произведенный анализ позволяет включить сюжет об Иисусе в число таких «спутников», упорно волновавших воображение Пушкина \*\*.



---

\* См. статью Ю. М. Лотмана «“Повесть о капитане Копейкине” (Реконструкция замысла и идейно-композиционная функция)» (*Лотман Ю. М. Пушкин*. С. 266—280).

\*\* Автор выражает благодарность В. С. Баевскому и З. Г. Минц, принявшим участие в предварительном обсуждении настоящей работы и поделившимися с ним рядом ценных замечаний.



## **В. Н. ТУРБИН**

### **Пушкин. Гоголь. Лермонтов. Об изучении литературных жанров**

(отрывок)

Притча о блудном сыне занимает в художественном мире Пушкина место исключительное. Сказки Пушкина, начиная с «Руслана...», полнятся ею. Она же — в основе и «Станционного смотрителя», и «Метели».

В поисках объяснения пристрастия поэта к классическому мифу можно позволить себе не бояться осквернения призраком вульгарного социологизма. Распад дворянства и заполнение аристократии выходцами с периферии, ощущение вступления Европы в новую фазу исторического развития, утрата культурных традиций античности, Византии и дорогого поэту славянского язычества — все это не могло не наталкивать на мысли об утраченном отчем доме, о забываемых заветах. И в «Станционном смотрителе» притча о блудном сыне приходит в прозу Пушкина явленной откровенно, наглядно.

«Станционный смотритель» связан с текущей журнальной прозой так же прочно, как и легенда о древе яда: «Повести покойного Ивана Петровича Белкина» рождались из переплетения журнальных «историй», «сказок», «былей» и «истинных происшествий»; память поэта хранила их в потрясавших страну политических катастрофах, в ссылках, в разлуках и душевных борениях. И просто-таки видишь, зришь, как «Повести...» рождаются в общем артельном труде.

«Написал я прозою 5 повестей, от которых Баратынский ржет и бьется...», — сообщает Пушкин П. Плетневу в декабре 1830 года, и нас должно охватить недоумение: поэт-философ, рафинированный ум и чуткое сердце, неприлично «ржет», читая о загадочном Сильвио, о горестной участи Вырина или о злоключениях

влюбленных беглецов, поженившихся вовсе не так, как они намеревались. Но что же ему оставалось делать? Он-то видел все, оказавшееся скрытым при последующих толкованиях повестей. Он же, несомненно, знал, как возникла хотя бы «Метель», якобы записанная Белкиным со слов некоей девицы К. И. Т.

«Вон!» — закричал старик О., едва бедный Р. заикнулся о женитьбе — мужем дочери моей должен быть человек с именем, с состоянием и притом не такой молокосос, как ты.

Что оставалось несчастному? «Бежим! говорил он в отчаянии своей любезной; твой жестокий отец никогда не согласится на наше благополучие». — Можно вообразить себе, как поразили слова сии юную, благовоспитанную, хотя уже и прочитавшую несколько романов девицу... Она согласилась; но с тем, чтобы в приготовленной для побега карете сидел с нею не он, а его дядя; ему же положено ожидать их в пятидесяти верстах от города в одной деревне, где наперед уже был приготовлен священник.

Не увидеть тут пушкинской «Метели» невозможно: есть в «Метели» и «Р\*\*», только он — не возлюбленный похищаемой, а отец ее; предстает перед публикой и «стройная, бледная и семнадцатилетняя девица», которая «была воспитана на французских романах и следственно была влюблена». В анонимном «истинном происшествии», носившем название «Кто бы это предвидел?» (Благонамеренный. 1818. № 1), выступает «жестокий отец», который «никогда не согласится на наше благополучие». А у Пушкина: «воля жестоких родителей», препятствующая «нашему благополучию». В журнале возлюбленная предлагает венчаться «в пятидесяти верстах от города», у Пушкина — «ехать за пять верст». И там и здесь вместо жениха появляется кто-то другой: в повести — «его дядя». Дядя этот по дороге уговаривает беглянку выйти замуж за... него. «Смущенная, совершенно расстроенная девушка не отвечала; но позволила вести себя к первой встретившейся деревне и обвенчать», — говорится в «истинном происшествии».

У Пушкина беглецы предполагают «скрываться несколько времени, броситься потом к ногам родителей». Покидая дом, Марья Гавриловна оставляет письмо, которое она «оканчивала тем, что блаженнейшею минутою жизни почтет она ту, когда позволено будет ей броситься к ногам дражайших ее родителей». Наконец, в третий раз точно такой же жест явится в финале повести, когда тайно обвенчанные муж и жена объяснились; и муж, страстно влюбившийся в свою неузнанную жену, опознал ее «и бросился к ее ногам». А в «Кто бы это предвидел?» герои, молодые супруги, «бросились к ногам отца».



У Пушкина все значительно усложнено: и тема рока введена; и метафоры зрения и ослепления проходят через всю историю злоключений героев; и откровенных натяжек девица К. И. Т., дорвавшаяся до возможности рассказать свой вариант слышанного и читанного ею, нагромодила более щедро. Причем классическая притча не покидала сознания рассказчицы, со слов которой «Метель» была якобы записана Иваном Петровичем Белкиным. Герои Белкина-Пушкина надеются, что тронутые их любовью родители «скажут им непременно: Дети! придите в наши объятия». И притча о блудном сыне животрепещет, таким образом, в их грезах, мечтах. Варьируется она и в «Кто бы это предвидел?». Но какую незатейливой выглядит она там!

На другой день супруги бросились к ногам отца. Старик О. отскочил на несколько шагов. «Как, вскричал он в изумлении: да ведь ты убежала со своим молокососом! Это что за человек?» — Ему объяснили все дело; однако ж он прогнал их и простил не скоро.

А бедный племянник? Он и теперь еще дожидается своей невесты. Время, разлука, разсечение, новая любовь, которую молодость встречает почти повсюду, вероятно истребили из его сердца прежнее чувство.

Странный случай! Можно было подумать, что тут был умысел со стороны дяди; однакож предание не говорит о том ни слова.

Пушкин охотно и откровенно берет «Кто бы это предвидел?» за основу «Метели». Впрочем, делает это не Пушкин, а Белкин. Пушкин и Белкин с подкупающей откровенностью ссылаются именно на журнал «Благонамеренный»; в «Истории села Горюхина» прямо говорится: Белкин, вздумавший заняться самообразованием и оказавшийся в столице, «заходил... обыкновенно в низенькую конфетную лавку и за чашкой шоколаду читал литературные журналы. Однажды сидел я углубленный в критическую статью «Благонамеренного»...», — спроста сообщает он. И слагается замысловатая история похождения и преображений, которые претерпела маленькая историйка: Белкин однажды был где-то *рядом* с историей, которую он нам рассказывает; но он не прочитал ее, предпочтя «критическую статью» (существенно: литературно-критические статьи стали печататься в журнале точно с 1820 года). Он и опоздал, и читал не то, что двумя годами ранее прочла «девица К. И. Т.». А «девица К. И. Т.» прочла как раз то, что впоследствии приглянулось тому же Белкину. И «истинное происшествие», пришедшее в журнал из стихии изустных преданий, девица возвратила в литературу. Но история о беглецах, о подмененном женихе, все время «оглядываясь» на притчу о блудном сыне, обогатилась. Появился образ ослепляющего бурана; замелькали реалии, придающие истории жизненное пол-

нокровие и правдоподобие. А сюжет усложнился так, что новая редакция его должна была бы вызвать у сочинителя первоначального варианта острейший пароксизм творческой зависти. Он должен был бы почувствовать себя слепцом, кривым, не увидевшим в ситуации того, что увидел в ней Пушкин. Или девица К. И. Т.? Или же Белкин? А Белкин тоже своего рода слепец, ибо однажды он был совсем близко от истории, записанной им впоследствии со слов соседки-девицы, но пропустил, проглядел ее. Кстати, слепота, вернее, окривление, частичное ослепление бедного Белкина — мотив, назойливо повторяющийся в его рассказе: читая критическую статью «Благонамеренного», он «так был занят, что *не поднял и глаз*». Далее: он гонится за подсевшим было к его столику сочинителем, г-ном Б. «*Смотря во все стороны, увидел*» он издали гороховую шинель этого Б., но зато не заметил шедшего ему навстречу «гвардейского офицера». Начиная же замечать всех офицеров, он теряет из виду литератора Б., догоняя вместо него какого-то стряпчего. Но прошли годы. И Белкин со слов девицы записывает новый вариант истории, печатным изложением которой он однажды манкировал. Издатель издает его записи, и история, описав замысловатый круг, возвращается в дом отечественной литературы.

Еще сложнее — со «Станционным смотрителем».

Исследователи обратили внимание на то, что в тридцатые годы появилась повесть, название которой совпадало с названием классической повести Пушкина: «Станционный смотритель». Написал ее В. Карлгоф. Но с ним обошлись по традиции, пренебрежительно, так, будто задача состояла в необходимости огрaдить великого Пушкина от любых соприкосновений с «второстепенным» Карлгофом и доказать, что Пушкин писал значительно лучше. «...Нравоучительная повесть В. Карлгофа «Станционный смотритель» (1826), идеализирующая образ смотрителя по сентиментальному трафарету, описывает путевые впечатления путешественника, его ночлег у смотрителя» \*, — неотчетливо пересказал повесть В. Виноградов. В. Виноградов ссылался на отдельную книгу: «Повести и рассказы» В. Карлгофа (1832. Ч. 1). И на эту же книгу — ссылка и в его более ранней работе: повесть бегло пересказана; замечено, что развитие некоторых тем и образов ее, как и у Пушкина, предвосхищается «посредством описания обстановки горницы и висящих по стенам «портретов». Но в остальном «...между «Станционным смотрителем» Пушкина и

\* Виноградов В. В. Стил ь Пушкина. М., 1941. С. 468.

«Станционным смотрителем» В. Карлгофа нет ничего общего» (О стиле Пушкина, статья Виктора Виноградова // Литературное наследство. 16/18. М., 1934. С. 214). И снова мы видим перед собою ученого, читающего *книги*. И только *их*. Он даже не обращает внимания на странную чехарду дат: в 1826 году была написана повесть В. Карлгофа, в 1830 — повесть Пушкина. В 1832 году Карлгоф издает своего «Станционного смотрителя» отдельной книгой. Но где была повесть В. Карлгофа *до* 1832 года? И знали Пушкин о ее существовании? В. Виноградов проницательно уловил отголоски журнальных толков о ринопластике в прозе Гоголя, но к многозначительному совпадению в данном случае он отнесся пренебрежительно, обронив приговор «сентиментальному трафарету» и заверив себя, что между двумя одноименными повестями «нет ничего общего». Нравственная небрежность, высокомерное отношение к «какому-то» В. Карлгофу, к писателю заведомо «второстепенному» тотчас же обернулись профессиональной ошибкой. И проблема осталась открытой: повесть В. Карлгофа была опубликована *за три года* до пушкинского «Станционного смотрителя», в 1827 году, в журнале «Славянин», который издавал А. Воейков (№ VII). Пушкин прекрасно знал ее, и ориентировался он на нее недвусмысленно и откровенно: диалог с миром был его принципом; и В. Карлгоф был для него таким же равноправным собеседником, как и В. Шекспир; дуализм литературы «классической» и «массовой», принятого нами за эстетическую аксиому, сознание Пушкина просто не знало.

Если «девица К. И. Т.» читала «истинное происшествие» под названием «Кто бы это предвидел?», то столь же мифический «титularный советник А. Г. Н.», которым «рассказан был» «Станционный смотритель», внимательнейше читал и повесть В. Карлгофа, и только что вышедший тогда роман Ф. Булгарина «Иван Выжигин». И отозвался на обе эти вещи.

«Станционный смотритель» Пушкина — негативное отражение повести В. Карлгофа. Станционный смотритель у В. Карлгофа когда-то тайно бежал из Петербурга, похитив дочь купца, свою нынешнюю супругу; а у Пушкина то же сделали с ним, смотрителем: в противоположную сторону, в Петербург, увозят его дочь, и он, несчастный отец, должен идти, брести вслед за нею. Пешком пробирающийся в Петербург, станционный смотритель Пушкина, стало быть, как бы встречается в пути со скачущим ему навстречу героем Карлгофа, удачливым похитителем, направляющимся в провинцию с тем, чтобы вступить в должность... смотрителя почтовой станции.

Жизнь зрителя у В. Карлгофа благостна. «Милостивый государь, верьте мне, что, отказавшись от честолюбия, от рассеянности больших городов и от злословия маленьких, многим людям не доставляет только решимости сделаться станционными Смотрителями... Сделав этот... шаг, они *подружились бы с человечеством*, нашли бы покой сердечный... Моя *должность*... удовлетворяет всем моим потребностям...» — поучает проезжего зрителя у В. Карлгофа. Брызги словесного водопада, извергающегося из уст его, залетают и в другие повести Белкина-Пушкина: «*Рассеянные жители столицы*», о которых упоминается в «Выстреле», к примеру, явно вкусили «*рассеянности больших городов*», которую клянет В. Карлгоф. Но в «Станционном зрителе» Пушкин отвечает на *весь* словесный поток благополучного предшественника своего измученного героя.

«Кто не проклинал станционных зрителей, кто с ними не бранивался?... Кто не почитает их извергами *человеческого рода*, равными... по крайней мере, муромским разбойникам?... Какова *должность* сего диктатора... Не настоящая ли каторга?» — спрашивает А. Г. Н., титулярный советник; и в описании им жизни зрителя преломляются по крайней мере три воззрения, три ранее сказанных слова: повесть В. Карлгофа, стихотворение П. Вяземского, к которому отсылает эпиграф, и роман Ф. Булгарина.

Роман Булгарина «Иван Выжигин» в 1829—1830 годах был бестселлером, популярной новинкой. Русский быт описывался в нем довольно точно и порой остроумно. В одном из эпизодов в начале романа дело происходило на почтовой станции: станционный зритель вымогал у проезжающих взятки, а те осыпали его неистовой бранью; особенно усердствовал в проклятиях друг героя романа, офицер Миловидин. Герой рассказывает: «...Кузьма, уса́тый лакей, отправившийся на почтовый двор с подорожною, возвратился и объявил ответ станционного зрителя, что нет лошадей... Миловидин выскочил из коляски и побежал опрометью в избу, а я за ним. Зритель сидел в халате за столом, и перевертывал книгу, где записывались подорожные. “Лошадей!” — закричал грозно Миловидин. — “Нет лошадей, все в разгоне”, — отвечал зритель хладнокровно. — “Если ты мне не дашь сию минуту лошадей, — сказал Миловидин, — то я запрягу тебя самого в коляску, с твоими чадами и домочадцами: слышишь ли?” “Шутить изволите”, возразил с прежним хладнокровием зритель. “Не угодно ли отдохнуть немного и откусать моего кофе, а между тем лошади придут

домой”. — “Чорт тебя побери с твоим кофе! Мне надобно лошадей!” воскликнул с гневом Миловидин. — “Нет лошадей!” — отвечал снова смотритель. — “Ты лжешь, по этой дороге никто не ездит, я никого не встретил”, сказал Миловидин. — “Извольте поверить почтовую книгу”. — “Я не хочу напрасно терять времени, и вместо того, чтобы считать страницы, пересчитаю твои ребра”, сказал Миловидин и приступил на шаг ближе к смотрителю. — “Вы напрасно изволите горячиться”, возразил последний: “извольте прочесть на стене почтовые постановления: вы увидите, что за оскорбление *почтового смотрителя*, пользующегося *чином 14 класса*, положен денежный штраф до ста рублей”. Так — у Булгарина (с сохранением пунктуации и орфографии начала прошлого века). А у Пушкина — знаменитое: «Что такое *станционный смотритель*? Суций мученик *четырнадцатого класса*, огражденный своим *чином* токмо от побоев, и то не всегда (ссылаюсь на совесть моих читателей)». И ясно, что и эта, ставшая классической фраза, и все начало повести — ответ Булгарину: вызывая к совести (!) читателей — свидетелей происшедшего, — Пушкин заступает за смотрителя.

Да и как было не заступиться? Принимая от Миловидина мзду, смотритель у Булгарина сокрушается: «...Ведь жить надобно как-нибудь». И Миловидин неистовствует: «Вот в том-то и вся беда, что у нас почти все делается *как-нибудь*». Дважды повторенное «как-нибудь» — прямой полемический выпад, обращенный к Пушкину, к «Евгению Онегину», к крылатым словам:

Мы все учились понемногу  
Чему-нибудь и как-нибудь...

Булгарин мечет перуны, хихикает, обличает. Пушкин принимает вызов и отвечает Булгарину; сначала в эскизе, в «Записках молодого человека», где герой, которому смотритель отказал, вспоминает: «Я попытался подкупить его *совесть*, но он остался непоколебим и решительно отвергнул мой двугривенник... “Угодно ли... кофею”, — спросил меня смотритель» (здесь пародийные реплики, бросаемые Булгарину, уже слышны явственно). А позже — в каноническом варианте повести, рассказанном титулярным советником А. Г. Н.

Перед титулярным советником, стало быть, три станционных смотрителя: один — плут, взяточник, у Булгарина. Другой — благостный, преуспевающий, ангельски чистый и честный, у Карлгофа. А третий — «почтовой станции диктатор», из Вяземского. Простак сталкивает Вяземского, Карлгофа и Булгарина. Вступает с ними в беседу. И начинается диалог простодушного

рассказчика с сатирическим стихотворением, с романом и с журналом трехлетней давности; он с чем-то соглашается, чему-то не попадая поддакивает, а что-то опровергает решительно. Особенно же усердно опровергает он слащавые тирады Карлгофа.

Карлгоф: «Прекрасная сельская природа, рыбная ловля, охота с ружьем, работа в огороде, должность весело занимают меня целый день...».

Пушкин, вернее же, Белкин, пишущий со слов А. Г. Н.: «Погода несносная, дорога скверная, ямщик упрямый, лошади не везут — а виноват смотритель». И: «В дождь и слякоть принужден он бегать по дворам; в бурю, в крещенский мороз уходит он в сени, чтоб только на минуту отдохнуть от крика и толчков раздраженного постояльца».

У Карлгофа рассказчик задержался в доме смотрителя, «будучи не здоров и чувствуя сильную слабость». Якобы по тем же причинам задерживается на станции и гусар Минский; и с этого начинаются беды. Словом, А. Г. Н. делает с лежащей у всех на виду историей то же, что и девица К. И. Т. Он пере-лицо-вываает ее. И он не столько спорит с журналом «Славянин», сколько странно поддакивает ему, простодушно доводя до абсурда только что услышанные им тирады.

«Мои дети получают воспитание, вероятно, лучше многих других... — твердит смотритель Карлгофа. — Чуждый мрачной, адской философии, порожденной вольнодумством прошедшего века и столько пагубной в своих последствиях, я посеял в их сердце христианскую нравственность...» И титулярный советник радостно подхватывает: «В самом деле, что было бы с нами, если бы вместо общеудобного правила: *чин чина почитай*, ввелось в употребление другое, например, *ум ума почитай*? Какие возникли бы споры! и слуги с кого бы начинали кушанье подавать?» Последствия «мрачной, адской философии» низводятся на уровень обыденного и, так сказать, обеденного быта; а осуществление идей равенства рисуется в виде застольного переполоха. «Бескорыстная любовь, веселое настоящее и сладкие надежды в будущем делают нашу жизнь раем, в котором не достает только вечности...» — вещает герой Карлгофа. И супруги у него живут в счастливом убеждении, «что, несмотря на своенравие случая, они еще полезны другим в гражданском быту...». Но шаткое счастье Вырина как раз в руках «своенравия случая», а жизнь его не походит на рай (признак рая не устроенность и доведенный до идеала комфорт, а прежде всего — безгреховность).

В «Анчаре» Пушкин очищал полуфабрикат легенды от подбросностей. Но «Повести... Белкина» — другой жанр, несомый по-

током молвы: угасший впоследствии жанр, который каламбурно величает себя «историей». А имеются в виду донельзя запутанные происшествия, повествующие об экстравагантных трагических, героических или забавных приключениях обыкновенных людей. Проблема совести здесь тоже присутствует, но она затуманена уводящими в сторону узорами, ответвлениями и перебивками. Тут скорее — какое-то эхо проблемы, и за раскатами его трудно добраться до первоначального звука: герои поступают друг с другом не столько бес-совест-но, сколько недобро-совестно; они морочат ближних, маскируются, притворяются, грешат, терзаются; и все это так замысловато по фабуле, что до проблемы, казалось бы, и не добраться.

Легенду об анчаре Пушкин очистил. Истории, вложенные им в уста И. П. Белкина, он, напротив, обогащает множеством жизненных наблюдений, скрытых намеков, точных подробностей быта, одновременно запутывая фабулу и форсируя мотивы, лишь вскользь мелькнувшие у предшественников.

Форсирование мотива — простой прием, который создает Пушкин, вступая в диалоги с журнальной прозой, с броским романом. «Кто бы это пред-видел?» — спрашивает аноним, не замечая возможностей, скрытых в глаголе «предвидеть». Он обронил словечко и тем довольствовался. Но словечко подбирает девица К. И. Т., и завязывается история, поворотов которой не могут предвидеть ни читатели, ни сами ее участники. Зрение их деформировано волнением или внешними обстоятельствами. Марья Гавриловна задремала, и в дремоте «*видела она Владимира, лежащего на траве, бледного, окровавленного... другие безобразные... видения* неслись перед нею...». Она «задремала». Она «залилась слезами». Она «упала в обморок». Она «потупила глаза»: она живет на свете, в наиболее решительные минуты жизни не видя окружающего. Вслепую живет.

Слепоте героини вторит слепота героя истории. «На дворе была метель», — слепящая. Вспомним балладу «Бесы», тревожным строфам которой корреспондирует веселая повесть; там тоже люди ослеплены: «*Невидимкою* луна освещает снег... Вьюга... *слипает очи...*» Да и видения в балладе такие же: они «*безобразны*». Бес «*в овраг* толкает одичалого коня». А «Владимир ехал полем, пересеченным глубокими *оврагами*... Всё сугробы да *овраги*; поминутно сани опрокидывались...». И ничего-ничего не видно: «...Сделалась такая метель, что он ничего не *взвидел*... Жадрина было не *видать*...» И снова: «Жадрина было не *видать*».

Люди видят то, чего нет: «*Казалось ей... Но ему казалось...*». И не видят того, что есть: сплошь какие-то мелкопоместные цари Эдипы начала XIX столетия, в ослеплении брачующиеся наугад, неведомо с кем. Их слепят собственные слезы, обмороки, дремота, метель.

Люди немые: «Владимир не говорил... ни слова... Горничная никому ни о чем не говорила...» Но они прозревают, уста их отверзаются: «*В тот день немые возопиют и слепые прозрят*», — сбывается пророчество, над которым несколько лет спустя поглотится лермонтовский Печорин. Героиня истории и ее муж, вынырнувший из метельной круговерти, обвенчавшийся с нею и скрывшийся где-то во мгле, поистине прозрели: разомкнулись уста их, их очи увидели мир.

«Странный случай!» — воскликнул собрат Пушкина по перу, написавший «Кто бы это предвидел?». «Как это странно!» — подхватит Марья Гавриловна, злосключения которой были описаны девицею К. И. Т. Но предшественник Пушкина, вдохновивший девицу К. И. Т. на ее историю, не увидел, каким богатством располагал он. Девица увидела больше: непосредственные жизненные впечатления от преждевременной осенней метели, эхо античного мифа, сбывшиеся пророчества, литературная полемика — все вошло в ее сочинение. А началось с простого форсирования, нагнетания мотива «зрение — слепота».

Такое же форсирование мотива — и в «Станционном смотрителе».

«Бедный *смотритель* не понимал, каким образом мог он сам позволить своей Дуне ехать вместе с гусаром, как нашло на него ослепление, и что тогда было с его разумом». Опять — ослепление: утрата глаз. И скрытый каламбур, который почему-то почти невозможно заметить: *смотритель* — тот, кто смотрит, глядит, — на мгновенье *ослеп*. Он не смог прозреть, рассмотреть сути дела. Тема глаз, взгляда подспудно развивается и ранее: «Маленькая кокетка со *второго взгляда* заметила впечатление, произведенное ею на меня; она потупила *большие* голубые *глаза...*» Потупила глаза — ослепила себя. «Я вспомнил дочь старого *смотрителя* и обрадовался при мысли, что *увиджу* ее... Я *смотрел* на его седину...» — говорит рассказчик. Но он тоже слеп: он не видит того, что происходит в душе смотрителя, хотя он на смотрителя внимательно смотрит. Вырин начинает рассказывать о Дуне: «Господа проезжие нарочно останавливались, будто бы пообедать, аль отужинать, а в самом деле только чтоб на нее *поглядеть...* А я-то, старый дурак, не *нагляжусь*, бывало, не нарадуюсь...» Сталкиваются «будто бы» и «в самом деле»: то,



что утверждается, когда люди притворяются, делают *вид*, создают *видимость*, и то, что происходит вправду.

Смотритель — вдовец, а овдоветь — окриветь, потерять второе око (в «Записках молодого человека», явившихся наброском классической повести, герой отдавал подорожную «*кривому смотрителю*»). Он вел каторжную жизнь: каторга — земной ад, антитеза «рая» Карлгофа. Бедствовал он, но праведником он отнюдь не был; и жил он с дочерью, что ни день высылая ее к проезжающим: умиротворять их, ублажать. Дуня, заменившая Вырину жену и ставшая ему вторым оком, вовсе не невинное дитя: «В сенях я остановился и у ней просил позволения ее поцеловать, Дуня согласилась...» И Дуня, и отец ее жили двойной жизнью: много страдали они, но и грех нашел место в их доме, слепя их.

Смотритель высылал миловидную дочь к гостям, пользовался ее обаянием: каторга ослепляла его и ранее. В эпизоде с Минским смотритель делает то же, что делал всегда: он дает дочь гостю как бы напрокат. Гусар прощается «с смотрителем, щедро наградив его за постой и угощение...». Он предлагает довезти Дуню «до церкви, которая находилась на краю деревни. Дуня стояла в недоумении... «Чего же ты боишься? — сказал ей отец, — ведь его высокоблагородие не волк и тебя не съест: прокатись-ка до церкви». И Дуня исчезает: взятое напрокат не возвращают; смотритель про-смотр-ел похищение, своеобразное освобождение дочери так же, как два дня тому назад не рассмотр-ел он притворства гостя, якобы заболевшего; «нашло на него ослепление». Немного погодя немец-доктор открывает смотрителю глаза на происшедшее. «Правду ли говорил немец или только желал похвастаться *дальновидностью*, но он ни мало тем не утешил бедного больного». Вырин идет в Петербург. Идет... пешком, хотя, казалось бы, ему надобно из всех сил спешить спасать дочь! Найдя Минского, он «просил доложить его высокоблагородию, что старый солдат просит с ним *увидеться*... Минский *взглянул* на него быстро, вспыхнул...» (вспыхнуть, сверкнуть — ослепить). Отношение Минского к отцу — не однозначно жестокая несправедливость: он видит в отце Дуни соперника, недруга. Он смущен. Он пытается выкупить Дуню. Равно смущен и Вырин, который в конце концов принимает выкуп; а принятие выкупа за дочь для него равнозначно принятию казни: не только о плате идет речь, но и о расплате также. «Долго стоял он неподвижно, наконец *увидел* за обшлагом своего рукава сверток бумаг... Хорошо одетый молодой человек, *увидя* его,

подбежал к извозчику, сел...» Остается одно: идти в церковь; и Бырин влачится отслужить «молебен у Всех Скорбящих».

Герои повести или желают похвастаться дальновидностью; или полное ослепление находит на них; или же видят они лишь одну сторону явления, не видя другой. И закономерно появляется к концу событий «оборванный мальчик, рыжий и *кривой*» (!). Еще один кривой, какой-то шут, клоун со всеми атрибутами паяца: он «с кошкою возиться» норовит и «дудочки вырезывать» научился у покойного зрителя. И «вспрыгнув на груды песка», показывает он рассказчику могилу зрителя, «в которую врыт был черный крест с медным образом». Этот шут, рыжий, клоун и явится вестником воцарившегося наконец на покинутой станции мира. Все встало на свои места: муж спит вечным сном рядом с женою, настоящею хозяйкой дома его; и оба они, супруг и супруга, уже за гранью, за границею видимого. За околицей (а «околица» — от «око»). Тема ока, глаз, очей в сцене, которую «ведет» кривой рыжий мальчик, окончательно выходит из-под спуда. Мальчик — последний, кто видел героиню повести, когда «смотрел на нее издали». «Кривое око видит далеко», — утверждает пословица. И именно «кривое око» веселого мальчугана видело развязку драмы, сути которой мальчишка, конечно, не понял и понять, про-зреть не мог: дочь, ставшая барыней, оче-вид-но, женою Минского, оплакивает отца, виновного перед ней и ею же казненного; мать, перед которой оба они виноваты.

Так, добродушно поддакивая нравоучительной повести В. Карлгофа, А. Г. Н. вступает в диалог с однажды уже сказанным словом, которое стало всеобщим достоянием. Он создает пространственные, объемные портреты современников, которые и делают повесть классическим произведением. Но портреты эти подобает, вероятно, рассматривать. Всматриваться в них; и лишь тогда глазам чуть-чуть приоткроется оче-видное. В диалоге с «второстепенным» писателем, которым опрометчиво пренебрегали, проступает и многократно упоминавшаяся в научной литературе о Пушкине притча о блудном сыне.

Описывая интерьер комнат зрителя и его жены, беглянки из Петербурга, рассказчик у В. Карлгофа приходит в восторг: «Я попросил чаю; сказал, что будучи нездоров и чувствуя сильную слабость, решил ночевать у них. Хозяйка вышла; я раскурил трубку и от нечего делать начал *рассматривать* вещи, которые находились в горнице: здесь висели два ружья отличной работы; тут лоснился шкаф с посудой; там... но я *протер* прежде *глаза*, там... так! Шкаф, уставленный книгами, читаю *сквозь*

стекла; История Миллота, Сочинения Карамзина, Жуковского, его переводы — ниже, романы Жанлис; еще ниже... но это уж верно случайно! Schillers Werke, Goethes Werke, Mendelsohn, Gerder! Над диваном висели хорошей гравировки Саксонские виды...» «Под каждой картинкой прочел я *приличные немецкие стихи*», — поддакивает титулярный советник А. Г. Н., который тоже «заялся *рассмотрением картинок*» в обители Вырина. Произведения Шиллера, Гете — и... «приличные немецкие стихи», а после — немец, который «желал похвастаться дальновидностью» — продолжение той «немецкой» линии, которая проходит через повествование В. Карлгофа — опять-таки немца (безобидные подтрунивания над национальным происхождением собрата по перу были в духе времени). В «Записках молодого человека», набросанных приблизительно за год до «Станционного смотрителя», тема немца, немецкого языка просвечивала еще яснее; рассказчику-юноше наскучило твердить «*немецкий урок*»; и он спешит на службу, в офицеры, считая службу благом: «...Уже никогда не молвлю ни единого *немецкого слова*». Кстати, там же — важнейшая деталь: рядом с иллюстрированной притчей о блудном сыне висят и другие лубочные картинки. «Они изображают погребение кота, спор *красного носа с сильным морозом* и тому подобное, — и в нравственном, как и художественном, отношении не стоят внимания образованного человека». Мальчик-офицер с апломбом отмахивается от изделий массовой культуры. А Пушкин? Пушкин, кажется, другого мнения. Во всяком случае, в его произведениях будут варьироваться и история про «спор красного носа с сильным морозом»: не ее ли угадываем мы в сцене метельной встречи Гринева с чутким «вожатым»? И история про мышей, хоронивших кота, прозвучит у него. А офицер, мелькнувший в «Записках...»? Не начитался ли он Булгарина? Булгарина, подвизавшегося в роли борца с предрассудками, свысока взирающего на непросвещенную молву? Скорее всего, начитался! И Пушкин ни на минуту не спускает глаз с двух своих оппонентов: с Булгарина и с Карлгофа.

Можно предположить, что Пушкин отвечает Карлгофу с истинно немецким педантизмом. Что он сделал достаточно точный филологический анализ, так сказать, «Станционного смотрителя № 1»; рассмотрел его и ничего не про-смотрел; гений, быть может, начинается с умения в-сма-три-вать-ся в то, что другие делают, говорят и пишут безотчетно, произвольно, не вникая в смысл сокровенного. Карлгоф роняет фразеологизм, содержащий в себе незаметный парадокс: «*сильная слабость*». Пушкин

подхватывает эти понятия, расчленяет их. И возникнет *Самсон Вырин* — пожилой человек с богатырским именем, и сильный, и слабенький. Антитеза силы и слабости разворачивается на протяжении всей повести. Она начинается с упоминания в «Станционном смотрителе» басенной пары: Волк и Овца. «Его высокоблагородие *не волк...*» — говорит дочери Вырин. А после он паломником пойдет в столицу: «Авось, — думал смотритель, — приведу я домой *заблудшую овечку мою*». А потом антитеза выливается в олицетворения праведности и греховности: «достави до *церкви*», «прокатись-ка до *церкви*», «подходя к *церкви*, увидел он...», «вошел в *церковь*», «в *церкви* не было...» И: «Бывало... идет из *кабака...*» Смотритель «пошел домой, ни жив, ни мертв». Все время так: жив — мертв; церковь — кабак. В мире Карлгофа все было неколебимо и устойчиво, и писатель по-обыкательски близоруко проходил мимо то и дело попадавших ему на глаза симптомов парадоксальности представшего перед ним. Он был если не слеп, то, по крайней мере, катастрофически близорук; и он просто не знал, какие возможности таит в себе единственное привычное словосочетание: «сильная слабость». Пушкин вступил в диалог не столько, разумеется, персонально с Карлгофом, сколько с тенденцией, в нем воплотившейся. И в двух тональностях дан финал повести: в трагической тональности «черного креста», водруженного на могиле раба божьего Самсона; и в комической тональности «дудочки», которая словно бы так и мелькает в руках играющего с кошкой мальчишки-паяца.

И подобно тому как «черный крест» в финале повести выступает в откровенно шутовском антураже, в столь же шутовском, стократно преломленном молвой словесном окружении выступает и евангельская легенда — серия лубочных картинок. «Они изображали историю блудного сына...» Его странствия, его прегрешения и его возвращение в отчий дом.

Несовпадение всего происшедшего в повести с подобным прологом отмечалось не раз, и полемика с притчей, разумеется, очевидна. Но перед нами — полемика не *непосредственно* А. С. Пушкина с *собственно* мифом, а полемика, идущая где-то в недрах, в глубинах массовой культуры. Спор идет на языке этой культуры. В ее понятиях: на лубочные картинки титулярный советник А. Г. Н. отвечает какою-то контрпритчей, сочиненной им на тему журнала «Славянин», вышедшего в 1827 году, то есть незадолго до кончины И. П. Белкина, который «осенью 1828 года занемог простудною лихорадкою, обратившеюся в горячку, и умер...». В контрпритче этой все и так, как в первоисточнике, и совершенно не так, нет «рая» — есть «каторга». Нет безгрехов-

ности — есть грех: «...Поневоле согрешишь да пожелаешь... могилы» Дуне, — говорит Вырин, гадая об ее участи в Петербурге. И Вырин несколько кривит душой, освещая лишь одну сторону дела: плохо будет Дуне в столице, она пойдет на панель. Предрекая дочери будущее панельной девицы, отец как-то слишком уж дальновиден. Зато он уже забыл, что на станции она постоянно выходила к господам проезжающим; а о новой жизни, данной Дуне беспутным Минским, который оказался, видимо, совестливым человеком, презревшим предрассудки и взявшим в жены увезенную им беглянку, он не знает и не очень-то хочет знать. И непутевый гусар, поступивший праведно; и бредущий пешком в Петербург паломник-отец; и отвернувшаяся от него дочь; и конечное успокоение — все становится очень жизненным именно потому, что повесть сплошь пронизана литературными реминисценциями. И воспринимающий историю ослепшего зрителя в качестве простого сколка с жизни увидит лишь одну сторону дела. А другая сторона может открыться лишь по мере постижения литературного произведения в генетическом, структурном и функциональном единстве: *что* сказано, *как* построено сказанное и *откуда* оно пришло. И тогда станет понятнее, отчего веселился Баратынский, к которому попали истории Белкина. А казалось бы, нехорошо смеяться, читая о том, как паломник-отец, придя в столицу, сунулся к Минскому, «но военный лакей сказал ему сурово, что барин никого не принимает, грудью вытеснил его из передней и хлопнул двери ему под нос».

Про-видение принесло на станцию в селе Н. проезжего; «и проезжий в черкесской шапке, в военной шинели, окутанный шалью, вошел в комнату, требуя лошадей... Сняв мокрую, косматую шапку, отпугав шаль и сдернув шинель, проезжий явился молодым, стройным гусаром с черными усиками».

Но над «черными усиками» был же, наверное, нос? И был «спор красного носа с сильным морозом»? И нос этот, поживши на станции, укатил, уехал, захватив с собой девушку, которая, наверное, «потупила большие голубые глаза», ослепила себя, ослепла. <...>





## В. Э. ВАЦУРО

### «Повести покойного Ивана Петровича Белкина»

#### 1

9 декабря 1830 г., вернувшись в Москву из Болдина, где он провел три месяца, окруженный карантинами, Пушкин сообщил П. А. Плетневу: «Скажу тебе (за тайну), что я в Болдине писал, как давно уже не писал. Вот что я привез сюда: 2 последние главы Онегина, 8-ую и 9-ую, совсем готовые в печать. Повесть писанную октавами (стихов 400), которую выдадим Анопуме. Несколько драматических сцен, или маленьких трагедий, имянно: *Скупой Рыцарь, Моцарт и Салиери, Пир во время чумы и Д<он> Жуан*. Сверх того написал около 30 мелких стихотворений. Хорошо? Еще не все: (Весьма секретное) <под строкой: для тебя единого>. Написал я прозою 5 повестей, от которых Баратынский ржет и бьется — и которые напечатаем также Анопуме. Под моим именем нельзя будет, ибо Булгарин заругает» (XIV, 133).

В этом первом письменном свидетельстве о «Повестях Белкина» важны акценты. Судьбой своих прозаических повестей Пушкин озабочен, по-видимому, более всего. Он не без гордости наблюдает за восторгом Баратынского, — судьи весьма взыскательного, — и, кажется, с нетерпением ожидает последствий своего эксперимента. Он предугадывает реакцию Булгарина, претендующего на звание первого прозаика, и стремится оградить свое детище от критических атак. Он требует от Плетнева совершенной секретности, — даже большей, нежели в отношении полемики «Домика в Коломне». Таких мер предосторожности он обычно не принимал — и не последней причиной здесь было то обстоятельство, что с «Повестями Белкина» Пуш-

кин впервые выступал как прозаик. Говорим «впервые», потому что «Арап Петра Великого» не был закончен и напечатанные главы не давали полного представления о тех принципах повествования, которые стремился утвердить Пушкин. «Повести Белкина» должны были взять на себя эту роль. Когда лицеист П. И. Миллер в 1831 г. увидел у Пушкина уже отпечатанную книжку «Повести покойного Ивана Петровича Белкина, изданные А. П.» и осведомился об авторе, Пушкин ответил: «Кто бы он там ни был, а писать повести надо вот этак: просто, коротко и ясно».

Существует предположение, что самый замысел повестей возник несколько раньше 1830 г. Писались они необыкновенно быстро: 9 сентября 1830 г. закончен «Гробовщик», 14 сентября — «Станционный смотритель» и предисловие «От Издателя», 20 сентября — «Барышня-крестьянка», 14 октября — «Выстрел», 20 октября — «Метель». Такая интенсивность работы становится возможной лишь в том случае, если у писателя уже сложились известные формы повествования и определились хотя бы первоначальные контуры замысла. Между тем к 1831 г. русская проза обладала не слишком большим опытом; еще в 1825 г. Пушкин жаловался на «необработанность» языка прозы, на необходимость «создавать» обороты для изъяснения понятий самых обыкновенных», на отсутствие «метафизического языка», то есть языка философии, политики, психологии (XI, 34). Этот язык Пушкину теперь предстояло создавать в своем собственном творчестве и использовать его в повествовании новеллистического типа. Здесь возникали дополнительные трудности. Художественный мир новеллы очень уплотнен по сравнению с романом и требует особых композиционно-стилистических форм, очень строгих и точных. И хотя новеллистической формой русская литература овладела раньше, чем романной, — все же традиция новеллы была не настолько длительной, чтобы подсказать писателю достаточно широкий репертуар художественных модулей, из которых он мог бы выбирать и переосмысливать. И наконец, едва ли не самое важное: Пушкину предстояло создать ряд человеческих характеров, раскрывающихся в разных ситуациях, а как раз к началу 1830-х гг. он приходит к мысли о необходимости нового подхода к изображению человека.

Подобные же задачи Пушкин решал и в «Маленьких трагедиях». Два своеобразных цикла — драматический и прозаический — создаются почти одновременно и во многом сходны по художественной проблематике, — сходны и в своих глубинных основах, и даже внешне. Едва ли не самая существенная черта

этого сходства — единое понимание характеров в их отношении к ситуации. Через месяц после окончания «Повестей Белкина» Пушкин начинает набрасывать статью «О народной драме и драме “Марфа Посадница”», где замечает: «Истина страстей, правдоподобие чувствований в предполагаемых обстоятельствах — вот чего требует наш ум от драматического писателя» (XI, 178).

Позднее он разовьет эту мысль, сравнивая драматические характеры у Мольера и Шекспира: «Лица, созданные Шекспиром, не суть, как у Мольера, типы такой-то страсти, такого-то порока; но существа живые, исполненные многих страстей, многих пороков; обстоятельства развивают перед зрителем их разнообразные и многосторонние характеры» (XII, 160). И еще: «Отело от природы не ревнив — напротив: он доверчив» (XII, 157). Эти замечания, как бы оброненные попутно, были плодом углубленного анализа и частичной переоценки литературной традиции, которые Пушкин предпринял в своих «опытах драматических изучений» характеров и ситуаций. «Скупой рыцарь» не скуп: он властолюбив и умен; он понимает, что в «железный век» всеобщего владычества денег сундук, наполненный сокровищами, есть единственная гарантия господства и силы. Сальери — не завистник в общепринятом, тривиальном понимании: в его «зависти» к Моцарту заключена целая жизненная философия, включающая, между прочим, и преданность подлинному искусству. Дон Гуан, имя которого стало нарицательным обозначением обольстителя, погибает как идеальный герой, с любовью в душе и именем возлюбленной на устах. «Многосторонность» человеческого характера оказывается почти парадоксальной, когда «обстоятельства» вынуждают его раскрыться.

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

Этот своеобразный литературный «традиционализм», не только не исключавший новаторства, но становившийся как бы его условием, — очень характерная черта пушкинского творчества начала 1830-х гг. В «Домике в Коломне», той самой повести в октавах, которую Пушкин намеревался вместе с «Повестями



Белкина» «выдать Анопуге», он утверждается в заостренно-полюемической форме. Четырехстопный ямб — «надоел», потому что «им пишет всякий»; возвеличенный усилиями самого Пушкина, он стал автоматически воспроизводиться. В черновой редакции поэмы Пушкин противопоставляет ему забытый, осмеянный и, казалось бы, изгнанный александрийский стих:

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

Пушкин действительно «берет его себе» — в послании «К вельможе», того же 1830 г.; в наброске полемического послания-сатиры «Французских рифмачей суровый судия...». Он активизирует ценности предшествующих веков, отнюдь не идеализируя их, но, в сопоставлении с ценностями современными, находя в них некоторые преимущества. Перед ним разворачивалась панорама новой романтической литературы, в полемическом ажиотаже ниспровергавшей традицию, — «неистовая школа» во Франции, Полевой в России, — и он присматривался к новому с интересом, но критически, далеко не все в нем принимая. В 1830—1831 гг. он с особой резкостью выступает против попыток Полевого подвергнуть ревизии предшествующую культурную традицию.

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

## 2

В 1829 г. Пушкин начинал работу над «Романом в письмах» — произведением важным и своеобразным, включившим в себя темы исторические и социологические и тесно связанным с пушкинской публицистикой этого периода. Самая форма «романа в письмах», характерного для XVIII в. и почти исчезнувшего к 1820-м гг., была выражением того же литературного традиционализма, о котором уже шла речь. В пятом письме этого романа мы находим вложенное в уста героини рассуждение, несомненно выражающее мысль самого Пушкина. «Ты не можешь вообразить, как странно читать в 1829 г. роман, написанный в 775-м. Кажется, будто вдруг из своей гостиной входим мы в старинную залу, обитую штофом, садимся в атласные пуховые кресла, видим около себя странные платья, однако ж знакомые лица, и узнаем в них наших дядюшек, бабушек, но помолодев-

шими. Большею частью эти романы не имеют другого достоинства. Происшествие занимательно, положение хорошо запутано, но Белькур говорит косо, но Шарлотта отвечает криво. Умный человек мог бы взять готовый план, готовые характеры, исправить слог и бессмыслицы, дополнить недомолвки — и вышел бы прекрасный, оригинальный роман. Скажи это от меня моему благодарному Р\*. Полно ему тратить ум в разговорах с англ<и-чанками>! Пусть он по старой канве вышьет новые узоры и представит нам в маленькой раме картину света и людей, которых он так хорошо знает» (VIII, 150). Латинское «Р\*» — инициал самого Пушкина, который иногда подписывал им свои публицистические статьи, — и цитата представляет собою нечто вроде программы. Она была реализована в «Повестях Белкина».

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

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

В комедии Лашоссе «Ложная антипатия» (1733) деспотическая воля родителей соединяет двух молодых людей, почти не-

знакомых и чуждых друг другу; супруги видятся в церкви — и затем надолго расстаются. Они знакомятся заново как чужие люди и влюбляются друг в друга; герой медлит с объяснением и вынужден признаться, что женат. В последний момент супруги узнают друг друга. Мы вновь замечаем сходство с «Метелью» — на этот раз в сюжете комедии. Еще более распространенной была комедия Мариво «Игра любви и случая» (1730), и П. А. Катенин сразу же вспомнил ее, прочитав «Барышню-крестьянку». По образцу, данному Мариво, строились затем повести о любви молодого дворянина к переодетой крестьянской барышне; в пушкиноведении называлась повесть г-жи Монтолье «Урок любви» как еще один сюжетный аналог.

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

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

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

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

### 3

Вопрос о том, какую роль играет в «Повестях Белкина» сам Белкин, до сего времени остается спорным. Некоторые исследователи склонны были видеть в нем реального «повествователя» и стремились в самом тексте повестей выделить черты его стиля и сознания; другие смотрели на него как на фигуру чисто условную, призванную лишь мотивировать циклическое построение сборника. Дело осложнялось тем, что, согласно замыслу Пушкина, Белкин не «придумал» свои повести, а лишь услышал и записал, исключив, таким образом, всякое свое вмешательство. «Выстрел» рассказал ему «подполковник И. Л. П.», «Станционного смотрителя» — «титularный советник А. Г. Н.», «Гробовщика» — «приказчик Б. В.», «Метель» и «Барышню-крестьянку» — «девица К. И. Т.». Итак, для каждой повести определялся и второй «рассказчик», который должен был наложить на повествование свою печать, — и в самом деле иногда его интонации

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

В «Истории села Горюхина», написанной уже от имени самого Белкина, литературное воспитание автора «Повестей» развернуто в еще более выразительной картине. «Письмовник» Курганова был его литературным евангелием; юнкером он углубляется в критические статьи «Благонамеренного» и мечтает о знакомстве с сочинителем «Б.» — т. е. Ф. Булгариным. Он переписывает в свои тетрадки «Опасного соседа», «Критику на Московский бульвар», «на Пресненские пруды» и трудится над эпической поэмой, из которой получается лишь надпись к портрету. Все это пародийно очерчивает нам облик низового, «мелкотравчатого» литератора-любителя, — почти все его литературные образцы были к 1830 г. достоянием провинциальных грамотеев.

Такой-то грамотей, простодушный, незлобивый, без образования, но с детским благоговением перед сочинителями и сочинительством, должен был с буквальной точностью переписывать в свои тетрадки старинные и наивные истории, уже два с лишком десятилетия кочующие по журнальным страницам и перешедшие в устный анекдот. Эта фигура возникла в сознании Пушки-

на еще в 1829 г., когда он писал «Роман в письмах», рассуждая о пользе чтения старинных романов. В те же дни Пушкин начинает набрасывать биографию будущего Белкина. Он создавал литературную маску ординарного рассказчика ординарных повестей, прибегая к распространеннейшему приему литературной мистификации, чтобы тут же эту мистификацию разрушить и на ее основе создать иную, уже более высокого порядка, непосредственно подводящую искушенного читателя к глубинам авторского замысла.

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

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

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

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

Эта внезапная бледность героя, жест смятения и раскаяния, прерывистая, оборванная авторская ремарка, — что это, как не знак возникающей спонтанно новой, неожиданной психологической коллизии? Автор психологических элегий и «опытов драматических изучений», Пушкин уже давно пришел к выво-

ду, что самая счастливая любовь таит в себе возможности диссонансов и взаимных непониманий. За месяц до «Метели» он оканчивает восьмую главу «Онегина», где вкладывает в уста Татьяны резкие и несправедливые слова:

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

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

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

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

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

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

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

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

Функции иронии в «Повестях Белкина» проявляются, однако, если мы рассмотрим ее в ряду иных художественных средств. Тогда она явится перед нами как особого рода форма переосмысления традиционных ситуаций — того переосмысления, которое было для Пушкина одним из основных литературных заданий цикла. Мы видели, например, что концовка «Метели» подчеркнута и намеренно «серьезна», — и это в том месте, где мы вправе были ожидать как раз иронического обыгрывания «штампа». Если угодно, мы имеем здесь дело с «антииронией» — еще более сильным и парадоксальным средством авторского осмысления ситуации. В концовке «Барышни-крестьянки» «комическое» и «серьезное» нераздельно сплелись в крошечной сцене, где парадокс доведен до головокружительного эффекта. Вся традиционная ситуация взорвана, все социальные барьеры рухнули: молодой помещик пишет своей возлюбленной-крестьянке письмо «самым четким почерком и самым бешеным слогом», объявляя «о грозящей им гибели» и предлагая немедленно свою руку, — и едет к предполагаемой невесте — дочери помещика-соседа для решительного объяснения. Традиционное условие счастливого разрешения ситуации — чтобы крестьянка оказалась дворянкой; в пушкинской ситуации как раз это условие безразлично, но когда Алексей видит на месте Лизы свою возлюбленную Акулину, его охватывает радостное смятение. «Лиза вздрогнула, подняла голову и хотела убежать. Он бросился ее удерживать. “Акулина, Акулина!..” Лиза старалась от него освободиться... “Mais laissez-moi donc, monsieur; mais êtes-vous fou”, — повторяла она, отворачиваясь. “Акулина! друг мой, Акулина!” — повторял он, целуя ее руки». Травестированная ситуация (барышня, переоде-



тая в крестьянку) травестируется вторично: Алексей ведет себя с Акулиной как с «барышней», а она отвечает ему французской фразой. Все это почти пародийно, — и вместе с тем серьезно, потому что здесь говорит социально привычный язык подлинных чувств.

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

## 5

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

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

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

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

Пушкин предполагал вначале закончить рассказ там, где оканчивается его нынешняя первая часть. Затем он присоединил к нему вторую часть — второй рассказ, композиционно почти повторяющий первый. Обе части построены по технике «таинственной новеллы». Тайной облечено происхождение Сильвио, его прошлая жизнь; загадочным предстает и поведение главного героя — виртуоза-бретера, не ответившего выстрелом на оскорбление и запятнанного в глазах товарищей. Эта тайна разъясняется в рассказе Сильвио, но вместе с тем сразу же создается другая,

более высокого порядка, так как обрывается основная сюжетная линия. Мы знаем, что Сильвио уехал вершить свою месть, — но сделал ли он это, и как, — мы не знаем.

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

Пушкин высоко ценил искусство композиции. Математически рассчитанный план «Ада» Данте он считал «плодом высокого гения» (XI, 42). Виртуозное построение «Выстрела» было, однако, не только способом организации фабульного материала, оно с разных сторон раскрывало облик героя, раскрывало и прямо (в его «исповеди»), и опосредованно: через юношески бескомпромиссное и несколько наивное восприятие будущего, «подполковника И. Л. П.» и через отмеченное сословно-аристократическими представлениями, воспитанием и гуманностью восприятие графа Б\*\*\*. «Выстрел», где число героев сведено к минимуму, кажется очень «населенным», потому что в нем говорят разные голоса и разные социальные миры. На этом фоне резко и контрастно вычерчивается сумрачная фигура Сильвио.

Страстная и эгоцентрическая, даже с чертами маниакальности, натура Сильвио несет в себе черты социального характера. 1810-е гг. — время дуэлей и бретеров. Здесь были свои герои и свои легенды — Лунин, Липранди, Ф. Ф. Уваров, А. И. Якубович... Дуэль была не только актом личной храбрости — она постоянно воспринималась как акт социального поведения, где принципы сословной чести утверждались в противовес официальным запретам и официальной иерархии. В поединке восста-

навливалось равенство двух дворян перед неравенством двух положений, примат закона чести над законом несправедливого государства. Безродный и бедный армейский офицер Сильвио, стоя у барьера, уравнен в правах с «молодым человеком знатной и богатой фамилии», более того, он может взять над ним верх.

Но здесь-то и начинается основной конфликт повести. Сильвио ищет полной победы; он откладывает свою месть и шесть лет ждет своего часа. Он превращается в маньяка, в раба «неподвижной идеи» (так переводил Пушкин французское выражение «*idée fixe*»), он подчиняет ей всю свою жизнь. В этом отношении он разительно напоминает другого пушкинского героя — Сальери, семнадцать лет вынашивающего мысль об убийстве или самоубийстве и ожидающего минуты своей гибели или своего торжества. Здесь общий психологический рисунок — и едва ли случайны и близость итальянских фамилий героев, и даже то обстоятельство, что «Моцарт и Сальери», задуманный несколькими годами ранее, окончен всего через 12 дней после «Выстрела» — 26 октября 1830 г. Близость двух исповедей — Сальери и Сильвио — довершает сходство. «Отроду не встречал счастливец столь блистательного, — признавался Сильвио. — Вообрази-те себе молодость, ум, красоту, веселость самую бешеную, храбрость самую беспечную, громкое имя, деньги, которым не знал он счета...». И далее: «Я его возненавидел». Это зависть такая же, как у Сальери, — не к положению, не к богатству, но к тому, что несправедливо и своенравно распределяет природа, — к уму, одаренности и успеху.

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

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

Так вскрывается глубинный смысл «парадоксов» в «Повестях Белкина» — внутренний сюжет постоянно просматривается за внешней фабулой и в акцентных местах выходит на поверхность, иногда в резком противоречии с тривиальным сознанием. Если в «Выстреле» социальный смысл этого внутреннего сюжета не является все же доминантой, то иначе обстоит дело в другой повести цикла, получившей едва ли не наибольшую известность, — в «Станционном смотрителе».

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

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

Самсону Вырину безраздельно отдано авторское и читательское сочувствие. Его крошечный идиллический мир, с бальзаминами на окнах и пестрыми занавесками, мир, где царит устойчивая патриархальная этика, в силу которой блудный сын должен непременно вернуться в отчий дом, — оказывается потрясенным и рухнувшим. В своем стремлении спасти его он го-

тов на все — на унижение, разорение, даже на то, чтобы взять обратно обесчещенную дочь. Этот мир — его жизнь, и равнодушное «спился» пивоваровой жены обозначает конец человеческой трагедии.

В гибели Вырина виноват другой мир — огромный и холодный, начинающийся за околицей села Н., — мир трехэтажных домов и щегольских дрожек, мир обольстителей и обольщенных, где от оскорбленных отцов откупаются пяти- и десятирублевыми ассигнациями, которые крадут потом хорошо одетые молодые люди, ездящие на извозчиках. Этот конфликт и этого героя Пушкин как бы заново открывает для русской литературы, — и его подхватит затем «натуральная школа». Однако Пушкин сумеет дальше нее заглянуть в социальную жизнь.

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

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

зиям принадлежит совершенно особая роль, и нет, вероятно, ни одного действия, которое бы не вызвало к жизни сложную и не всегда предугадываемую цепь последствий. «Вы не забудете того, что случилось», — пророчески говорит Минский, — и мог бы обратить эту формулу к себе самому, рассчитав, что Дуня отныне будет постоянно чувствовать свою виновность в унижениях и смерти отца. Заключительная сцена «Станционного смотрителя» символична: «прекрасная барыня», оставя карету в шесть лошадей и «трех маленьких барчат» вместе с кормилицей, приходит пешком на могилу спившегося смотрителя. «Она легла здесь и лежала долго», а «потом призвала попа, дала ему денег и поехала»... Как и другие пушкинские концовки, эта сцена — сложный и очень емкий «литературный жест», как бы сводящий в единый фокус контрасты и конфликты повести: богатство и нищета, счастливая семья и одинокая смерть, затерянная могила и проезжающая мимо нее «барыня», мучимая чувством вины, — все это неразрывные звенья единой цепи жестких и жестоких социальных закономерностей, управляющих современным Пушкину обществом.

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

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





## АБРАМ ТЕРЦ (А. Д. СИНЯВСКИЙ)

### Прогулки с Пушкиным

— Бывало, часто говорю ему: «Ну, что, брат Пушкин?» — «Да так, брат, — отвечает, бывало, — так как-то всё...» Большой оригинал.

*Н. В. Гоголь. Ревизор*

При всей любви к Пушкину, граничащей с поклонением, нам как-то затруднительно выразить, в чем его гениальность и почему именно ему, Пушкину, принадлежит пальма первенства в русской литературе. Помимо величия, располагающего к почти-тельным титулам, за которыми его лицо расплывается в сплошное популярное пятно с бакенбардами, — трудность заключается в том, что весь он абсолютно доступен и непроницаем, загадочен в очевидной доступности истин, им провозглашенных, не содержащих, кажется, ничего такого особенного (жест неопределенности: «да так... так как-то всё...»). Позволительно спросить, усомниться (и многие усомнились): да так ли уж велик ваш Пушкин и чем, в самом деле, он знаменит за вычетом десятка-другого ловко скроенных пьес, про которые ничего не скажешь, кроме того, что они ловко сшиты?

...Больше ничего  
Не выжмешь из рассказа моего, —

резюмировал сам Пушкин это отсутствие в его сочинении чего-то большего, чем изящно и со вкусом рассказанный анекдот, способный нас позабавить. И, быть может, постичь Пушкина нам проще не с парадного входа, заставленного венками и бюстами с выражением неуступчивого благородства на челе, а с помощью анекдотических шаржей, возвращенных поэту улицей словно бы в ответ и в отместку на его громкую славу.

Отбросим не идущую к Пушкину и к делу тяжеловесную сальность этих уличных созданий, восполняющих недостаток грации и ума простодушным плебейским похабством. Забудем на время и самую фривольность сюжетов, к которой уже Пушкин имеет косвенное отношение. Что останется тогда от карикатурного двойника, склонного к шуткам и шалостям и потому более-менее годного сопровождать нас в экскурсии по священным стихам поэта — с тем чтобы они сразу не настроили на возвышенный лад и не привели прямым каналом в Академию наук и художеств имени А. С. Пушкина с упомянутыми венками и бюстами на каждом абзаце? Итак, что останется от расхожих анекдотов о Пушкине, если их немного почистить, освободив от скабрёзного хлама? Останутся всё те же неистребимые бакенбарды (от них ему уже никогда не отделаться), тросточка, шляпа, развевающиеся фалды, общительность, легкомыслие, способность попадать в переpleты и не лезть за словом в карман, парировать направо-налево с проворством фокусника — в частом, по-киношному, мелькании бакенбард, тросточки, фрака... Останутся вертлявость и какая-то всепроникаемость Пушкина, умение испаряться и возникать внезапно, застегиваясь на ходу, принимая на себя роль получателя и раздавателя пинков-экспромтов, миссию козла отпущения, всеобщего ходатая и доброхота, всюду сущего нос, неуловимого и вездесущего, универсального человека Никто, которого каждый знает, который все стерпит, за всех расквитаётся.

— Кто заплатит? — Пушкин!

— Что я вам — Пушкин — за все отвечать?

— Пушкиншулер! Пушкинзон!

Да это же наш Чарли Чаплин, современный эрзац-Петрушка, прифрантившийся и насобачившийся хилить в рифму...

— Ну что, брат Пушкин?..

Причастен ли этот лубочный, площадной образ к тому прекрасному подлиннику, который-то мы и доискиваемся и стремимся узнать покороче в общении с его разбитным и покладистым душеприказчиком? Вероятно, причастен. Вероятно, имелось в Пушкине, в том настоящем Пушкине, нечто, располагающее к позднему панибратству и выбросившее его имя на потеху толпе, превратив одинокого гения в любимца публики, завсегдатя танцулек, ресторанов, матчей.

Легкость — вот первое, что мы выносим из его произведений в виде самого общего и мгновенного чувства. Легкость в отношении к жизни была основой мирозерцания Пушкина, чертой характера и биографии. Легкость в стихе стала условием твор-



чества с первых его шагов. Едва он появился, критика заговорила о «чрезвычайной легкости и плавности» его стихов: «кажется, что они не стоили никакой работы», «кажется, что они выливались у него сами собою» (Невский зритель. 1820. № 7; Сын отечества. 1820. Ч. 64. № 36)<sup>1</sup>.

До Пушкина почти не было легких стихов. Ну — Батюшков. Ну — Жуковский. И то спотыкаемся. И вдруг, откуда ни возьмись, ни с чем, ни с кем не сравнимые реверансы и повороты, быстрота, натиск, прыгучесть, умение гарцевать, галопировать, брать препятствия, делать шпагат и то стягивать, то растягивать стих по требованию, по примеру курбетов, о которых он рассказывает с таким вхождением в роль, что строфа-балерина становится рекомендацией автора заодно с танцевальным искусством Истоминой:

...Она,  
Одной ногой касаясь пола,  
Другую медленно кружит,  
И вдруг прыжок, и вдруг летит,  
Летит, как пух от уст Эола;  
То стан совет, то разовьет  
И быстрой ножкой ножку бьет.

Но прежде чем так плясать, Пушкин должен был пройти лицейскую подготовку — приучиться к развязности, развить гибкость в речах заведомо несерьезных, ни к чему не обязывающих и занимательных главным образом непринужденностью тона, с какою вьется беседа вокруг предметов ничтожных, бессодержательных. Он начал не со стихов — со стишков. Взамен поэтического мастерства, каким оно тогда рисовалось, он учится писать плохо, кое-как, заботясь не о совершенстве своих «летучих посланий»<sup>2</sup>, но единственно о том, чтобы писать их по воздуху — бездумно и быстро, не прилагая стараний. Установка на *необработанный* стих явилась следствием «небрежной» и «резвой» (любимые эпитеты Пушкина о ту пору) манеры речи, достигаемой путем откровенного небрежения званием и авторитетом поэта. Этот первый в русской литературе (как позднее обнаружилось) сторонник чистой поэзии в бытность свою дебютантом ставил ни в грош искусство и демонстративно отдавал предпочтение бrenным дарам жизни.

Не вызывай меня ты боле  
К навек оставленным трудам,  
Ни к поэтической неволе,  
Ни к обработанным стихам.

Что нужды, если и с ошибкой,  
И слабо иногда пою?  
Пускай Нинета лишь улыбкой  
Любовь беспечную мою  
Воспламенит и успокоит!  
А труд — и холоден, и пуст:  
Поэма никогда не стоит  
Улыбки сладострастных уст!<sup>3</sup>

Такое вольничанье со стихом, освобожденным от каких бы то ни было уз и обязательств, от стеснительной необходимости — даже! — именоваться *поэзией*, грезить о вечности, рваться к славе («Плоды веселого досуга не для бессмертья рождены»<sup>4</sup>, — заверял молодой автор — не столько по скромности, сколько из желания сохранить независимость от навязываемых ему со всех сторон тяжеловесных заданий), предполагало облегченные условия творчества. Излюбленным местом сочинительства сделалась постель, располагавшая не к работе, а к отдыху, к ленивой праздности и дремоте, в процессе которой поэт между прочим, шалаяй-валяй, что-то там такое пописывал, не утомляя себя излишним умственным напряжением.

Постель для Пушкина не просто милая привычка, но наиболее отвечающая его духу творческая среда, мастерская его стиля и метода. В то время как другие по ступенькам высокой традиции влезали на пьедестал и, прицеливаясь к перу, мысленно облачались в мундир или тогу, Пушкин, недолго думая, заваливался на кровать и там — «среди приятного забвенья, склоняясь в подушку головой», «немного сонною рукой» — набрасывал кое-что, не стоящее внимания и не требующее труда. Так вырабатывалась манера, поражающая раскованностью мысли и языка, и наступала свобода слова, неслыханная еще в нашей словесности. Лежа на боку, оказалось, ему было сподручнее становиться Пушкиным, и он радовался находке:

В таком ленивом положении  
Стихи текут и так и сяк<sup>5</sup>.

Его поэзия на той стадии тонула и растворялась в быту. Чураясь важных программ и гордых замыслов, она опускалась до уровня застольных тостов, любовных записочек и прочего вздора житейской прозы. Вместо трудоемкого высиживания «Россиады» она разменивалась на мелочи и расходилась по дешевке в дружеском кругу — в альбомы, в остроты. Впоследствии эти формы поэтического смещения в быт лефовцы назовут «искусством в производстве». Не руководствуясь никакими теориями, Пушкин начинал с того, чем кончил Маяковский.

Пишу своим я складом ныне  
Кой-как стихи на именины!<sup>6</sup>

Ему ничего не стоило сочинить стишок, приглашающий, скажем, на чашку чая. В поводах и заказах недостатка не было. «Я слышу: пишешь ты ко многим, ко мне ж, покамест, ничего, — упрасивал его тоже в стихах, по тогдашней приятной моде, Я. Н. Толстой. — Доколе ты не сдержишь слово: безделку трудно ль написать?» И получал в подарок — стансы<sup>7</sup>.

Пушкин был щедр на безделки. Жанр поэтического пустяка привлекал его с малолетства. Научая расхлябанности и мгновенному решению темы, он начисто исключал подозрение в серьезных намерениях, в прилежании и постоянстве. В литературе, как и в жизни, Пушкин ревниво сохранял за собою репутацию лентяя, ветреника и повесы, не знакомого с муками творчества.

Не думай, цензор мой угрюмый,  
Что я беснуюсь по ночам,  
Объятый стихотворной думой,  
Что ленью жертвую стихам...<sup>8</sup>

Все-таки — думают. Позднейшие биографы с вежливой улыбкой полицейских авгуров, привыкших смотреть сквозь пальцы на проказы большого начальства, разъясняют читателям, что Пушкин, разумеется, не был таким бездельником, каким его почему-то считают. Нашлись доносители, подглядевшие в скважину, как Пушкин подолгу пыхтит над черновиками.

Нас эти сплетни не интересуют. Нам дела нет до улик — будь они правдой иль выдумкой ученого педанта, — лежащих за пределами истины, как ее преподносит поэт, тем более — противоречащих версии, придерживаясь которой он сумел одарить нас целой вселенной. Если Пушкин (допустим!) лишь делал вид, что бездельничает, значит, ему это понадобилось для развязывания языка, пригодилось как сюжетная мотивировка судьбы и без нее он не смог бы написать ничего хорошего. Нет, не одно лишь кокетство удачливого артиста толкало его к принципиальному шалопайничеству, но рабочая необходимость и с каждым часом крепнущее понимание своего места и жребия. Он не играл, а жил, шутя и играя, и когда умер, заигравшись чересчур далеко, Баратынский, говорят, вместе с другими комиссарами разбиравший бумаги покойного, среди которых, например, затесался «Медный всадник», восклицал: «Можешь ты себе представить, что меня больше всего изумляет во всех этих поэмах? Обилие мыслей! Пушкин — мыслитель! Можно ли было это ожидать?» (Цитирую по речи И. С. Тургенева на открытии памятника Пушкину в Москве<sup>9</sup>.)

Нынешние читатели, с детства обученные тому, что Пушкин — это мыслитель (хотя, по совести говоря, ну какой он мыслитель!), удивляются на Баратынского, не приметившего очевидных глубин. Не ломая голову над глубинами, давайте лучше вместе, согласно удивимся силе внушения, которое до гроба оказывал Пушкин в роли беспечного юноши. Современники удостоверяют чуть ли не хором: «Молодость Пушкина продолжалась во всю его жизнь, и в тридцать лет он казался хоть менее мальчиком, чем был прежде, но все-таки мальчиком, лицейским воспитанником... Ветреность была главным, основным свойством характера Пушкина» (Русская старина. 1874. № 8)<sup>10</sup>.

Естественно, эта ветреность не могла обойтись без женщин. Ни у кого, вероятно, в формировании стиля, в закручивании стиха не выполнял такой работы, как у Пушкина, слабый пол. Посвященные прелестницам безделки находили в их слабости оправдание и поднимались в цене, наполнялись воздухом приятного и прибыльного циркулирования. Молодой поэт в амплуа ловеласа становился профессионалом. При даме он вроде как был при деле.

Тем временем беззаботная, небрежная речь получала апробацию: кто ж соблюдает серьезность с барышнями, один звук которых тянет смеяться и вибрировать всеми членами? Сам объект воспевания располагал к легкомыслию и сообщал поэзии бездну движений. В общении с женщинами она упражнялась в искусстве обхаживать и, скользя по поверхности, касаться запретных тем и укромных предметов с такой непринужденной грацией, как если бы ничего особенного, а наша дама вся вздрагивает, и хватается за бока, будто на нее напал щекотунчик, и, трясаясь, стучает веером по перстам баловника. (См. послание «Красавице, которая нюхала табак», который, помнится, просыпался ей прямо за корсаж, где пятнадцатилетний пацан показывает столько энергии и проворства, что мы рот разеваем от зависти: ах, почему я не табак! ах, почему я не Пушкин!)

На тоненьких эротических ножках вбежал Пушкин в большую поэзию и произвел переполох. Эротика была ему школой — в первую очередь школой верткости, и ей мы обязаны в итоге изгибчивостью строфы в «Онегине» и другими номерами, о которых не без бахвальства сказано:

Порой я стих повертываю круто,  
Все ж видно, не впервой я им верчу<sup>11</sup>.

Умение вертеть стихом приобреталось в коллизиях, требующих маневренности необыкновенной, подобных той, в какую, к

примеру, попал некогда Дон-Жуан, взявшись ухаживать одновременно за двумя параллельными девушками. В таком положении, хочешь не хочешь, а приходится поворачиваться.

Или — Пушкин бросает фразу, решительность которой вас озадачивает: «Отечество почти я ненавидел» (?!). Не пугайтесь: следует — ап! — и честь Отечества восстановлена:

Отечество почти я ненавидел —  
Но я вчера Голицыну увидел  
И примирен с отечеством моим<sup>12</sup>.

И маэстро, улыбаясь, раскланивается.

<...> Наш пострел везде поспел, — можно смело поручиться за Пушкина. Недаром он смолоду так ударил по географии. После русского Руслана только и слышим: Кавказ, Балканы... «...И финн, и ныне дикой тунгус, и друг степей калмык», прежде чем попасть в будущие любители Пушкина, были им в «Братьях разбойниках» собраны в одну шайку. То был мандат на мировую литературу.

Подвижность Пушкина, жизнь на колесах позволяли без проволочек брать труднейшие национальные и исторические барьеры. Легкомыслие становилось средством сообщения с другими народами, путешественник принимал эстафету паркетного шаркуна. Шла война, отправляли в изгнание, посылали в командировки по кровавым следам Паскевича, Ермолова, Пугачева, Петра, а бал все ширился и множился гостями, нарядами, разбитыми в пыль племенами и крепостями.

Так Муза, легкий друг Мечты,  
К пределам Азии летала  
И для венка себе срывала  
Кавказа дикие цветы.  
Ее пленял наряд суровый  
Племен, возросших на войне,  
И часто в сей одежде новой  
Волшебница являлась мне...<sup>13</sup>

Пушкин любил рядиться в чужие костюмы и на улице, и в стихах. «Вот уж смотришь — Пушкин серб или молдаван, а одежду ему давали знакомые дамы... В другой раз смотришь — уже Пушкин турок, уже Пушкин жид, так и разговаривает, как жид»<sup>14</sup>. Эти девичьи воспоминания о кишиневских проделках поэта могли бы сойти за литературоведческое исследование. «Переимчивый и общежительный в своих отношениях к чужим языкам»<sup>15</sup> — таков русский язык в определении Пушкина, таков и сам Пушкин, умевший по-свойски войти в любые мысли и

речи. Компанейский, на короткой ноге с целым светом, терпимый «даже иногда с излишеством», он, по свидетельству знакомых, равно охотно болтал с дураками и умниками, с подлецами и пошляками. Общительность его не знала границ. «У всякого есть ум, — настаивал Пушкин, — мне не скучно ни с кем, начиная с будочника и до царя». «Иногда с лакеями беседовал»<sup>16</sup>, — добавляет уважительно старушка А. О. Смирнова-Россет.

...И гад морских подводный ход,  
И дольной лозы прозябанье.

Все темы ему были доступны, как женщины, и, перебегая по ним, он застолбил проезды для русской словесности на столетия вперед. Куда ни сунемся — всюду Пушкин, что объясняется не столько воздействием его гения на другие таланты, сколько отсутствием в мире мотивов, им ранее не затронутых. Просто Пушкин за всех успел обо всем написать.

В результате он стал российским Вергилием и в этой роли гида-учителя сопровождает нас, в какую бы сторону истории, культуры и жизни мы ни направились. Гуляя сегодня с Пушкиным, ты встретишь и себя самого.

...Я, нос себе зажав, отворотил лицо,  
Но мудрый вождь тащил меня всё дале, дале —  
И, камень приподняв за медное кольцо,  
Сошли мы вниз — и я узрел себя в подвале<sup>17</sup>.

Больше всего в людях Пушкин ценил благоволение. Об этом он говорил за несколько дней до смерти — вместе с близкой ему темой судьбы<sup>18</sup>, об этом писал в рецензии на книгу Сильвио Пеллико «Об обязанностях человека» (1836 г.).

«Сильвио Пеллико десять лет провел в разных темницах и, получа свободу, издал свои записки. Изумление было всеобщее: ждали жалоб, напитанных горечью, — прочли умилительные размышления, исполненные ясного спокойствия, любви и добродетельства».

В «ненарушимой благосклонности во всем и ко всему» рецензент усматривал «тайну прекрасной души, тайну человека-христианина» и причислял своего автора к тем избранным душам, «которых Ангел Господний приветствовал именем *человеков благоволения*».

Был ли Пушкин сим избранным? Наверное, был — на иной манер.

В соприкосновении с пушкинской речью нас охватывает атмосфера благосклонности, как бы по-тихому источаемая словами и заставляющая вещи открыться и воскликнуть: «я — здесь!»

Пушкин чаще всего любит то, о чем пишет, а так как он писал обо всем, не найти в мире более доброжелательного писателя. Его общительность и отзывчивость, его доверие и слияние с промыслом либо вызваны благоволением, либо выводят это чувство из глубин души на волю с той же святой простотой, с какой посылается свет на землю — равно для праведных и грешных. Поэтому он и вхож повсюду и пользуется ответной любовью. Он приветлив к изображаемому, и оно к нему льнет.

Возьмем достаточно популярные строчки и посмотрим, в чем соль.

Зима!.. Крестьянин, торжествуя,  
На дровнях обновляет путь...

(Какой триумф по ничтожному поводу!)

Что ты ржешь, мой конь ретивый?..

(Ну как тут коню не откликнуться и не заговорить человеческим голосом?!)

Мой дядя самых честных правил...

(Под влиянием этого дяди, отходная которому читается тоном здравницы, у вечно меланхоличного Лермонтова появилось единственное бодрое стихотворение «Бородино»: «Скажи-ка, дядя, ведь недаром...»)

Тиха украинская ночь...

(А звучит восклицательно — а почему? да потому, что Пушкин это ей вменяет в заслугу и награждает медалью «тиха» с таким же добрым торжеством, как восхищался достатком героя: «Богат и славен Кочубей», словно все прочие ночи плохи, а вот украинская — тиха, слышите, на весь мир объявляю: «Тиха украинская ночь!»)

Прибежали в избу дети,  
Второпях зовут отца...

(Под этот припев отплясывали, позабыв об утопленнике. Вообще у Пушкина все начинается с праздничного колокольного звона, а заканчивается под сурдинку...)

С Богом, в дальнюю дорогу!  
Путь найдешь ты, слава Богу.  
Светит месяц; ночь ясна;  
Чарка выпита до дна.

(Ничего себе — «Похоронная песня»! О самом печальном или ужасном он норовит сказать тост) —

Итак, — хвала тебе, Чума!..

Пушкин не жаловал официальную оду, но, сменив пластинку, какой-то частью души оставался одописцем. Только теперь он писал оды в честь чернильницы, на встречу осени, пусть шуточные, смешливые, а все же исполненные похвалы. «Пою приятеля младого и множество его причуд», — валял он дурака в «Онегине», давая понять, что не такой он отсталый, а между тем воспел и приятеля, и весь его мелочный туалет. Прочнее многих современников Пушкин сохранял за собою антураж и титул певца, стоящего на страже интересов привилегированного предмета. Однако эти привилегии воспевались им не в форме высокопарного славословия, затмевающего предмет разговора пиитическим красноречием, но в виде нежной восприимчивости к личным свойствам обожаемой вещи, так что она, купаясь в славе, не теряла реальных признаков, а лишь становилась более ясной и, значит, более притягательной. Вещи выглядят у Пушкина как золотое яблочко на серебряном блюдечке. Будто каждой из них сказано:

Мороз и солнце; день чудесный!  
Еще ты дремлешь, друг прелестный —  
Пора, красавица, проснись:  
Открой сомкнуты негой взоры  
Навстречу северной Авроры,  
Звездою севера явись!

И они — являются.

«Нет истины, где нет любви» — это правило в устах Пушкина помимо прочего означало, что истинная объективность достигается нашим сердечным и умственным расположением, что, любя, мы переносимся в дорогое существо и, проникшись им, вернее постигаем его природу. Нравственность, не подозревая о том, играет на руку художнику. Но в итоге ему подчас приходится любить негодяев.

Вслед за Пушкиным мы настолько погружаемся в муки Сальери, что готовы, подобно последнему, усомниться в достоинствах Моцарта, и лишь совершаемое на наших глазах беспримерное злодеяние восстанавливает справедливость и заставляет ужаснуться тому, кто только что своей казуистикой едва нас не вовлек в соучастники. В целях полного равновесия (не слишком беспокоясь за Моцарта, находящегося с ним в родстве) автор с широтою творца дает фору Сальери и, поставив на первое место, в открытую мирволит убийце и демонстрирует его сердце с симпатией и состраданием.



Драматический поэт — требовал Пушкин — должен быть беспристрастным, как судьба<sup>19</sup>. Но это верно в пределах целого, взятого в скобки, произведения, а пока тянется действие, он пристрастен к каждому шагу и печется попеременно то об одной, то о другой стороне, так что нам не всегда известно, кого следует предпочесть: под пушкинское поддакивание мы успели подружиться с обеими враждующими сторонами. Царь и Евгений в «Медном всаднике», отец и сын в «Скупом рыцаре», отец и дочь в «Станционном смотрителе», граф и Сильвио в «Выстреле» — и мы путаемся и трудимся, доискиваясь, к кому же благоволит покладистый автор. А он благоволит ко всем.

Перестрелка за холмами;  
Смотрит лагерь их и наш;  
На холме пред казаками  
Вьется красный делибаш.

А откуда смотрит Пушкин? Сразу с обеих сторон, из ихнего и из нашего лагеря? Или, быть может, сверху, сбоку, откуда-то с третьей точки, равно удаленной от «них» и от «нас»? Во всяком случае он подыгрывает и нашим и вашим с таким аппетитом («Эй, казак! не рвися к бою», «Делибаш! не суйся к лаве»), будто науськивает их поскорее проверить в деле равные силы. Ну и, конечно, удалцы не выдерживают и несутся навстречу друг другу.

Мчатся, сшиблись в общем крике...  
Посмотрите! каковы?  
Делибаш уже на пике,  
А казак без головы<sup>20</sup>.

Нет, каков автор! Он словно бы для очистки совести фыркает: я же предупреждал! — и наслаждается потехой и весело потирает руки: есть условия для работы.

Как бы в этих обстоятельствах вел себя Сильвио Пеллико? Должно, молился бы за обоих — не убивайте, а если убили, так за души, обогранные кровью. Пушкин тоже молится — за то, чтобы одолели оба соперника. Осуществись молитва Пеллико — действительность в ее нынешнем образе исчезнет, история остановится, драчуны обнимутся и всему наступит конец. Пушкинская молитва идет на потребу миру — такому, каков он есть, и состоит в пожелании ему долгих лет, доброго здоровья, боевых успехов и личного счастья. Пусть солдат воюет, царь царствует, женщина любит, монах постится, а Пушкин, пусть Пушкин на все это смотрит, обо всем этом пишет, радея за всех и воодушевляя каждого.

Бог помочь вам, друзья мои,  
В заботах жизни, царской службы,  
И на пирах разгульной дружбы,  
И в сладких таинствах любви!

Бог помочь вам, друзья мои,  
И в бурях, и в житейском горе,  
В краю чужом, в пустынном море  
И в мрачных пропастях земли!<sup>21</sup>

Вероятно, никогда столько сочувствия людям не изливалось разом в одном — таком маленьком — стихотворении. Плакать хочется — до того Пушкин хорош. Но давайте на минуту представим в менее иносказательном виде и «мрачные пропасти земли», и «заботы царской службы». В пропастях, как всем понятно, мытарствовали тогда декабристы. Ну а в службу царю входило эти пропасти охранять. Получается, Пушкин желает тем и другим скорейшей удачи. Узнику — милость, беглому — лес, царский слуга — лови и казни. Так, что ли?! Да (со вздохом) — так.

Не мы ли здесь вчера скакали,  
Не мы ли яростно топтали,  
Усердной местию горя,  
Лихих изменников царя?<sup>22</sup>

Это писалось на другой день после 14 декабря — попутно с ободряющим посланием в Сибирь. Живописуя молодого опричника, Пушкин мимоходом и ему посочувствовал, заодно с его печальными жертвами. Уж очень славный попался опричник — жаль было без рубля отпускать...

«Странное смешение в этом великолепном создании!»<sup>23</sup> — жаловался на Пушкина друг Пущин. Он всегда был слишком широк для своих друзей. Общаясь со всеми, всем угождая, Пушкин каждому казался попеременно родным и чужим. Его переманивали, теребили, учили жить, ловили на слове, записывали в якобинцы, в царедворцы, в масоны, а он, по примеру прекрасных испанок, ухитрялся «с любовью набожность умильно сочетать, из-под мантильи знак условный подавать» и ускользал, как колобок, от дедушки и от бабушки.

Чей бы облик не принял Пушкин? С кем бы не нашел общий язык? «Не дай мне Бог сойти с ума», — отрещивался он для того лишь, чтобы лучше представить себя в положении сумасшедшего. Он, умевший в лице Гринева и воевать и дружить с Пугачевым, сумел войти на цыпочках в годами не мытую совесть ката и удалился восвояси с добрым словом за пазухой.

«Меня притащили под виселицу. “Не бось, не бось”, — повторяли мне губители, может быть, и вправду желая меня ободрить».

Сколько застенчивости, такта, иронии, надежды и грубого здоровья — в этом коротеньком «не бось»! Такое не придумаешь. Такое можно пережить, подслушать в роковую минуту, либо схватить, как Пушкин, — помощью вдохновенья. Оно, кстати, согласно его взглядам, есть в первую очередь «расположение души к живейшему принятию впечатлений»<sup>24</sup>.

Расположение — к принятию. Приятельство, приятность. Расположенность к первому встречному. Ко всему, что Господь ниспослет. Ниспослет — расположенность — благосклонность — покой — и гостеприимство всей этой тишины — вдохновение...

Хуже всех отозвался о Пушкине директор лицея Е. А. Энгельгардт. Хуже всех — потому что его отзыв не лишен пронизательности, несмотря на обычное в подобных суждениях профессиональное недомыслие. Но если, допустим, фразы о том, что Пушкину главное в жизни «блестеть», что у него «совершенно поверхностный, французский ум», отнести за счет педагогической ограниченности, то все же местами характеристика знаменитого выпускника поражает пронзительной грустью и какой-то боязливой растерянностью перед этой уникальной и загадочной аномалией. О Пушкине, о нашем Пушкине сказано:

«Его сердце холодно и пусто; в нем нет ни любви, ни религии: может быть, оно так пусто, как никогда еще не бывало юношеское сердце» (1816 г.)<sup>25</sup>.

Проще всего смеясь отмахнуться от напуганного директора: дескать, старый пенъ, Сальери, профукавший нового Моцарта, либерал и энгельгардт. Но, быть может, его смятение перед тем, «как никогда еще не бывало», достойно послужить прологом к огромности Пушкина, который и сам довольно охотно вздыхал над сердечной неполноценностью и пожирал пространства так, как если бы желал насытить свою пустующую утробу, требующую ни много ни мало — целый мир, не имея сил остановиться, не зная причины задерживаться на чем-то одном.

Пустота — содержимое Пушкина. Без нее он был бы не полон, его бы не было, как не бывает огня без воздуха, вдоха без выдоха. Ею прежде всего обеспечивалась восприимчивость поэта, подчинявшаяся обаянию любого каприза и колорита поглощаемой торопливо картины, что поздравительной открыткой влетает в глянце: натурально! точь-в-точь какие видим в жизни! Вспомним Гоголя, беспокойно, кошмарно занятого собою, рисо-

вавшего все в превратном свете своего кривого носа. Пушкину не было о чем беспокоиться, Пушкин был достаточно пуст, чтобы видеть вещи как есть, не навязывая себя в произвольные фантазеры, но полнясь ими до краев и реагируя почти механически, «ревет ли зверь в лесу глухом, трубит ли рог, гремит ли гром, поет ли дева за холмом», — благосклонно и равнодушно. <...>





## **Ю. П. КУЗНЕЦОВ**

### **О воле к Пушкину**

(Полемические заметки)

Когда Пушкин встал в ряд мировых гениев, его имя породило обширную литературу, к сожалению, построенную на всякого рода недоразумениях. И сейчас каждый считает своим долгом писать и говорить о Пушкине первое, что придет в голову. Увы, так с великими людьми и бывает. Сначала они творят, а потом их осваивают и даже присваивают. С разных сторон то и дело разносится: «Мой поэт», «Мой Пушкин», «Мой Чехов»... Так и видишь маленькую городскую птичку, сидящую на голове памятника. Куда ее занесло! «Это мой памятник», — говорит птичка. Кыш, безобразница!.. Пустое дело. Слетит одна, прилетит другая. Не ставить же пугало или дракона из тех, что стерегут клады!

Но есть другая крайность: все дороги ведут к Пушкину. Пушкин — это все, он — солнце. Это взгляд капли на море. Но на свете много морей. Нет ли в таком взгляде ограниченности, неверия в приход иных мощных светил? Все поэтические пути покрыть одним именем — достойно ли это сильного народа?.. Кто знает. На память приходит один странный разговор Гете со своим секретарем. Они разговаривали об английской литературе, о величии Шекспира и о том неблагоприятном положении, в котором оказались английские драматические писатели, пришедшие после этого великана поэзии. «Драматический талант, — говорил Гете, — хоть сколько-нибудь значительный, не мог обойтись без того, чтобы не считаться с Шекспиром, не мог обойтись без того, чтобы не изучать его. А раз он его изучал, он должен был прийти к убеждению, что Шекспир исчерпал всю человеческую природу во всех направлениях, во всех ее глубинах и высотах, так что для него, последыша, собственно говоря, не остается уже никакого дела. И откуда мог бы он почерпнуть мужество

взяться за перо, раз он сознает, что уже имеется в наличии такое недостижимое совершенство?!»<sup>1</sup>

Мы имеем перед собою не только Пушкина, но и неверные представления о нем, затемняющие наш взгляд на истинное положение дел.

Пушкин создал литературный язык. Недаром он непревзойденный стилист. Ясность и точность его слога недостижимы и пленительны. Гоголь блестяще сказал о Пушкине: «В нем русская природа, русская душа, русский язык, русский характер отразились в такой же чистоте, в такой очищенной красоте, в какой отражается ландшафт на выпуклой поверхности оптического стекла»<sup>2</sup>.

Но поистине что-то дьявольское кроется в этом сравнении, оно и хромает, как бес, ибо никакое оптическое стекло не может отразить ни звука, ни запаха, ни осязания, ни, тем более, духа — уж совсем неуловимой вещи.

Отраженный ландшафт возник не случайно. Гоголь был чуток на подобного рода словечки. Именно к подробному отражению ландшафта, к отражению... выпуклостей того, что лежит на поверхности, к уловлению тончайших паутинок быта и свелись позднейшие стилевые открытия.

Но обратимся к пушкинскому «Пророку». Там этот ландшафт в полном объеме:

И внял я неба содроганье,  
И горный ангелов полет,  
И гад морских подводный ход,  
И дольней лозы прозябанье.

Ландшафт разрезан сверху вниз и по горизонтали: «дольней лозы прозябанье». Вот такая мировая схема открылась пророку. Но правильно ли мы поняли самого пророка? Проследим, что с ним сделал серафим:

И вырвал грешный мой язык,  
И празднословный и лукавый,  
И жало мудрыя змеи  
В уста замершие мои  
Вложил десницею кровавой.

Приглядитесь: загадочный пророк. И глагол его, надо полагать, с привкусом крови. Не искуситель ли он? Тут нельзя ошибиться. Однажды это самое змеиное жало уже послужило орудием для великого соблазна. Печально это кончилось, гласит древняя легенда.

Так как же быть с пророком? И кого он соблазнил?.. А соблазнил он русскую поэзию, и соблазнил именно ландшафтом. Чем иначе объяснить упорное усиление ландшафтной и бытовой предметности в ущерб глубине и духовному началу? Да вот примеры:

«Где бодрый серп гулял и падал колос, Теперь уж пусто все — простор везде, — Лишь паутины тонкий волос Блестит на праздной борозде» (Тютчев), «В тени густой летает тяжкий жук» (Тургенев), «Савраска увяз в половине сугроба» и т. д. (Некрасов), «Трава при луне в бриллиантах, На тмине горят светляки» (Фет), «В гостиной сидел за раскрытым столом мой отец. Нахмуривши брови, сурово хранил он молчанье» и т. д. (Полонский), «И ягоды туманно-сини На можжевельнике сухом» (Бунин), «Выхожу я в путь, открытый взорам, Ветер гнет упругие кусты. Битый камень лег по косогорам, Желтой глины скудные пласты» (Блок), «В прозрачном холоде заголубели доли. Отчетлив стук подкованных копыт. Трава поблекшая в расстеленные полы Сбирает медь с обветренных раки» (Есенин).

Один Лермонтов избежал этого соблазна, может быть, потому, что почуял в пророке какой-то подвох и написал свой вариант пророка, которого отовсюду гонят.

«Но как же так! Это наши любимые стихи!» — воскликнет непременно читатель. И отчасти он будет прав, ведь он тоже соблазнен. На то и соблазн, чтоб пленять.

О новейшей поэзии можно по ходу сказать, что она загромождена ландшафтными и бытовыми подробностями, в ней бытие заменено бытом, а ангелы соответственно спутниками — так правдоподобней. Конечно, поэты всегда сопротивлялись соблазну, но он оказался слишком велик. И тогда его называли поэзией простых вещей. «Когда б вы знали, из какого сора...» (Ахматова)<sup>3</sup>, но это похоже на наряд голого короля.

Вернемся к Пушкину и его ритмике. Ритмика, которой мы пользуемся, — античное изобретение и пришла к Пушкину через немцев и французов. Пушкин и наложил «западную» печать на русское стихосложение. Создание им литературного языка и введение ритма можно сравнить по значению только с петровскими реформами. И те и другие имели далеко идущие последствия, у тех и у других оказались хорошие и дурные стороны,

Дело в том, что народное сознание выработало свои национальные поэтические формы: былину, народную песню, раешный стих, частушку. За исключением двух последних, все они отличались большой протяженностью, что соответствовало национальному характеру и строю души. Античный ритм родился

из особенностей другого характера. То, что ритм, а точнее, тон и даже рифма оказались прокрустовым ложем, видно на примере стихотворений Кольцова. Они подражательны и неорганичны для него. Совсем не то кольцовские песни. Это сама естественность.

(Но вот притча. Не кто иной, как Пушкин, написал «Буря мглою небо кроет» — стихотворение, в котором веет народным дыханием, не стесненным никаким прокрустовым ложем.)

Живой самоцветный язык народа все еще питает нашу литературу, а не наоборот, как это случилось во Франции, где уже все давно говорят на языке литературы, которая вынуждена питаться собственными соками.

А коли так, то значит есть и пути для народного лада, скажем, кольцовского типа. Правда, кольцовская линия, начиная с Некрасова, претерпела большие изменения под давлением книжной традиции и собственно литературного языка, но задача грядущих поэтов, быть может, в том, чтобы возродить эту линию.

И еще. Поэтический символ — вот гигантский путь, по которому не пошел Пушкин. Он на многих смотрел и на многое отзывался — об этом сказал Достоевский в своей знаменитой речи, но символического опыта Данте не заметил. Хотя, судя по таким шедеврам, как «Анчар», «Бесы», «Утопленник», его кренило в эту сторону. Но не будем гадать на кофейной гуще. Прошел так прошел. В этом его великодушие.

В пушкинском творчестве заложено много идей, некоторые из них развивал тот же Достоевский. Но литературные идеи не объединяют, а разъединяют мир, потому что на одну литературную идею всегда найдется противоположная ей, и тогда возникает между ними борьба. Кто кого победит. Например, идея отцов и идея детей у Тургенева. Символ же не разъединяет, а объединяет, он целен изначально и глубже самой глубокой идеи потому, что исходит не из человеческого разума, а из самой природы, которая в отличие от разума бесконечна.

Но Пушкин прошел не только мимо Данте, он прошел и мимо былин и сказок, то есть народного эпоса, полного самых глубоких и животворных символов. Он блестяще переложил несколько сказок, но не обратил на символы никакого внимания, хотя именно в них и заложено национальное сознание. Один Емеля на печи многое значит для раскрытия наших поступков. А ведь он древнее Обломова, который, как известно, сидит в каждом из нас. «Сказка ложь, да в ней намек!» — пошутил Пушкин. Это он-то, автор «Утопленника», простонародной сказки, по его определению, исполненной глубочайшей реальности!



Пушкин как поэт недостижим, но считать, что им все исчерпано, — это значит парализовать свою творческую волю и обречь себя на духовное бесплодие. Правда, приближаться к нему на его же территории безнадежно. Блок в поэме «Возмездие» сделал неимоверное усилие достичь ясности пушкинского слога, но потерпел поражение, потому что был соблазнен ландшафтом и перечислением того, что лежит на поверхности, и перо его соскользнуло.

Да, Пушкин многое наметил, но наметить не значит схватить. Он многого коснулся, но коснуться не значит овладеть. Он многому дал очертания, но очертания всегда гадательны. Так и придорожный куст во мгле имеет очертания то человека, то притаившегося зверя, то самого куста. Поди разбери. Пушкин слишком велик, чтоб на него вешать лишних собак: у него достаточно своих, и более, чем у кого-либо. Мы все это должны хорошо понять, и тогда наша воля к Пушкину перестанет быть расплывчатой и приобретет отчетливые границы и ясность выражения.





## **В. С. НЕПОМНЯЩИЙ**

### **Феномен Пушкина и исторический жребий России**

К проблеме целостной концепции русской культуры

Я считаю наше положение счастливым, если  
только мы сумеем правильно оценить его...

*Чаадаев*

#### **1**

Известно, что как явление всемирного масштаба Пушкин осознается и признается лишь теми, кто хорошо знает русский язык и, более того, Россию. Дальше — пропасть: остальной культурный мир лишь уважает его — веря нам на слово, из пьетета к литературе Толстого, Достоевского и Чехова. Отдельные, пусть порой значительные в тех или иных частных отношениях, удачи переводчиков общей картины не меняют: в переводе невозможно совместить дух и букву оригинала, а вне этого единства величайший наш гений — прекрасная музыка, сыгранная рядовым музыкантом; в лучшем случае он выглядит безусловно даровитым и занятым писателем, и только, в худшем — оставляет впечатление тривиальности либо пустоты.

Это знакомо нам самим — раньше переводчиков. В частности, мнения о неглубокости Пушкина возникли именно у нас, еще при его жизни (вспомним изумление Баратынского, обнаружившего в его поздних стихах «силу и глубину мыслей»), получили радикальное развитие (вспомним известные суждения о нем как о «поэте формы» — Чернышевский и другие; «нашем маленьком Пушкине» — Писарев) и благополучно дожили до нашего времени («пустой» Пушкин Абрама Терца и проч.). А полуторавековая, продолжающаяся и сегодня, борьба за, против и вокруг

Пушкина — это, в сущности, история попыток каждой из «сторон» перевести его на близкий себе «язык».

Работу толкователя, будь то переводчик, артист или, наконец, исследователь, можно уподобить работе портного, перешивающего платье: все распарывается по швам, детали кроя подгоняются по другой фигуре и сшиваются заново. Творения разных писателей поддаются подобной операции в разной степени; с Пушкиным она не удастся вовсе — то есть может давать результаты наиболее фантастические, что скрыть невозможно, и отсюда распространенность формулы «мой Пушкин». Пушкин и впрямь «сделан» как-то особенно, без швов. «Хитон же был не сшитый, а весь тканый сверху» (и воины сказали: «не станем раздирать его, а бросим о нем жеребий» — Ин. 19: 23—24).

На этом основании некоторые предлагают вообще отказаться от попыток что-либо «понимать» и призывают изучать «Пушкина как он есть»: никаких «толкований», никаких «смыслов», «только факты» (для одних это факты биографии и проч., для других — механизмы поэтики, но суть одна); иными словами, предлагают распустить ткань, иметь дело с нитью. То есть изъять из рассмотрения проблему Пушкина как целостного явления, предоставив тем самым каждому составлять из «фактов» свои комбинации. Но как раз это и происходит в пушкиноведении на каждом шагу: оно густо заселено «моими Пушкиными».

Обозначаемое этой притяжательной формулой культурное явление само по себе полно смысла и замечательно уже своею уникальностью (мы, кажется, не слышали ни о «моем» Шекспире или, скажем, Сервантесе или Ду Фу, ни о «моем» Гоголе или Достоевском) — но оно естественно лишь в области частных предпочтений. Претендуя же на статус в науке — и явочным порядком его уже обрета, — оно отменяет понятие истины, а значит, по определению, и самое науку: наука становится областью споров не об истине, а о вкусах, что смахивает уже на безумие.

Ведь никакое изучение, никакой вообще диалог невозможен без хотя бы некоторых ключевых и фундаментальных представлений о предмете, не зависящих от вкусов и истинных для всех: даже воины сошлись на том, что хитон не сшитый, а тканый, и согласились не «раздирать» его. Расхождения во мнениях касательно Гоголя или Толстого, Достоевского или Чехова могут быть сколь угодно глубоки, но в каждом случае и спорящим, и читателю ясно, что речь идет об одном и том же предмете. С Пушкиным иначе. Мы на каждом шагу расходимся в моментах именно ключевых и фундаментальных; и каждый из «моих Пушки-

ных» — результат попыток «разодрать»-таки целое, чтобы переделать по своему вкусу.

А оно каждый раз не раздирается — оно растягивается, облекая любую фигуру, сохраняя намек на правдоподобие, но приобретая чуждые пропорции и очевидным образом выдавая особенности той фигуры, на которую натянута.

Тут в безумии и угадывается «система». «Мой Пушкин» — не просто мой взгляд, мое мнение, или научная концепция, или отражение моих специальных интересов и частных пристрастий; «мой Пушкин» — это мой автопортрет, моя система ценностей в практическом приложении, как она есть на самом деле; «мой Пушкин» — это ворота в мой духовный мир, это *моя вера*. И все сколько-нибудь серьезные споры на пушкинские темы суть в конечном счете споры аксиологические, противостояния разных образов мира, жизненных позиций и вер.

Это значит, что в духовной, в широком смысле религиозной, сфере именно и лежит то ключевое и фундаментальное, что необходимо для более или менее адекватного, не зависящего от вкусов, понимания Пушкина как текста и как феномена.

Поэтому некорректно распространенное в ученой среде обыкновение отвергать попытки исследования духовного мира самого Пушкина как «субъективистские» и «ненаучные» поползновения, лишенные серьезного методологического обоснования. Такие упреки выглядят солидно лишь при материалистическом решении «основного вопроса философии» — но и тут уязвимы: ведь наука много старше философского материализма. Что касается методологии исследования духовного мира художника, то это вещь не менее твердая и не более подверженная опасности субъективизма, чем любая другая методология.

Духовный мир личности, в том числе художника, — область, конечно, сложнейшая и неисчерпаемая, но по природе не туманная, не броуново движение чего-то непостижимого, безотчетного и безответственного, называемого в обиходе «психологией»; тут есть «несущая конструкция» — ценностная система личности, проявляющаяся в ориентациях ее относительно окружающего мира и людей, в отношениях с самой собою, в иерархии предпочтений и неприятий, в характере и уровне идеалов. Все это вещи очень конкретные и в значительной мере постижимые — если только при исследовании мы будем правильно соотносить декларируемое с поведенческим, делая упор на последнем: ведь прежде всего поведение (в том числе творческое) реализует нашу ценностную ориентацию, диктуется ею, и каждый из нас знает это по себе. Пушкин не составляет исключения.

Оговорюсь наперед: почти любой из многочисленных «моих Пушкиных» — в Пушкине есть. Но простое смешение красок спектра не дает белого цвета: нужно еще что-то — назовем это алгоритмом. Применительно к Пушкину это и есть его ценностная система, и она — как целое и как процесс — вся на виду, это реальность, явленная на деле («Слова поэта суть уже его дела» \*) и потому в принципе доступная разумению.

Все дело — в каком контексте, в каких координатах и масштабах рассматривать духовный мир Пушкина: с точки зрения моих личных вкусов и пристрастий, моего образа мира, моей «психологии» — или в соотношении с опытом, ценностями, историческим «жеребием» той культуры, которая породила пушкинский гений и которой этот странный феномен был определен вряд ли по капризу истории.

## 2

В мире существует представление о некой особой «русской духовности», присущей, в частности, нашей литературе и особенно ярко сказавшейся в русской классике. Представление это не нами изобретено, и не мы его внедрили; никто также не отрицает при этом духовности, скажем, германской, итальянской или японской. Но в каждом из подобных случаев разумеется более или менее обозримая специфика. Характер же «русской духовности» осознается как нечто из ряда вон выходящее: то ли включающее в себя различные «специфики», то ли просто что-то совсем другое,

Находясь вне русской культуры, вряд ли можно составить о ней достойное представление, не зная или не принимая во внимание этой ее особенности.

Находясь же внутри ее, этого нельзя сделать, не учитывая также явления Пушкина.

Напрашивается мысль, что перед нами два феномена, сходных сущностно и функционально. Особость гения Пушкина и его места в отечественной культуре — такая же из ряда вон выходящая, как особость русской духовности среди иных типов духовности. Вспомним, далее, ту универсальность, открытость, всечеловечность, которую Достоевский считал неповторимым, неподражаемым собственным свойством Пушкина — но одновре-

---

\* Фраза Пушкина в передаче Гоголя (см.: *Гоголь Н. В.* Полн. собр. соч. Т. 8. М.: Л., 1952. С. 229. Дальше — *Гоголь*).

менно и коренной принадлежностью русского духовного склада вообще. Или общепризнанная неопределимость «специфики», «своеобразия» пушкинского гения — не «дублирует» ли она подобную же черту русской духовности? Известно, что русский склад часто воспринимается как расплывчатый и аморфный — и столь же известны мнения об отсутствии у Пушкина как писателя «индивидуальности». Можно проводить и другие параллели, наталкивающие на мысль, что оба феномена — «русская духовность» и явление Пушкина — находятся, так сказать, в одном порядке: не случайно ведь оба они, пожалуй, равным образом загадочны не только для окружающего культурного мира, но и для нас самих.

Здесь надо заметить, что одно определение пушкинской «индивидуальности» все-таки существует — и приложимо только к нему, ни к кому другому. Найдено оно было — сразу после гибели поэта — В. Ф. Одоевским: «Солнце нашей поэзии». То же слово (уже без «поэзии») вырвалось у Алексея Кольцова: «Прострелено солнце!»

«Солнечность» — свет, тепло, жизнотворность, *центральность* — вот единственное общепризнанное у нас определение «специфики» явления, носящего имя Пушкин. Его центральная в культуре роль вне сомнения — но никто не задавался вопросом: почему, собственно, — а точнее, *зачем* — в русской культуре есть такой центр? Данте, Шекспир, Сервантес, Гете и другие — величайшие гении, родоначальники и основоположники, образцы художественной глубины и пределы совершенства, — но все это действительно в полной мере лишь для более или менее узкого (либо широкого) общественного, «культурного» круга: ни одна из этих сверкающих вершин не занимает в самой *жизни* нации места, подобного месту Пушкина в нашей; среди гениев великих мировых культур нового времени он — единственный, кто является не только символом, но и актуальным фактором единства своей культуры и ее самосоответствия, вызывающим самые живые, трепетные и пристрастные чувства, ее сердечным средоточием, точкой отсчета, предметом притяжения и отталкивания, поводом для единения и неистовой порою борьбы, народным героем, персонажем легенд и анекдотов, национальным мифом и в известной мере национальным идеалом, ценностью характера чуть ли не религиозного, — оставаясь при этом живою личностью во всей полноте неповторимости и интимной, если не фамиллярной, доступности.

Все это на сторонний взгляд должно бы выглядеть просто провинциализмом, следствием исторической и национальной ущем-

ленности и культурной замкнутости, — но речь идет о культуре, завоевавшей мир и, в свою очередь, необычайно открытой: откуда же и зачем у нее свое собственное солнце? Тут не ущемленность или замкнутость — скорее какого-то особого рода одиночество в истории, в «составе человечества» (Чаадаев). По-видимому, необычность феномена Пушкина, его места и роли в национальном сознании, в культуре — той же природы, что и исторический жребий породившей его земли; и, может быть, дело не в субъективных качествах Пушкина самих по себе, а в той исторической функции, или миссии, какая ему в этом жребии была определена и, в свою очередь, определила их, этих качеств, направление и раскрытие; говоря по-пушкински, дело в *призвании*.

Спустя ровно сто лет после некролога В. Ф. Одоевского Иван Ильин дерзновенно развил мысль о «солнечном» призвании поэта: «Он дан был нам для того, чтобы создать *солнечный центр* нашей истории» («Пророческое призвание Пушкина», 1937)\*.

Писатель, «создающий» — ни более ни менее — центр национальной истории! такое суждение возможно только в России и применительно только к ней, это русское суждение; у желающего понять Россию уже одно это должно вызвать пристальное внимание — даже если бы Ильин в данном случае преувеличил. Но он не преувеличил. Он сформулировал как раз то безотчетное общенародное отношение к Пушкину, о котором шла речь. Формула Ильина ставит вопрос в контекст, помогающий прояснить характер связей между обсуждаемыми феноменами: Пушкиным и «русской духовностью», — найти те координаты, в которых наша заглавная проблема относительно постижима.

---

\* *Ильин И. А.* Одинокый художник: Статьи. Речи. Лекции. М., 1993. С. 68. За те же сто лет до Ильина возможность перемещения Пушкина из «Поэзии» в Историю возмутила министра просвещения С. С. Уварова, который по поводу некролога Одоевского устроил скандал: «...что за выражения! “Солнце Поэзии”!! Помилуйте, за что такая честь?.. разве Пушкин был полководец, военачальник, министр, государственный муж?» (цит. по: *Вересаев В.* Пушкин в жизни. 5-е изд. М.: Л., 1932. Т. 2. С. 302). Здесь мог быть вполне конкретный мотив: людям, знакомым с житиями русских святых, слова «Солнце нашей Поэзии закатилось» должны были напомнить слова, сказанные (в 1263 г.) с амвона во Владимире митрополитом Кириллом: «Братия, знайте, что уже зашло солнце земли Русской», — после полученного им во время службы видения о кончине Александра Невского (см.: *Избранные жития русских святых. X—XV вв.* М., 1992. С. 215).

## 3

История любой культуры — как и история вообще — изобилует переломами, потрясениями и революциями. Но далеко идущие изменения происходят все же эволюционным порядком и внутренним образом. Постепенно шла эллинизация культуры Рима, затем христианизация культуры Римской империи, так же происходило образование романских и германских культур. Крещение Руси повлекло такой же внутренний и эволюционный процесс (сосуществование и слияние языческих праздников с христианскими — один из примеров). Имманентным и постепенным процессом был Ренессанс; так же формировалась протестантская культура — в отличие от Реформации как акта революционного.

И только однажды в истории европейских культур произошло нечто из ряда вон выходящее: когда культура России, ставшей к тому времени оплотом православия, претерпела исторически мгновенный надлом своего направляющего стержня, в течение нескольких десятилетий изменивший ее ориентацию и облик, — революцию Петра.

Культурная тяга России к Европе была естественной и осуществлялась постепенно. Этот порядок неторопливо-сдержанного (хоть и усилившегося в XVII в.) сближения, осторожного притирания, был нарушен: все было произведено вдруг, насильственно и одним махом. И, что самое главное, революционный характер этого акта наложил неизгладимую печать на все последующее: после него развитие русской культуры представляет собой, говоря терминологически, катастрофу, только растянутую на века — включая наше время. Борьба коренных начал культуры с привнесенными — дело в истории обычное; но нигде в Европе подобный конфликт не был столь радикальным, длительным и всеобъемлющим, не определялся столь глубокими внутренними расхождениями, тем более острыми, что борьба шла внутри одного, христианского — но уже не единого, — мира.

Христианизация Руси произошла, как известно, исторически быстро: в «греческом» исповедании было опознано нечто словно бы предвечно свое. Крещение оказалось актом самопознания, духовной самоидентификации и национального самоопределения, результатом чего стал столь же быстрый процесс формирования Руси как единой — при всех внутренних противоречиях — нации с общей по духовной устремленности культурой. Вера, пленившая, по преданию, княжеских послов («...и не свемы: на небе ли есмы были, ли на земли... Мы убо не можем забыти кра-



соты тоя...» — «Повесть временных лет»), обнаружила, по-видимому, глубокое соответствие идеальным сторонам и тяготениям откликнувшегося на «красоту» душевного склада, при котором акт постижения и выбора есть прежде всего акт целостного *переживания*, и умозрение не имеет цены вне откровения. Такие, к примеру, христианские истины, как «Царство Мое не от мира сего» (Ин. 18: 36) или «Не хлебом одним будет жить человек» (Мф. 4: 4), понимались не в богословском только (или отвлеченно-философском) смысле, а прямо, актуально и конкретно; здесь и давнее наше непростое отношение к богатству, к «палатам каменным», к культу земных благ, традиционная непритязательность и простота житейского уклада — при неизменном, однако, стремлении к величию и красоте храмовой архитектуры и иконописи, богатству и изобилию церковного убранства, не терпящему пустоту (что говорит о понимании красоты как вещи неотмирного происхождения и одновременно символизирует сакральность бытия как сплошную пронизанность его красотой). Что касается древнерусской литературы, то ее, как писал в свое время Д. С. Лихачев, «можно рассматривать как литературу одной темы и одного сюжета. Этот сюжет — мировая история, и эта тема — смысл человеческой жизни» \*.

В «обратном» переводе на религиозный язык это значит, что литература свидетельствовала об истории падшего мира в свете учения о спасении. Даже светские сочинения начинались нередко с событий Священной истории — от сотворения мира и грехопадения до Боговоплощения, жертвы Спасителя и начала христианской эры, — и на этом фоне разворачивался сюжет. Каков бы он ни был сам по себе, конечный смысл его перерастал проходящую данность наличной действительности и вписывался в перспективу абсолютной картины мира, в котором человек пал, но обрел возможность спасения через жертву Сына Человеческого. Нисколько не утаивая трагизма наличной действительности, эта литература в целом была необычайно светлой, гуманной (говоря по-нынешнему) и полной надежды: при всех слабостях и падениях человека, она видела в нем искру Замысла, черты образа Божия и, говоря горькую правду о нем, в то же время призывала *милость к падшим*.

Знаменательно, что у истоков этой литературы стоит одно из празднично радостных ее произведений — Иларионово «Слово о законе и благодати» («О законе, данном через Моисея, и о благо-

---

\* См.: Изборник: Сборник произведений литературы Древней Руси. М., 1969. С. 9.

дати и истине, явленной [Иисусом] Христом...»), где главная тема — христианская иерархия ценностей, отношение между наличной действительностью человеческого существования (отраженной в законе) и благодатью божественного Замысла о человеке: «Прежде [был дан] закон, а потом — благодать, прежде — тень, а потом — истина. Прообраз закона и благодати — Агарь и Сарра, рабыня Агарь и свободная Сарра: прежде — рабыня, а потом — свободная, — да разумеет читающий!»\*.

«Отсчет» ценностей производится здесь не «снизу», не от условий «действительности» падшего мира, пусть и упорядочиваемой «законом», а «сверху», со стороны идеала — высокого призвания человека, «благодати и истины», явленной человеку Христом. Явлен этот идеал после «закона» («потом»), но в Замысле он — «прежде»; так идущий за Предтечей Иисус на самом деле был «прежде» (ср. также: «Прежде нежели был Авраам, Я есмь» — Ин. 8: 58). Человек как образ и подобие Божие — это Замысел; стало быть, и идеал, и отправная точка, и цель, и мера.

Подобная телеологическая, а не детерминистская, творческая, а не натуралистическая ценностная ориентация, когда критерий — высоко впереди, за пределами наличного состояния людей, и определила характер нарождающейся русской литературы, ее высокий счет к человеку, высокую любовь к нему и высокое милосердие; здесь истоки ее «идеализма», ее светлого колорита и других «своеобразных» особенностей — всего того, что получит со временем «этническое» наименование *русской* духовности, — будучи, однако, выпестовано *вероисповедно*.

Ведь та система ценностей, о которой говорит Иларион, — не этнического характера, наоборот: «Иудеи ведь соделывали свое оправдание в [мерцании] свечи закона, христиане же созидают свое спасение в [сиянии] солнца благодати... В иудействе... оправдание, а в христианстве — спасение. И оправдание — в сем мире, а спасение — в будущем веке. Потому иудеи услаждались земным, христиане же — небесным. И к тому же оправдание иудейское... не простиралось на другие народы, но свершалось лишь в Иудее. Христианское же спасение — благодатно и изобильно, простираясь во все края земные»\*\*.

\* Цит. по: Златоструй: Древняя Русь X—XIII веков. М., 1990. С. 107. Толкование Иларионом ветхозаветной истории Агари и Сарры (Быт. 16) опирается на Евангелие от Иоанна, 1: 15 (слова Иоанна Крестителя: «Идущий за мною стал впереди меня, потому что был прежде меня») и 1: 16—17 («...ибо закон дан чрез Моисея, благодать же и истина произошли чрез Иисуса Христа»).

\*\* Там же. С. 109.

То есть речь идет не о какой-то особенной и «своеобразной» духовности, но — собственно и универсально христианской, в известном смысле собственно и универсально человеческой — постольку, поскольку прав Тертуллиан в том, что душа человеческая по природе христианка. Потому-то так «всемирно отзывчива» всемирно притягательна и в то же время типологически неуловима «специфика» того, что называется «русской духовностью»: у этого качества всехристианская «закваска».

Тем не менее мир квалифицировал это качество как национально русское. Лестное для нас, определение это, однако, появилось в мире, что называется, не от хорошей жизни.

## 4

Крещение Руси произошло в эпоху, когда на Западе тоже назревал, так сказать, свой «выбор веры». Внутри христианского мира складывалось два типа культуры, две системы ценностей, имеющие одно происхождение, сходные, а во многом и одинаковые по составу и формальной иерархии, но решительно различные в практической ориентированности, в отношениях (говоря в привычных литературной науке терминах) с «идеалом» и «действительностью».

Характерны, как известно, различия в отношении к праздникам Рождества и Пасхи.

Для «восточного» православного сознания Рождество Христово — как для всякого христианского сознания — событие особое и величайшее; однако оно все же вписано в цепь событий, предвечно определенных быть таинственным актом спасения погрязшего в грехе человечества крестной жертвы Сына Божия. Пасха же вбирает в себя всю полноту акта спасения, от Благовещения и Рождества до Распятия и Воскресения. Вочеловечение Бога, *рождение* Христа — акт участия Бога к человеку и в судьбе человечества, Пасха же, предваряемая страданием и *смертью* Христа, — сверх того указание пути к спасению и вечной жизни: «Последуй за Мною, взяв крест» (Мф. 10: 21). Рождество — акт Божественной любви к человеку, Пасха же — сверх того призыв к ответной любви человека к Богу, к осуществлению и торжеству христианского идеала, Божественного Замысла о человеке. Поэтому Пасха в православии — «праздников праздник и торжество есть торжество».

На Западе же Пасха — праздник в ряду других: мистическое его содержание воспринимается менее актуально и гораздо аб-

страктнее, зато акцентируется «натуральная» сторона события — Распятие и крестные муки, притом тем настойчивее, чем меньше эта сторона импонирует сознанию, ориентированному на мирское благополучие, «заботы века сего». На роль «праздников праздника» такое событие не годится: зато Рождество резко выделяют из цепи событий — его локальное содержание особо актуализируется, становясь самодовлеющим: *Бог так любит меня, что уподобился мне*. Такой акцент льстит самолюбию, оправдывает и утверждает самодостаточность моего «я», которое словно бы по праву получает санкцию свыше *какое есть*, в своем наличном состоянии. Оттого на Западе, по немецкой пословице, «нет гнезда выше орлиного, нет праздника выше Рождества».

В одном, стало быть, случае главное событие — *призыв* к человеку уподобиться Богу, в другом — *наличный факт* уподобления Бога человеку. «Отсчет» производится с противоположных «концов» и, соответственно, в разных направлениях — «спасения» и «оправдания», в разных перспективах — «будущего века» и «века сего». Не случайно икона — с ее мистической, так называемой, условно и неверно, «обратной перспективой» (символизирующей наше *предстояние* перед тайной горнего мира) — в православии сохранилась, а в культуре Запада упразднилась, сменившись картиной с ее натуральной линейной перспективой (которая утверждает дольний, эвклидов взгляд на неотмирное как на *нам предлежащий* физический объект).

Описанные ценностные ориентации — и основанные на них культуры — можно условно определить как *пасхальную* и *рождественскую*. Такая типология позволяет оставаться в пределах понятий, общих для всего христианского мира, и тем самым (нисколько, разумеется, не умаляя величия события Рождества) нагляднее представить суть и масштабы происшедшей в этом мире драмы.

Ведь христианство есть, по определению, религия не земного, а небесного, не устроения и оправдания в мире сем, а спасения «в будущем веке»; идеал христианства божествен, а не гуманитарен, его аксиология — не прагматическая, а творческая, не «закона», а «благодати», не необходимости, а свободы, — она рождена *вольной* крестной жертвой Богочеловека, она телеологична, она, по определению, *пасхальна* — и в иной, более «натуральный», более гуманитарный и удобный, порядок «отсчета» не *переводится*: Иисус ведь не внял предложению «оправдаться» — сойти с креста. «Хитон» христианской системы ценностей не «раздирается». Тем не менее «центр тяжести» ее был оттянут из «пасхальной» сферы в «рождественскую», из области

небесного идеала в область «реальной» действительности с ее земными критериями.

Разумеется, такое перемещение центра вниз помогло христианству как системе взглядов прочнее укрепиться в «долгней» жизни и стать основой мощной новоевропейской цивилизации; но осложнились отношения с «горним» — и это сообщило данной цивилизации доминанту нарастающего трагизма: от отчаянного вертикального порыва готических соборов и распятия с провисшим телом, с руками, тяготеющими к тому, чтобы символ призывного крестного объятия превратился в ту же вертикаль, символизирующую главным образом муку тела, — до душераздирающего монолога Гамлета о «красе вселенной», оборачивающейся «квинтэссенцией праха», и дальше — к скепсису, фатализму и грядущим разнообразным «цветам зла».

Исторический «жеребий» России состоял в том, что она — пока в Европе зрели предпосылки «христианства с человеческим лицом» (использую ошеломляющую формулу одного из наших нынешних церковных модернистов) — встретила, в «восточном», «греческом» исповедании, с Божественным ликом христианского учения, исторически мгновенно его приняла и на протяжении веков удерживала как исповедание пасхальное.

«Жеребий» этот оказался не очень выигрышен с точки зрения земного устройства, скорее наоборот. Исповедание было таково, что ни сытость, ни богатство, сила, слава и успех, ни индивидуальная и иная свобода, ни прочие земные утехи не находили места в ценностной системе как сфере, связанной с христианским идеалом: идеалом была *праведная жизнь*, в пределе — святость. Между тем на деле люди Святой Руси были не лучше западных: так же любили земную жизнь и ее удовольствия, так же стремились к богатству и благополучию, успеху и славе, так же воевали, грешили и безобразничали, как и везде, а порой и похлеще; для нашего народа, чувствительного, сурового и страстного, с его медлительным, но огненным и взрывным темпераментом, с его способностью равно к безбрежной широте и упрямой односторонности, со склонностью как к мечтательному созерцанию, так и к «безудержу» во всем, от унижительной подчас покорности до «русского бунта», до преступления, идеал праведности и святости был столь же органически влекущим, сколь и неимоверно трудным. Но *исповедание* было таково, что несоответствие этому идеалу осознавалось не как нейтральная «исходная данность», терпимая и приемлемая в качестве некой «общей нормы», а как грех и вина. «Исходной данностью» был (мыслился) человек не «каков он есть», в наличном состоянии, а как образ и

подобие Бога; *нормой* было не «оправдание в сем мире», а «спасение в будущем веке», — *нормой был идеал*. Притом труднодостижимость его вовсе не означала принципиальной недостижимости (святые и праведники были, как есть они и везде, и это было всем известно, об этом говорили история, предания, непосредственный народный опыт: «Не стоит город без святого, село без праведника»); и мыслился идеал не как нечто туманно-далекое и отвлеченно-долженствующее (нынче же лишь противостоящее роковым образом мрачной «действительности»): идеал был *то, что должен я*, и притом *здесь и сейчас*, и был сверхконкретен и сверхактуален: «последуй за Мною, взяв крест»; а это-то труднее всего.

Крест — то, что и соединяет, и разделяет «рождественскую» и «пасхальную» системы ценностей, это общая реальность, вызывающая с обеих сторон мучительные, но разные переживания. Для «рождественской» культуры крест — прежде всего символ тяжкого и скорбного, символ страждущего естества, трагедии человеческого бытия; для «пасхальной» же крест — трагедия человеческой вины перед Бытием, перед Богом скорбящим и страдающим, перед Христом распятым и распинаемым постоянно *мною*, но одновременно — и символ победы благодати и истины Христа над «чином естества», а потому орудие спасения, «благое иго» (см.: Мф. 11: 30) на пути к жизни вечной, где нет «ни печали, ни воздыхания».

Не думаю, чтобы из сказанного вырисовывался сусальный образ России; ясно, что речь идет не о полноте наличной практики, а об уровне идеалов и мере ответственности. Нельзя говорить, что в культуре Запада нет «пасхального» начала, — оно есть везде, оно было «прежде Авраама», и без него ничего великого не было бы в европейской культуре — как, впрочем, и культуры как таковой: одна цивилизация. Не говорю также, что в русской светской культуре не было начала «рождественского» — тогда не было бы русской светской культуры, была бы только церковная. Сама культура, собственно, и есть оформление отношений «пасхального» и «рождественского» в общественном мироощущении, и варианты тут многообразны. У нас речь идет лишь о доминантах, при том что предмет культуры преимущественно «рождественской» есть прежде всего отношения с «действительностью», а преимущественно «пасхальной» — прежде всего с идеалом.

«Пасхальный» характер культуры Руси предопределил целый ряд коренных особенностей русской литературы (в частности,

неистребимую власть темы *преображения* \*) и главную проблему ее — проблему *совести* (во всей широте этого понятия), проблеме, переживаемую как *драма вины*. В сосредоточенности на этой драме (русский человек тем только, может, и хорош, что недорого себя ценит, обронил противник всяческих «идеалов» Евгений Базаров) — природа того, в чем обвиняют русскую культуру, говоря о свойственном ей «культе страдания»; но в этой сосредоточенности — парадоксальное претворение русской историей наследия пасхальной светлости культуры Святой Руси, которая, приняв христианский идеал в качестве *нормы*, тем самым заложила протоколизию литературы, названной западным писателем XX века *святой*. В совестном страдании — главный нерв этой литературы, источник ее метаний и вдохновений, ее *крест* и основа ее человеческого кредо, которое своею светлостью прямо противоположно западному — по сути дела, глубоко трагическому — культу успеха и счастья и которое гласит:

---

\* В. М. Маркович (О значении чудесного в русской литературе XIX века // Российский литературоведческий журнал. 1993. № 3. С. 11: на титуле — 1994) справедливо пишет: «В самой психологии героев Толстого, Достоевского, Лескова и даже Чехова (следовало бы назвать и А. Островского. — В. Н.) то и дело дает о себе знать логика прорыва, скачка, метаморфозы, логика, родственная законам чудесного...». Успешно демонстрируя сказанное на примерах и высказывая тонкие соображения, автор при этом ссылается на «постоянную близость классического русского реализма к романтизму», то есть замыкает дело в узкие, чисто литературные рамки, что, на мой взгляд, мешает заглянуть в глубину явления. С более перспективной — метафизической и духовной — точки зрения к той же теме подходит И. А. Есаулов, автор двух работ, помещенных в сб. «Евангельский текст в русской литературе XVIII—XX веков. Цитата, реминисценция, мотив, сюжет, жанр» (Петрозаводск, 1994): там же см. статью В. Н. Захарова «Русская литература и христианство». Из непреходящих праздников Преображение — наиболее связанный с грядущей Пасхой: см. кондак праздника («На горе преобразился еси...»). Судьбу темы преобразования в нашей литературе (включая, пожалуй, и последний по времени пример — повесть А. Варламова «Рождение» // Новый мир. 1995. № 7) следовало бы проследить подробно. Применительно к Пушкину такое исследование важно еще и потому, что мотив преобразования у него част, особенно в «латентном» или полускрытом виде, в плане возможности либо ожидания (например, финалы «Бориса Годунова», «Евгения Онегина», «Пира во время чумы» и др.), играет важную роль и в лирике (об этом ниже). «Поэтический дух Пушкина, — считал С. Л. Франк, — всецело стоит под знаком религиозного начала *преображения* и притом в типично русской его форме» (Франк С. Л. Этюды о Пушкине. Париж, 1987. С. 11; в дальнейшем — Франк).

Я жить хочу, чтоб мыслить и страдать.

Все это, собственно, и есть природа того, что именуют «русской духовностью».

Революция Петра была попыткой изменить эту природу, сломать хребет «старой», православной культуре, оставить ее в историческом прошлом; попыткой протестантского переворота, имевшего целью *переделать нацию* в «рождественском» духе, переориентировав на «заботы века сего». И делалось это с поистине русским размахом.

Но семь веков, прошедшие после Крещения, не могли сразу провалиться в небытие, православная закваска дала себя знать в самой той — уже чисто светской — культуре, что возникла в петровскую эпоху; и это происходило тем активнее, чем благодарнее Россия, с ее «всемирной отзывчивостью», оформившейся в полную меру на почве ее универсально-христианского исповедания, осваивала европейские достижения. Параллельно процессу приобщения к Западу бурно возрастает интерес к собственной истории — гражданской, церковной и культурной, тяга к национальному и духовному самоосмыслению, самоутверждению, *самостоянию*.

В поле наибольшего напряжения этого сотрудничества-борьбы и возникает — исторически немедленно, как бы сразу в ответ на попытку «разодрать хитон» национально-духовного склада России, — Пушкин.

## 5

Воспитанный смолоду в духе западного Просвещения, имея в качестве основного культурного обеспечения ценности, традиции и критерии Европы, он, словно солдат с укладкой, стремительно, к двадцати пяти — двадцати шести годам, проделывает длинный и сложный переход в «обратном» направлении — против течения нарастающей секуляризации культурного сознания, к праматеринской почве ценностей, пренебрегаемых петровской цивилизацией. В нашем контексте первостепенно важен тот факт, что происходит это неумышленно, без соответствующих идеологических, литературных, вообще программных заданий и даже намерений (поскольку учили его совсем другому и задания были противоположные), по чисто внутренней, а именно — *творческой* потребности (творческий импульс будет главнейшим всегда и во всем — от тяготения выученика «новаторов» к супротивникам-«архаистам» до самых высоких духовных сфер).



Неумышленность пути хорошо видна, к примеру, на фоне знаменитого письма об «уроках чистого афеизма» \* (понятого нашей наукой столь же превратно, сколь и жандармами, его распечатывшими), которое раздирающе противоречиво изнутри: атеизм, «система неутешительная, но к несчастью более всего правдоподобная», признается умом, но скрепя сердце.

На первых порах это движение «вспять» побуждается, помимо прочего, именно «национальным самолюбием», сказывающимся уже в первой поэме («Смирись, покорствуй русской силе!»). Не в каких-либо предусмотренных видах, а в рабочем, что называется, порядке (так ученик убеждается ненароком в справедливости «пройденного» научного закона) он заново оценивает для себя, в теоретическом плане, тот факт, что «есть у нас свой язык; смелее! — обычаи, история, песни, сказки и проч.» (XII, 192), открывает, что «в России влияние духовенства столь же было благотворно, сколько пагубно в землях римско-католических... Мы обязаны нашим монахам Историю, следственно и просвещением» (XI, 17; первое предвестие приближения к Пимену. Пишется чуть ли не одновременно с «Гавриилиадой» и богохульством кишиневского послания В. Л. Давыдову, за которыми вскоре последуют стихи, где он изнывает над бездной проблемы смерти и бессмертия души). Тогда же, в оде 1821 г. «Наполеон» возглашается: «Хвала! он русскому народу / Высокий жребий указал», — за этой романтически-вызывающей «хвалой» узурпатору, который «человечество презрел», — предчувствие того, что в мире все совершается *для чего-то*, и не столько людьми, сколько *через* людей. Вопреки «французскому» воспитанию (которое он позже назовет «проклятым», рассказывая в письме о том, что слушает сказки няни), наперекор урокам Вольтера и Байрона его несет к «Борису Годунову», который есть первое полное и явное свидетельство «возвращения».

Дело вовсе не в самих по себе исторической тематике и материале трагедии; дело в том, что в ней он является, «отказавшись от ранней своей манеры» («Je me présente ayant renoncé <à> ma manière première» — XI, 387), — ни об одном из своих произведений он ни раньше, ни позже не высказывался в столь определенном и решительном духе и так часто. «Манера» изменилась не по внешним обстоятельствам и не в узкоэстетическом смысле — здесь был поворот радикальный. «Достойный ученик» просветителей, изучая — в глуши и тиши михайловской ссылки, в

---

\* Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 16 т. М.: Л., 1937. Т. XIII. С. 92. В дальнейшем ссылки на это издание — в тексте (том и страница).

среде людей, живших и думавших, в общем, так же, как столетиями до Петра, — русские летописи, старинных писателей и «Историю государства Российского», он попал в иную «систему отсчета» — ту, которой владеет Пимен и которую усвоил Карамзин.

«Карамзин есть первый наш историк и последний летописец. Своею критикой он принадлежит истории, простодушием и апофегмами хронике» (XI, 120). Эти апофегмы — «простодушные» религиозно-нравственные суждения, постоянно сопровождающие рассказ в «Истории государства Российского», мотивирующие, поясняющие, оценивающие и предсказывающие события с христианской точки зрения («...но сей человеческою мудростию наделенный Правитель достиг престола злодейством... Казнь Небесная угрожала Царю-преступнику и Царству несчастному» — финал 3 главы X тома), воплощают понимание рассказчиком истории, ее логики и телеологии, ее *смысла* и *цели*, это — используя блоковский образ — «острия», на которых растянута полотно Истории. В отношении между трудом Карамзина и «Борисом Годуновым» есть что-то от духовного отцовства, отдаленное подобие влияния преподобного Сергия на замысел и создание «Святой Троицы» Рублева. Здесь не место подробно показывать, что подход Карамзина к истории как единому и целенаправленному процессу и, в частности, к месту человеческой совести в нем сыграл очень большую, не исследованную еще роль в том, что Пушкин создал «сей труд, Гением его вдохновенный» (как сказано в Посвящении «Годунова» Карамзину), — труд, представляющий (что тоже серьезно не изучалось) пушкинскую художественную концепцию истории, «модель» ее «механизма». История в «Борисе Годунове» есть функция больной, искаженной совести людей (как «Царя-преступника», так и народа, попустившего избрание его на царство), она есть процесс противления людей Высшей правде, извращения ими порядка ценностей; однако, пока люди, по выражению Карамзина, думают «не об истине, но единственно о пользе» (т. XI, гл. 2), «истина» царствует и управляет, устремляя тот же процесс к иной «пользе», к исполнению Высшей правды.

Концепция эта воплощается, соответственно, в совершенно новой «драматической системе», которая включает в себя опыт мирового театра, в том числе античного и шекспировского, но глубоко отлична и от того, и от другого и к тому же не чужда оттенка мистерии (в средневековом понимании). Дело здесь отчасти в том, что в сюжете скрыта «двухэтажность»: на уровне персонажей и отдельных событий действие развивается по обыч-

ной, натуральной причинно-следственной логике; на уровне же общего «сюжета» Истории как *одного сверхсобытия* «логика» уже другая: здесь провиденциально осуществляется высший смысл происходящего и ход действия телеологичен: то, что происходит, происходит не только «почему-то», но — «для чего-то» \*. Причинно-следственные отношения в некотором смысле инвертируются (благодаря, в частности, как бы плавающей композиции сцен, которые порой могли бы, кажется, быть размещены и иначе). Так, если говорить о заглавном герое, то во всех шести сценах, где появляется Борис, его главное действие — замкнуть слух от голоса совести (раздается ли он в собственных мрачных предчувствиях или в известии о появлении Самозванца, принесенном Шуйским, или в монологе Патриарха и т. д.), — и каждый раз после (в результате?) этого Самозванец делает — в следующей или ближайшей сцене — очередной шаг к успеху, а все действие — к краху Годунова и к безмолвию, в котором заговорит совесть народа. Иначе говоря, состояние души и совести человека *влияет на внешние события*, на ход окружающей жизни; «сознание» определяет «бытие» (ср. в лирике этого времени: «Душе настало пробужденье: / И вот опять явилась ты»; «Духовной жаждою томим... я влачился, / И шестикрылый серафим... явился»).

То есть сюжет строится по принципу не детерминистски-линейной, а «обратной перспективы».

В итоге автор, только что бравший «уроки чистого афеизма» и субъективно их не преодолевший (ср., к примеру, письмо 1826 г. к Вяземскому о судьбе как «огромной обезьяне» — XIII, 278), создает, в видимом противоречии с «убеждениями», произведение, где в понимании истории, «судьбы человеческой, судьбы народной» (XI, 419) обнаруживается, говоря словами С. Л. Франка, «истинно русско-христианское» (православное, проще говоря) «*религиозное начало*» \*\*. «Борис Годунов» — единственная, пожалуй, в мировом театре трагедия, где процесс истории обозревается как бы сверху, извне ее хода (притом без всяких приемов поясняющего посредничества автора) — *извне истории*. Такой взгляд и в самом деле должен бы принадлежать ортодоксально православному человеку — такому, как Пимен, — видящему

---

\* Подробнее об этой особенности «драматической системы» Пушкина я писал в моей кн. «Поэзия и судьба: Над страницами духовной биографии Пушкина» (изд. 2-е, доп. М., 1987. С. 282—302). В дальнейшем — *Поэзия и судьба*.

\*\* Франк. С. 91.

историю в свете Божьего Промысла, или, как говорили на европейский лад, Провидения — как нечто *целое и целенаправленное*.

«Манера» и перспектива, найденные в «Борисе Годунове», оказались для зрелого Пушкина определяющими. Это можно увидеть и в «Евгении Онегине», который есть — повторяю собственную формулировку — русская картина мира\*, возникающая в процессе художественного исследования *проблемы человека* на фоне обстоятельств послепетровской России (выражения, может, и сухи, но ведь не многим более, чем, скажем, «энциклопедия русской жизни»). Причем процесс этот — созидание такого романа — служит еще и предметом *наблюдения* со стороны автора, осознающего себя словно бы не вполне, не абсолютным автором — скорее героем выплескивающегося в жизнь романа, выполняющим функцию автора. Иначе говоря, процесс строительства произведения — и одновременно себя самого — наблюдается снова как бы извне, в перспективе некой сверххудожественной цели. В дальнейшем я надеюсь показать, прочитывая роман главу за главой, что сюжет его, строящийся на притяжении-противостоянии ушибленного «европейским» воспитанием «полурусского героя» (VI, 462) и уездной барышни, русской несмотря на французский язык и английские романы, сюжет, где героиня — авторский «верный идеал» человека — влюбляется в идеал человека, каким представляется ей герой, и шаг за шагом познает меру невоплощенности в нем этого идеала, — что сюжет этот складывается необычайно телеологично, так что все действие устремлено (как и в «Борисе Годунове») к безмолвствованию финала, в котором, может быть, брезжит надежда на прозрение безмолвствующего.

Та же «манера» в «маленьких трагедиях», истории болезни человечества, идущего по пути разрушения иерархического порядка Бытия, извращения и эгоистической утилизации высших ценностей — по пути «присущего всякому греху подчинения высшего низшему»\*\*. Здесь мистериальный характер происходящего особенно явствен в контексте всего цикла, варьирующего тему трагических отношений временного и вечного, земного и небесного в человеческой душе, а степень бытийственной символичности каждого сюжетного поворота, реплики, а подчас и ремарки не имеет себе равных в светской словесности — все про-

\* См.: Поэзия и судьба. С. 351.

\*\* См.: *Епископ Александр* (Семенов-Тянь-Шанский). Православный катехизис. М., 1990. С. 23.

исходит словно перед лицом вечности и наблюдается с высоты неба \*. Примечательны варианты общего заглавия цикла — «Драматические изучения», «Опыты драматических изучений»: автор драмы, «цель» которой «судьба человеческая, судьба народная» (XI, 419), и романа, представляющего русскую картину мира, художественно «изучает» теперь сам *жанр трагедии* постренессансной Европы как феномен одинокого *трагического сознания* новоевропейского человека — сознания, порожденно-го подменой низшего высшим, с ее безнадёжными последствиями, и как нарочно выходит — в «Моцарте и Сальери» — прямо к теме «закона и благодати» \*\*.

Тот же «большой стиль» у всего зрелого пушкинского творчества, вплоть до явно эсхатологической окраски «Медного всадника», «Сказки о золотом петушке», «Анджело», «Странника» и других произведений последних лет. Вообще мир Пушкина, особенно зрелого, полон священных смыслов \*\*\*, это, вероятно, самый сакральный из всех созданных светской литературой художественных миров — хотя (или, скорее, в силу того, что) качество это ни у кого не реализуется столь молчаливо и в столь — почти сплошь — светском материале. Священные смыслы у Пушкина — это рисунок, не наносимый на готовую ткань, а ткущийся в процессе создания ткани; они сказываются не столько через отдельные элементы, из которых строится художественный мир и которые можно, что называется, потрогать руками,

---

\* См.: Новикова М. Живые, мертвые, бессмертные («Пир во время чумы») // Вопросы литературы. 1994. Вып. 1; то же (а также работа «Вещее зеркало») в кн.: Новикова М. Пушкинский космос: Языческая и христианская традиции в творчестве Пушкина. М., 1995 (серия Пушкинской комиссии ИМЛИ «Пушкин в XX веке»).

\*\*\* Этот момент затрагивается в статье М. Косталевской «Дуэт — дуэль («Моцарт и Сальери»)» (Вопросы литературы. 1994. Вып. 2). Сальери, остроумно и точно пишет автор, «требуется себе благодати по закону». В поле проблемы «закона и благодати», Иларионова противопоставления «рабыни Агари» и «свободной Сарры», дается Пушкиным и сама постановка вопроса о «гении и злодействе» (автор пишет об этом — опираясь, впрочем, главным образом на Канта, а потом уж на богослова XI столетия). В самом деле, то, что для Моцарта является свободной совестной убежденностью, то есть предметом веры («...две вещи несовместные / Не правда ль?»), для Сальери именно *проблема*, то есть вопрос не веры, не свободы и «благодати», а — «закона», «правила», в конечном счете — *санкции*: так совместны или несовместны?!

\*\*\* На эту тему — вся упомянутая выше книга М. Новиковой «Пушкинский космос».

сколько через их связи, сцепления, архитектонику, составляющие истинную жизнь этого мира как целостного организма. Кстати, беспрецедентная, до аномальности, «свобода» наших толкований одного и того же у Пушкина проистекает как раз из того, что каждый хватается за отдельные элементы и комбинирует их на свой вкус, словно речь идет не о готовом сооружении, а о стройматериале.

Правду сказать, это и неудивительно — настолько природно различны «алгоритмы» пушкинского сплошь осмысленного мира и непостижимо *правильного* (correct) художественного мышления, с одной стороны, и нашего прерывчатого и субъективного разума — с другой. Да и самому Пушкину эта пропасть была очень знакома, о чем говорят глубокие порой расхождения между «личными убеждениями» и тем, что сказывается в творческом акте (ср. хоть приведенный выше пример с «Годуновым»); вспомним также изумленное отношение Пушкина к собственному творческому процессу («К моей чернильнице»: «Заветный твой кристалл / Хранит огонь небесный» и проч.; описание момента вдохновения в «Осени» и т. д.) и к своим возможностям («Ай да Пушкин, ай да сукин сын» — XIII, 239). Здесь, вообще, такое положение, когда масштабы и характер данного человеку гения почти не оставляют места для неизбежного при позитивистском подходе превознесения носителя гения — когда, например, в Пушкине видят демиурга «надсистемы, воспринимаемой как иллюзия самой действительности» \*, в то время как «сама действительность» понимается в качестве «внесистемной реальности», «мира объекта» \*\*.

На самом деле для Пушкина действительность — вовсе не «объект» в ренессансном духе (постоянно, кстати, приписываемом поэту на правах «знака качества»); действительность для него как раз осязаемо *системна*.

Действительность есть для Пушкина живое, упорядоченное и одухотворенное произведение, цельное и целостное, — ибо предполагающее *цель*. Целью этой в мире Пушкина является *человек*, «вкруг» которого «вращается весь мир» (III, 431). Мир у Пушкина, собственно, и создан, и существует для человека \*\*\* (что целиком соответствует и Книге Бытия, и святоотеческой

\* Лотман Ю. М. Структура художественного текста. 1970. С. 333.

\*\* Там же. С. 53.

\*\*\* Чувство это, по моему убеждению, один из главных смыслообразующих факторов в «Пророке» (см.: Новый мир. 1987. № 1; то же — Поэзия и судьба. С. 13—34).

традиции \*). Человек же, «по своему высшему, свободному свойству» (XI, 201), и венчает Творение, и уродует его, препятствуя осуществлению *цели* — которая, однако, неотменима; и в этом онтологическая драма мира, представляющая «макросюжет» Пушкина. Пушкинский художественный мир — не авторское «мнение», а «послушное» интуитивное опознание и художественное воссоздание названной драмы, нелицеприятное *свидетельство* о ней — но притом не просто в наличной данности ее, а и в телеологии, в устремленности к торжеству Замысла; в противном случае мир Пушкина был бы безысходно мрачным миром.

Из современников, кажется, один Иван Киреевский ощутил в пушкинской поэзии качества беспристрастного свидетельства о мире и его драме: «Пушкин рожден для драматического рода. Он слишком многосторонен, слишком объективен, чтобы быть лириком» \*\*. Вторая часть суждения ошибочна, но ошибка эта драгоценна: считая, как и полагается, что лирик свидетельствует прежде всего о своем *взгляде* на мир, о своем «мнении», молодой философ чувствует, что у Пушкина — не так, что у его поэзии иные законы. Вывод отсюда следует неверный, но это, вероятно, и потому, что отсутствует историческая дистанция, идет только 1828 год.

Зато спустя полтора с лишним столетия странно слышать, когда, ссылаясь на общие «законы лирики», умудряются видеть в Пушкине безбрежную субъективность, в его лирическом мире — не единство целостного, пусть противоречивого и драматического, духовно-творческого процесса, не единый и связный *путь*, а широкий набор разнообразных импрессионистических наитий, связанных между собой лишь совершенством выражения. Сомневаюсь, вообще говоря, чтобы все лирики творили по одним и тем же «законам лирики», но даже если так, стало быть, Пушкин — поэт не как все (в противном случае, кстати, он не создал бы единственный в своем роде роман в стихах), его лири-

---

\* См., например, у Григория Паламы: «Ибо до того, как мы пришли на свет, Он уготовал нам вечное наследие Царства, как Он Сам говорит, — «прежде сложения мира»... Прежде нас, ради нас Он простер над всем этим чувственным миром небо... Ради нас, прежде нас Он сотворил великое светило в начале дня, и — меньшее в начале ночи, и установил их и прочие звезды на тверди небесной... Ради нас до нас Он основал землю, простер море, над ними богато излил воздух и над ними затем премудро свесил стихию огня...» (Беседы (омилии) святителя Григория Паламы. М., 1993. Ч. 1. С. 32—33).

\*\* Киреевский И. В. Критика и эстетика. М., 1979. С. 54.

ка — другая, существующая по другим законам, ею самой «над собою признанным» (XIII, 138).

Привычный — практически общепринятый (включая сюда и свой опыт) — подход к стихам диктуется кое в чем спецификой самого предмета — особенностями лирического мышления. Исследователь оперирует смысловыми фрагментами текста, как лирик фрагментами мира, и, комбинируя их в известную модель, достигает порой высокой степени аутентичности — благодаря тому, что «односторонняя» и «субъективная» природа лирики заставляет важнейшие смыслы текста предъявлять себя отчасти в готовом виде. У Пушкина же ничего «готового» нет и из целого ничто не выступает; оттого исследователю Пушкина, если он пользуется описанным подходом, приходится выделять смыслы, представляющиеся важнейшими, руководствуясь «не уставом, — как говорил Пушкин о цензуре, — а своим крайним разумением» (XVI, 160), и комбинировать их в такую модель, какая отвечает «разумению», то есть понятиям исследователя, его образу мира. Возможность аутентичности здесь никаким «уставом», то есть методологически, не обеспечена и не предусмотрена, она равна возможности интуитивного совпадения или вероятности случайного «попадания» в пушкинский образ мира, который методологически от исследования закрыт. В результате исследующий имеет дело с «моим Пушкиным», то есть с самим собой.

Выскочить из этого круга (относительно, конечно) можно, только опираясь не на отдельные элементы и смыслы пушкинского текста сами по себе, не на их даже сумму, сколь угодно значительную и называемую обычно «контекстом», а на то, что является настоящим контекстом, а именно: как *связываются* у Пушкина между собой элементы и смыслы, образуя *сплошное* архитектурно устроенное целое, в каком *порядке* следуют эти элементы, смыслы и их «сцепления» (Толстой). Другими словами, текст следует рассматривать во *времени* — как музыкальную (музыкально-архитектурную) систему, которая на наших глазах возникает и разворачивается. Пушкинский текст — не готовая «структура», а сама *динамика* лирического переживания: *процесс сцепления смыслов*, где каждый постижим лишь в своей зависимости от разворачивания предыдущих, в своей функции разворачивать последующие, в своей включенности в *порядок* движения. Если лирический текст — обычно и по преимуществу — есть лирический *акт*, то пушкинский текст есть лирический *процесс*.



Короче говоря, сама поэтическая установка Пушкина определяется лирической, поэтической, творческой ролью *времени* — в его онтологическом значении, противоположном вечности и потому полным драматизма. «У Господа один день, как тысяча лет, и тысяча лет, как один день» (2 Пет. 3: 8); в Небесном Граде, в жизни вечной «времени уже не будет» (Откр. 10: 6); время — условие тварного мира и конвенция тварного человеческого сознания, оно отграничивает человеческое от божественного, смертное от бессмертного, на времени лежит печать онтологической драмы отпадения человека от Бога, породившей смерть; отсюда трагическое переживание феномена времени, свойственное практически всем. Вместе с тем божественная природа человека сохраняет ему чувство и жажду бессмертия, память об утраченной вечности, тяготение к ней — «к лучшему, то есть, к небесному» «отечеству» (Евр. 11: 14—16), и здесь причина и основа всякого творчества — она же и онтологическая его трагедия «у времени в плену».

В лирике последнее особенно наглядно. Бытие, безграничное и вечное, переживается и «отражается» лирическим субъектом в *его* масштабе, личном и наличном, с *его* точки зрения, «субъективной» и локализованной в границах лирического мгновения. Лирический *акт* есть свидетельство о бытии постольку, поскольку бытие вмещается в лирическое «я», в его чувства и представления; это своего рода присвоение бытия, формируемого (и, соответственно, деформируемого) субъектом по своей личной и временной мерке. В этом отношении к бытию — как *объекту* «отражения» и «присвоения» — лирическое «я» самовыражается, самоутверждается, самовоспроизводится — адекватно «мгновению», то есть таким, *какое есть сейчас*, — и именно в этом наличном своем качестве стремится, в жажде бессмертия, себя продлить; так Фауст хочет остановить мгновение в надежде, что из него получится вечность.

Лирическая установка Пушкина — иная, и «цель» поэтического высказывания — не *наличное* «я». В то же время, как ни парадоксально, «слишком объективный» Пушкин в некотором роде едва ли не более «субъективен», чем «обычный» лирик: тот «присваивает» целый мир, вмещает в *свой* миг бытие — пушкинское же «я» движется *внутри* времени и мира, а свидетельствует Пушкин прежде всего о *себе*; предмет подавляющей части его лирики, особенно зрелой и поздней, — само авторское «я» и тревожащие его вопросы (необычайно, кстати, показательно стремительное количественное убывание — у поэта-лирика на четвертом десятке лет! — стихов на любовные темы и взамен сосредотооче-

ние на «последних вопросах», на «я» *sub specie aeternitatis*, перед лицом вечности). Иначе говоря, *объектом* является не бытие в «моих» масштабах и «моем» мгновении и не «я» само по себе, но — «я» в *масштабе вечности*, перед лицом бытия; и лирическое высказывание рождается жаждой самого себя в этой коллизии понять и, таким образом, «присвоить».

Драматизм этой жажды очевиден. Ведь если свидетельство о себе в *бытии* есть свидетельство об идущей в бытии драме отношений между прекрасным предвечным Замыслом о человеке и наличной практикой человека, которая искажает Замысел, отторгает человека от вечности, порождает смерть, то «объективность» свидетельства будет прежде всего в том, чтобы увидеть свое «я» в качестве не только жертвы, но — участника и делателя этой общемировой драмы, несущего за нее личную ответственность; а поскольку «я» есть главный лирический объект, то — участника главного, на первом плане находящегося. «Объективность» требует увидеть себя так, как об этом говорится в читаемой перед евхаристической Чашей молитве «Сыну Бога Живаго», пришедшему в мир «грешных спасти, от них же (из коих. — В. Н.) первый есмь аз». Обязанность внять такому требованию — не «моральная», а *творческая*, — сама по себе есть драма, тем более — для светского сознания, светского человека и художника.

Драма — конфликтный процесс, протекающий во времени; от того, как сказано, лирическая поэтика Пушкина — поэтика не акта, запечатлевающего миг, а процесса, текущего во времени и только во времени постижимого. Более того. Субъектно-объектное отношение человека к бытию, порожденное отпадением от Бога, является почвой лирики, лирика зиждется на этом отношении, она им живет, — пушкинская же лирика *сам феномен такого отношения к бытию, к вечности переживает как драму* — и на этом строится поэтика. Киреевский в глубине опять-таки прав: пушкинское лирическое «я» стремится преодолеть лирическую «субъективность», точнее, *субъектность* отношения к бытию как *объекту*, преодолеть лирическую выключенность из времени (ради локального субъективного «мгновения»), стремится увидеть себя в общем времени, в общей драме человеческого бытия как действующее лицо этой драмы, несущее ответственность перед вечностью. С долей условности можно сказать: *поэтика лирики Пушкина тяготеет к законам драмы* (потому, конечно, не случайны частые вторжения в лирику диалогов и целые лирические диалоги — «Разговор книгопродавца с поэтом», «Сцена из «Фауста»», «Герой» и др.).

Именно по законам драмы пушкинское лирическое свидетельство — о себе ли, о мире ли — свидетельство не столько «наличия», сколько *устремленности*, свидетельство принципиально *творческое*, ибо всегда не готовое, всегда вопрошающее (нетрудно убедиться, что пушкинский лирический текст почти всегда формируется и движется вопросом, и таковой нередко повисает в финале — что, кстати, относится и к драме). Именно по законам драмы пушкинское «я» — начиная примерно с «Желания» 1816 г. («Медлительно влекутся дни мои...») вплоть до «Памятника» — никогда, или почти никогда, не воплощает себя в лирике остановленным и готовым (отчего столь безуспешно бывает внеконтекстное цитирование): по законам драмы, это «я» стремится всегда к разрешению, к преодолению некой драматической коллизии, в конечном счете — к «присвоению» своего *идеального «я»*: поэт «выходит» из стихотворения иным, чем «вошел» в него. «Духовной жаждою томим» есть самая точная характеристика такого лирического «я». Оттого пушкинский текст — «организм», всегда открытый в окружающее смысловое пространство, которое иногда называют «будущим», то есть — в вечность; всегда «томящийся» жаждой то ли вобрать это пространство в себя, то ли распространиться в нем. Это система, настроенная не на «отражение» или «выражение», а на *преображение «я»*.

С этим и связана природа сакральности пушкинского мира — не объявленной, а пронизывающей, не откровенной, а сокровенной, не эстетизированной, а эстетичной по своему существу, ибо воспроизводящей *сплошную священность Бытия*, передавая его иерархию, его совершенство и красоту, его драму и его цель. Сакральность эта, с одной стороны, уходит корнями в архаическую древность, в язычество, для которого ничего не сакрального в мире просто не существовало, и в ветхозаветную картину мира\*; с другой же — свойственное Пушкину ясное ощущение

---

\* «В идеях Пушкин — наш ровесник, плоть от плоти современной культуры. Но странно: творя, он точно преобразается; в его знакомом, европейском лице проступают пыльные морщины Агасфера, из глаз смотрит тяжелая мудрость тысячелетий, словно он пережил все века и вынес из них уверенное знание о тайнах», — правда, которая есть в этом ощущении М. Гершензона (Мудрость Пушкина. М., 1919. С. 13), невнятна, думаю, только для безнадежно секуляризованного сознания, ограничивающего себя горизонталью связей со злобой и модой дня. Мне трудно поэтому принять всерьез задиристые строчки, имеющие вполне понятный современный адрес, но будто именно Гершензоном навеянные: «Там под духовностью пудовой / Навек

в Творении некой *светлой цели*, которая относится к *человеку* и связывается с *преображением*, целиком принадлежит сознанию христианскому. Связанная с этим ощущением «эстетика преобразования» сама по себе не сакральна (в ином случае Пушкин был бы церковный писатель) — она *онтологична*, и это христианская онтологичность. Эстетика Пушкина не сакральна — его сакральность эстетична: она передает и воплощает красоту христианской онтологии как красоту «благодати и истины», любви Творца к Творению и его цели — человеку. Думается, слова одного из героев Достоевского: может быть, весь мир наш создан в совершенной форме пушкинского стихотворения, — отчасти предвосхищают смелый ход мысли отца Павла Флоренского: «Есть Троица Рублева, следовательно, есть Бог» \*, — где пафос состоит не в возвеличении преподобного Андрея, при всем понимании дарованного ему гения, а в утверждении *верности свидетельства*, достигнутой человеком по Божественному смотрению.

В итоге можно говорить об *онтологическом реализме* \*\* Пушкина, свидетельствующем — «послушно» «велению Божию» — об осмысленном и одухотворенном порядке Творения и о драме взаимоотношений человека с этим порядком.

Вероятно, в онтологизме природа некоторых «непостижных уму» особенностей пушкинского художественного мышления и языка. Например — ни за что не дающей ухватиться сферичности, неприметности перетекания одного в другое, недостижимо-

---

затих вертлявый Пушкин» (Тимур Кибилов): замечательно талантливый поэт делает вид, будто пушкинская «мудрость тысячелетий» ему либо невнятна, либо, что называется, «до лампочки», будто Пушкин хорош для него лишь тем, в чем он «ровесник» нынешних *вертлявых*. Поэту неподдельному не может быть не ясно, что Пушкин если и «вертляв», то — «не так, как вы — иначе» (XIII, 244), что он «вертляв» как огонь. Вспоминается устное замечание художника, в неподдельности таланта которого сомневаться не приходится, — Э. Някрошюса: на поверхности Пушкин легкий, а заглянешь в глубину — *там свинец лежит: смертельной тяжести материал*.

\* Флоренский П. Собр. соч. Париж, 1985. Т. 1: Статьи по искусству. С. 205.

\*\* Термин этот пришел мне в голову в 80-х годах и употреблялся в устных выступлениях: вскоре я познакомился с рукописью работы Е. Д. Тамарченко, который пришел, хоть и другими путями, к такому же определению пушкинского реализма, — это меня вдохновило, о чем я писал автору. Позже работа была напечатана (см.: *Тамарченко Е. Д.* Факт бытия в реализме Пушкина // Контекст. 1991. М., 1991).

сти «идейного» горизонта, отсутствия «швов» (ведь в человеческом бытии «швы» тоже отсутствуют — благодаря свободе человека, ее «амбивалентности») и, конечно, его способности выглядеть «моим» автопортретом. Тут и удивительное сочетание, с одной стороны, «объективности», общезначимости, «общепринимости» пушкинского лирического высказывания, в котором каждый может «узнать себя», а с другой — столь же очевидной предельно личной конкретности переживания, в котором «узнается» именно Пушкин. Или — неисчерпаемость, универсальность, антиномичность пушкинской картины мира, где не просто «благо смешано со злом» (VI, 649), но *зло связано с благом* (таковы, к примеру, характеры пушкинских злодеев и преступников — в отличие, скажем, от Ричарда III, от Эдмунда и других героев «Короля Лира» и т. д.); зло есть у Пушкина *превращение блага*, как труп есть превращение тела, как «тиран» есть превращение «героя»: «Оставь герою сердце! Что же / Он будет без него? Тиран...» («Герой»).

(«Сердце» занимает ключевое место в пушкинской системе ценностей — здесь поистине *сердце* пушкинской картины мира, что воспроизводит онтологическую пронизанность Творения созидательным началом любви.)

Онтологизм — то, что и побудило Киреевского к его глубокой мысли, и ввело в заблуждение относительно ущербности пушкинского лиризма; то, что заставляло одних видеть в Пушкине одну лишь «форму», а других — отсутствие индивидуальности. В онтологизме — природа второстепенной, служебной роли «психологизма», отсюда же — неуязвимая органичность пушкинских сюжетов, даже их маловероятных на внешний взгляд моментов («Метель», «Пиковая дама» и проч.); и характер динамики действия, его сплошная целостность и поражающая натуральностью провиденциальная устремленность; и на диво постоянная огромная роль финалов, словно вбирающих в себя (наподобие главного нашего праздника) всю событийную цепь, все объединяющих в единый и целостный смысл — и в то же время открытых, тревожно или с надеждой вопрошающих; и характер пушкинского *фрагмента*, потенциально заключающего в себе весь состав отсутствующего «целого»; и многие другие стороны пушкинского художественного мира — «перевода» реального мира \* на язык человека, — до метафизики которых науки еще не дошли.

---

\* См.: Бочаров С. Г. Поэтика Пушкина. М., 1974. С. 80. Конечно, любая поэзия есть такого рода «перевод» — только отношения с «подлинником» и степени приближения к нему различны. Сходным об-

Здесь — следствие нашего материалистического воспитания и позитивистской методологии: привычка путать Божий дар творчества с тем, кому он, по слову Баратынского, *поручен*, рассматривая дар в одном порядке с личными качествами художника, его «убеждениями», мнениями и проч., в одном эвклидовом пространстве с его *натурой* \*. Но существует более древняя и в пушкинское время авторитетная традиция, породившая, в частности, слово *вдохновение*. Дар действует, несомненно, через посредство некоторых личных качеств художника, но изначально он принадлежит иному измерению (я резец в руках Твоих, Господи, говорит в одном из сонетов Микеланджело), — и поразительно совершенный художественный мир Пушкина не есть целиком производное его личных качеств или «мнений», каковы бы они ни были. Дар, сообщаемый художнику, связан, по-видимому, с возлагаемой на него миссией, для которой индивидуальные качества суть лишь начальные условия, представляющие возможность *вместить*. В то же время художник — не пассивный медиум: дальше начинаются *отношения* личности с даром, который постоянно требует от своего обладателя духовного соответствия, «навязывая» новые уровни высоты и, в свою очередь, реагируя на поведение личности. Качество и степень того, что Пушкин дерзко (но, может, и смиренно) назвал в своих созданиях «нерукотворностью», зависит не в последнюю очередь от этих отношений. «Нерукотворность» пушкинского художественного мира необычайна, порой чуть ли не до надличности, — и тут кстати напомнить, что потрясенность своим даром, не раз испытанную, когда творился «Годунов», Пушкин сохранял постоянно (С. Л. Франк считал это «первым и основным мотивом... религиозности поэта» \*\*) — иначе не было бы ни «Пророка», ни «По-

---

разом и законы пушкинской лирики, о которых говорилось выше, есть законы всеобщие, но — «идеальным» образом; другое дело — как, насколько и как часто эта всеобщность, явленная в Пушкине максимально, воплощается у других поэтов. Вспоминается мнение Гоголя (да и не его одного): «Пушкин дан был миру на то, чтобы доказать собою, что таков сам поэт...» (Гоголь. С. 381), — а также загадочная пушкинская фраза: «Ошибочное понятие об поэзии вообще и драматическом искусстве в особенности» (XI, 177).

\* Этим объясняется, к примеру, тушиковый характер давней дискуссии теоретиков (так называемых «благодаристов» и «вопрекистов») о роли мировоззрения в творчестве художника; того же происхождения живучая, в силу вульгарной доступности, концепция «двух Пушкиных», выдвинутая в свое время Вересаевым, а также непреодолимая тяга к обожествлению Пушкина как личности.

\*\* Франк. С. 21.

эта», ни целого ряда других произведений, где явственно ощущение как бы «не своей ноши». В том, что дар не личное имущество, поэт отдавал себе отчет, думается, с той же мерой адекватности, как и в том, что зазор между ним самим и его гением остается, что полного соответствия нет (об этом говорит «Пока не требует поэта...», это же, вероятно, одна из важных причин «комплекса Чарского», с личной болью описанного в «Египетских ночах»).

Сущность любых человеческих отношений — отношения человека с Божьим образом в себе, на которых лежит неизгладимая печать драмы отпадения человека от Бога. Пушкин переживает ее (по крайней мере явственным для нас образом) глубже всего на бумаге — в творческом процессе, в прямом и слепящем свете вдохновения, открывающем художнику всю силу собственных его переживаний, которая в обычной жизни приглушается и смазывается ее суетой, — и оттого с особенной, порой невероятной остротой, до спора, борьбы и бунта\*. Об этом говорит прежде всего лирика, этот процесс непрерывно совершающейся «внутренней, духовной работы»\*\*, драматизм и противоречия которого свидетельствуют об органичности, непредумышленности и целеустремленной свободе руководимого «духовной жаждой» движения.

Рассуждая о природе творчества, говорят, чаще всего и преимущественно, о стихиях, с которыми приходится иметь дело художнику: об их буйстве, игре — или, по Блоку, «реве», — об их мощи, своеволии и своевласти; о трагическом одиночестве художника перед их грозным ликом. При этом редко учитывают, что «стихии» суть лишь необходимое сырье для творчества\*\*\* (как, по В. Соловьеву, сильная чувственность есть материал гения) и что художник в своем творчестве онтологически не так уж одинок. Одиночество художника акцентировано опре-

---

\* См.: *Непомнящий В.* Дар. Заметки о духовной биографии Пушкина // Новый мир. 1989. № 6.

\*\* *Сурат И.* «Жил на свете рыцарь бедный...». М., 1990. С. 149. У нее же: «...религиозное чувство вступало в противоречие с творческой стихией, со страстями, с воспитанием и привычками светского человека...» (*Сурат И.* «Стоит, белеясь, Ветилуя...» // Новый мир. 1995. № 6. С. 208).

\*\*\* Вызывает большие сомнения корректность расхожих выражений: «стихия творчества», «творческая стихия»; можно ли, к примеру, сказать: «стихия строительства», «стихия упорядочения», «гармонизирующая стихия»? Стихия разрушения — это понятно, но — «стихия созидания»?!

деленной идейной установкой, известного рода сознанием. Принято говорить, особенно после Бердяева: творя, человек продолжает дело Бога — что, по существу, означает: *за и вместо* Бога, идя как бы *далее* (Бога). При таком понимании Бог остается «за тактом» человеческого творчества. Он не столько есть, сколько *уже был*; творчество оказывается делом вполне суверенным, художник — существом вполне эмансипированным. Тут-то, натурально, и возникает почва для ламентаций относительно одиочества перед лицом «стихий». Однако поскольку сознание, о котором идет речь, клонясь к неоязыческому мифологизму, в то же время не желает упускать из-под себя религиозную (христианскую) почву, то выходит, что «стихий» — это, с одной стороны, как бы и стихии, а с другой — как бы и не совсем, и даже совсем наоборот, именно — явления Святого Духа, ведь Он дышит, где хочет. В итоге художник творит хоть и без (за, вместо, после) Бога, но... не без Святого Духа, Который может проявлять Себя и в «напоре стихий» (Г. Федотов \*), — а перед таковыми художник «беззащитен», почему и «песни поэта часто оказываются песнями греха» \*\*. Необходимость уяснить, каким же образом связь с проявлениями Св. Духа может порождать «песни греха», как раз и упирается в языческую метафорику и фаталистические мифологемы: «Музой является только Св. Дух, но гарпии похищают и оскверняют божественную пищу» \*\*\*. Это

---

\* Федотов Г. О Св. Духе в природе и культуре // Вопросы литературы. 1990. № 2. С. 208 (публикация статьи 1932 г.).

\*\* Там же.

\*\*\* Там же. Пушкин «духов стихий» знал («Какой-то демон обладал / Моими играми, досугом...» — II, 325 и др.), но ответственность никогда не валил на гарпий. А Лермонтов высказался уж совсем просто и предельно ясно — черным по белому: «И часто звуком грешных песен / Я, Боже, не Тебе молюсь» (разрядка моя. — В. Н.) («Молитва», 1829). Словно по-детски бесхитростно отозвался сразу на два текста: один — Г. Федотова с его декадансным трепетом перед «духами стихий» и «песнями греха», а другой — Иоанна Богослова: «Возлюбленные! не всякому духу верьте, но испытывайте духов, от Бога ли они» (разрядка моя. — В. Н.) (1 Ин. 4: 1). Мое недавнее напоминание об этом завете духовной ответственности (Новый мир. 1993. № 6) вызвало категорическую критику замечательного филолога С. Бочарова в посвященном моим работам письме «О чтении Пушкина» (Новый мир. 1994. № 6) — ярком, страстном и поразительно для столь тонкого и добросовестного ученого путаном, ибо поразительно небрежном, а потому неадекватном именно в «чтении» текстов — не только моих, но и почти всех остальных, привлеченных к делу. Характерным и в своем роде определяющим



не только изящно снимает ответственность с человека-творца, упраздняет роль совести художника, его человечности и достоинства, но и прямо изымает «творческую индивидуальность» (превозносимую в других случаях выше облака ходячего) из творческого процесса. Бог и совесть, ответственность и достоинство отступают перед наглой силой факта, перед наличной *судьбой*, исследование природы творчества (по неслучайному слову Г. Федотова, «гадание») превращается в философическое нытье.

Все это — наш «серебряный век» с его горделивыми изысками и языческим поклонением «натуральной» действительности в импозантном образе «стихий»; наше «новое религиозное сознание» с его пристрастием к метафизическому удобству теории «трех эр» истории — Отца, Сына и Духа, — отменяющей нераздельность Троицы и подчиняющей Божественное историческому; все это вновь модно сегодня — но Пушкин к этому, я убежден, отношения не имеет. Не только потому, что он — человек другой эпохи, когда не расцвела еще вполне гордыня «творцов», ощущающих себя солью земли (главный, наверное, грех интеллигенции, особенно нашего века), но и по личным особенностям: при всех вольностях своих, он, по старинке, всегда чувствовал, где Бог, а где порог, и не посягал вторгаться в то, что не нашего ума дело. Он, разумеется, как никто, знал и обаяние, и жестокий нрав «стихий», на себе испытывал счастье и трагизм удела творца, но в его картине, центр которой — «Пророк», расстановка сил иная, в ней Божий мир целостен. Бог не отстранен и не расчленен, в этой картине все на своих местах: «И дух прошел надо

---

примером является как раз приведенный мною завет ап. Иоанна, который С. Бочаров цитирует скороговоркой, в мимоходом усеченном виде — опустив между всем прочим, как нечто малосущественное, как раз самое важное: «...от Бога ли они». В результате призыв ап. Иоанна различать тех духов, что «от Бога», и духов иных подменяется учением ап. Павла на совсем другую тему: о дарах Св. Духа, которые «различны» («Одному дается Духом слово мудрости, другому слово знания, тем же Духом... иному чудотворения, иному пророчества...» и т. д. — 1 Коринф. 12: 8—11). В итоге у моего оппонента (взявшего в союзники Г. Федотова в качестве авторитета вне конкуренции) получается, что слова апостола Павла: «Дары различны, но Дух один и тот же» (1 Коринф. 12: 4) относятся не только к *дарам Св. Духа*, но и ко всем «духам» вообще, в том числе тем, которые, по ап. Иоанну, не «от Бога». Оказывается, не так уж, в сущности, важно, «от Бога» те или иные «духи» или нет, — *страшнее угасить Дух*» (Г. Федотов). Получается окончательный нонсенс, по крайней мере с христианской точки зрения, — но именно он подпирает всю философию письма С. Бочарова.

мною; дыбом встали волосы на мне; ...т и х о е в е я н и е, — и я слышу голос: человек праведнее ли Б о г а? и муж чище ли Т в о р ц а своего?...» (Иов. 4: 15, 16, 17; разрядка моя. — В. Н.).

«И с отвращением читая жизнь мою, / Я трепещу и проклинаю» и другие, более сокровенно выражаемые, покаянные чувства говорят о муках совести, драме вины, неизбежной в отношениях человека с Богом (рефлектируются они как таковые или иным образом). Чувства эти были присущи Пушкину в высокой степени — оттого он, взявшись за «Бориса Годунова», так точно попадает в унисон «православной старине», находит общий язык с допетровской Русью, общий с Пименом взгляд на историю — и в результате является, «отказавшись от ранней своей манеры». В этой новой манере роль совести чрезвычайно важна — не только как постоянной темы и одной из центральных проблем, но — как *творческого элемента*, позволяющего озарять светом Правды падший мир без помощи «моральных» оценок, как бы в полном молчании.

В первую очередь тут вспоминается — если разуместь повествовательный план — обилие у Пушкина «немых сцен», в том числе «немых» финалов, где безмолвие героя или героев — знак внутреннего события, глубина и масштабы которого не могут быть осмыслены на языке привычных ценностей героя, ибо само событие требует их переоценки; где, говоря иначе, молчание уст есть голос совести. Что касается плана поэтики, то здесь в прямом родстве с молчанием — прославленный пушкинский лаконизм, «нагая простота», аскетически строгая функциональность каждого штриха, различного рода умолчания, пропуски, пробелы и незавершенности, наконец, беспристрастная, почти — повторюсь — надличная объективность картины мира, где ничего «от себя» — как у эха, которое, собственно, есть звучание тишины. Творческая роль молчания — поистине «Шиболет» (яркая отличительная черта — см. VI, 522) пушкинского гения, особенно его зрелой манеры. Это то свойство, в котором, кажется, стираются границы между индивидуальным и онтологическим в творческом акте; основа тихого, чуждого всякому напряжению могущества почти идеальной эстетики, работающей как бы на очищении от собственно «эстетического», с годами тяготеющей едва ли не к бездне белого листа. В конечном счете и радикально важное для позднего Пушкина: «цель художества есть *идеал*, а не *нравоучение*» (XII, 70) — правомерно осмыслить как противоположение молчания и говорения. Все это вместе не может не приводить на память библейского: «...и вот Господь пройдет, и большой и сильный ветер, раздирающий горы и сокрушающий

скалы пред Господом, но не в ветре Господь; после ветра землетрясение, но не в землетрясении Господь: после землетрясения огонь, но не в огне Господь; после огня в е я н и е т и х о г о в е т р а, [и там Господь]» (3 Цар. 19: 11—12; разрядка моя. — В. Н.).

В «Пророке» над «шумом и звоном», «наполняющим» уши героя, возносится «неба содроганье», — и *это не «стихия»*. И все совершающееся в «Пророке» совершается в безмолвии, из которого не «стихий» ревут, а *взывает* Бога глас: «Исполнишь волею Моей».

Умение Пушкина дать слово этому говорящему безмолвию, «исполниться» им — это умение смиренно отступить со своею «творческой индивидуальностью», со своим «шумом и звоном», довериться и *внять* — не «стихиям», а «тихому веянию». В таком молчании — встреча относительного с абсолютным, временного с вечным, человеческого с божественным, — и вопрос Пилата, и безмолвный ответ Христа. Такое *внимание* — акт мужества, сильной творческой доли, истинное мерило «индивидуальности»; в таком смирении нет «беззащитности» художника, им «испытываются духи» — «от Бога ли они», в нем победа над «стихиями», здесь «невозможное человекам возможно Богу», и никакие гарпии ничего не могут похитить и осквернить; здесь, наконец, тот момент, в котором явственнее всего обнаруживается отвергнутое «новым религиозным сознанием» на попрание «стихий» онтологическое родство таинственного дара художества с даром совести, который есть у всех.

Дар молчания как знак творческого «послушания» настолько выделяет нашего поэта среди всей новоевропейской словесности, что это можно было бы принять за редкостное личное свойство — если бы нам не был известен нрав Пушкина-человека, чуждый всякой благостности и смирности, его человеческий и творческий темперамент и иные бросающиеся в глаза черты, а главное — если бы упомянутый «Шиболет» не был действительно «народным» (VI, 522). Другими словами — если бы не духовная генетика, заданная культурой Святой Руси (где давно нашло неслучайный отклик и смелое развитие такое глубокое, строгое и утонченное направление духовной культуры, молитвенного опыта, гнозиса восточного христианства, как исихазм — от греч. «исихия» — безмолвие, сопряженное с *вниманием*, «вслушиванием»). В этой генетике была интуиция совести как *чувства богосыновства* человека, которое ему прирождено и заставляет, пусть помимо воли, соотносить себя наличного с собою идеальным, то есть с замыслом Бога, — и в результате испытывать «от-

вращение» (см. «Воспоминание»), боль, *жжение* (см. финал «Пророка»); интуиция совести как присутствия — и «содрога-ния» — неба в «сердцах людей»: «Яко беззаконие мое аз знаю, и грех мой предо мною есть выну» (то есть всегда; Пс. 50: 5). Совесть есть взгляд человека и человечества на себя с той высоты, которая задана человеку при Творении и которая *достижима* (в противном случае это был бы сатанинский соблазн «бескрылого желанья» для «чад праха»); она есть *слышание* «Бога гласа», говорящего: цель, ради которой создан человек, есть идеал, цель жизни есть идеал, «цель художества есть *идеал...*» (XII, 70).

Цель эта и есть «точка отсчета», из которой строится пушкинская картина мира\*. Автор «Бориса Годунова» и «Евгения Онегина» смотрит на жизнь не из задаваемых ею условий, условий «адской бездны» («Ангел») падшего мира, но с точки зрения идеального человеческого назначения, как бы из иного пространства, где взгляд не затемнен и не искажен логикой падшего мира, его «необузданными страстями и жалкими корыстями» (Чаадаев\*\*); откуда все видно иначе — в свете божественной сущности человека, попираемой на каждом шагу, но все-таки живой даже в самой темной душе; в той *перспективе* христианского идеала, которой новоевропейская логика определила название *обратной*.

Отсюда — в полном смысле слова уникальная особенность художественного мира Пушкина (о ней я писал в свое время в «Новом мире»\*\*\*), ставящая его особняком, по крайней мере в литературе нового времени: беспримерно катастрофичный, могущий поспорить с самыми мрачными из созданных этой литературой художественных миров по концентрации трагических коллизий и зла, мир Пушкина в целом производит впечатление столь же беспримерно светлого и совершенно отвечает эпитету, который из всех писателей, пишущих трагическую «правду жизни», только к Пушкину и применим: *солнечный*.

«В чем тайна искусства русского художника? Как могут они заставить нас верить в невероятное, как могут они дерзать искать веры в действительности, оправдывающей только неве-

\* Центр этой картины, как уже говорилось, — сердце, реальность, причастная небу и небесной любви. Вскоре после «Пророка», в «Ангеле» (1827), поэт даже своего Демона пытается приобщить к такому взгляду, сообщить ему жажду идеала: взирая на Ангела — необычайно, кстати, похожего на ангелов Рублева, — Демон «жар невольный умиления / Впервые смутно познавал».

\*\* Чаадаев П. Я. Статьи и письма. М., 1989. С. 157. В дальнейшем — Чаадаев.

\*\*\* Новый мир. 1987. № 1.

рие?» — спрашивал французский критик Ж. Леметр\* (и вот пример «рождественской» позиции, отсчета «снизу», ориентации на «действительность» падшего мира, на такую «веру», что требует «оправдания в сем мире»). Он писал это не о Пушкине, а о Толстом, пораженный в нем той особенностью русской литературы, что проблема «действительности», проблема *судьбы и счастья*, будучи в ней столь же мучительной, как и в литературе Запада, *не столь суверенна*, не так самоцельна, что она всегда чревата проблемой идеала, проблемой человеческого предназначения и поведения. Отвечая на подобные недоумения, Лев Шестов писал: «Пушкину нужно показать нам, что идеалы с у щ е с т в у ю т н а с а м о м д е л е (разрядка моя. — В. Н.), что правда не всегда в лохмотьях ходит и что наряженная в парчу неправда на самом деле, а не только в мечтах, склоняет свою надменную голову перед высшим идеалом добра. Пушкин нашел в русской жизни Татьяну, и Онегин ушел от нее опозоренный и уничтоженный в своем бессмысленном отрицании. Он знает теперь, что ему нужно возвыситься, а не снизойти к Тане. В этом — его спасение, и наша великая отрада»; «Там, в Европе, лучшие, самые великие люди не умели отыскать в жизни тех элементов, которые бы примирили видимую неправду действительной жизни с невидимыми, но всем бесконечно дорогими идеалами, которые каждый, даже самый ничтожный, человек вечно и неизменно хранит в своей душе. Мы с гордостью можем сказать, что этот вопрос поставила и разрешила русская литература, и с удивлением, с благоговением можем теперь указать на Пушкина: он первый не ушел с дороги, увидев перед собой грозного сфинкса, пожравшего уже не одного великого борца за человечество. Сфинкс спросил его: как можно быть идеалистом, оставаясь вместе с тем и реалистом, как можно, глядя на жизнь, верить в правду и добро? Пушкин ответил ему: да можно, и насмешливое и страшное чудовище ушло с дороги...»\*\*.

Здесь менее всего — о «тайне искусства», приковавшей внимание французского критика. Тому, о чем проникновенно говорит Шестов, нет, думаю, иного объяснения, как то, что пушкинский художественный мир покоится на основании, положенном исповеданием и культурой допетровской Руси с ее исполненным надежды взглядом на человека в свете христианской истины о нем, с ее ясным пониманием драмы отпадения, но и с *уповани-*

\* В кн.: Шестов Л. Умозрение и откровение. Религиозная философия Владимира Соловьева и другие статьи. Париж, 1964. С. 343.

\*\* Там же. С. 337, 334.

ем на образ Божий в человеке (здесь родословная «чувств добрых» и «милости к падшим», исток того свойства, которое Белинский наименует «лелеющей душу гуманностью» и которое есть «перевод» на земной язык лежащей в основании мира Любви). Великий и прекрасный монолог Гамлета, завершающийся словами о «квинтэссенции праха», эта монументальная эмблема культуры, вера которой взыскует «оправдания действительностью», немыслим — по крайней мере в качестве эмблемы — ни в творчестве Пушкина, ни в начатой им великой литературе, от Гоголя и Лермонтова до Блока и даже дальше — в наиболее высоких и совершенных произведениях последующей литературы. Он не отвечает той неистребимой интуиции нашей культуры, тому — уже в подсознании укорененному — убеждению, что трагизм человеческого бытия («На свете счастья нет»), что страдание человеческое — вовсе не непостижимое роковое недоразумение самого Бытия, а свойство *падшего мира*, неизбежный в таком мире *крест* и в этом смысле *норма* — и оправдательная, и спасительная, — ибо не дающая «угасить Дух», рожающая «духовную жажду» *преображения*.

Эта интуиция — неотъемлемый элемент «русской духовности», присущей — пусть произвольно, пусть порой в трансформированном или даже искаженном виде — российской культуре как неразстворимая субстанция православной традиции.

## 6

Слово «православие» сегодня часто вызывает раздражение. К этому дело шло давно, с той же петровской революции с ее стремлением превратить православие в форму, в идеологию. Что наглядно видно в продолжившей дело Петра уваровской формуле «Православие, самодержавие, народность», которая, кажется, ничего худого не говоря, была в то же время актом превращения вопроса веры, свободной совести, «благодати и истины» в вопрос «закона», в обязанность благонадежного гражданина» \*. Дальнейшая наша — и Русской Православной Церкви в том числе —

---

\* «Я стал умен, [я] лицемерю — / Пощусь, молюсь...» — писал Пушкин в послании 1821 г. В. Л. Давыдову. Подневольная вынужденность говеть и причащаться, считая себя неверующим, безусловно сыграла свою раздражающую роль: «Гавриилиада» написана в том же году Великим постом, на один из дней которого падает к тому же праздник Благовещения, спародированного в поэме.

трагическая история привела к тому, что именно как идеология и понимается в нашем секуляризованном обществе (не исключая и многих священнослужителей) православная вера. Тем более что прижившееся у нас, на фоне либерально-экуменических веяний, слово «конфессия» обнаружило, в русском употреблении, секулярный, идеологический, чуть ли не партийный смысл.

Но православие — не «конфессия»: в своей неизменившейся догматике это — *христианство до схизмы*, с его неотмирными, «слишком высокими» (на «мирской» взгляд, недостижимыми) идеалами. Воспринятое Русью при Крещении, удержанное ею в своем пасхальном качестве в течение нескольких веков, пока на Западе оформлялось и развивалось христианство «рождественского» толка, оно было брошено под каток петровских реформ, сущность которых состояла в том, чтобы Россия совершила акт вхождения в «европейский дом» не по естественной логике собственного развития, а — *оставив свой крест*, перестав быть собою — странной страной, которая — если снова вспомнить Чаадаева — «как бы не входит в состав человечества, а существует лишь для того, чтобы дать миру какой-нибудь важный урок» \*.

Трудно удержаться от мысли, что с этим вот жребием, указанным Чаадаевым, связано то, что Россия, при всем историческом смирении (которое тот же Чаадаев называл «отсутствием свободного почина в нашем социальном развитии» и повинованием не «нормальным законам нашего разума», а «верховной логике провидения» \*\*), — что она, при всей своей «переимчивости» (Пушкин) и «отзывчивости» (Достоевский), в духовном своем «самостоянье» всегда упорствовала и, более или менее покорно принимая спускаемые сверху или извне приходящие политические либо социальные изменения, *внутреннее* свое отстаивала твердо и самыми разнообразными способами: от бунтов, самосожжений и бегств на окраины Империи до того массового пассивного, наподобие сидячей забастовки, сопротивления, которое принято именовать и безразличием, и бессловесностью, и косностью, и тупостью, и еще менее лестными словами и которое Пушкин определил как *безмолвствование*.

Внутренним, духовным сопротивлением и ответила Россия на попытку царя-преобразователя преобразовать ее душу и идеалы. Рана была нанесена, нужно было ее залечить, восстановить нарушенную петровской революцией духовную преемственность и национальную культурную родословную — чтобы уйти от опас-

---

\* Чаадаев. С. 44.

\*\* Там же. С. 151.

ности уподобления, равной опасности исчезновения. Организм реагирует на травму или грубое хирургическое вмешательство, вырабатывая в себе самом заживающие вещества, — «верховная логика провидения» заставила силу национального самостоянья проснуться, встряхнуться и породить — в недрах самоновейшей русской секулярной культуры — гений, которому оказалось по плечу подхватить и удержать ускользающую в океан прошлого национальную духовную традицию, почувствовать в ней источник энергии — живой, творческой, устремленной из времени в вечность, возобновить и обновить эту традицию и с помощью орудий, выкованных, так сказать, европейским молотом из русского материала, помочь устранить опасность уподобления. Это помогло нации сохранить, *удержать* себя «над самой бездной», связать «концы» своей духовной истории, разрубленной петровской революцией, и воссоединить эту историю в целое — теперь уже тысячелетнее.

Так, думаю, можно уяснить провиденциальный характер феномена, называемого Пушкин, природу его *центральности*, его «солнечной» роли в нашей культуре и, как считает Ильин, в нашей истории.

Вместе с тем мнение, что Пушкин не только европейский, но «самый европейский из европейских писателей» \*, представляется верным, и вот почему. То, что Петр пытался сделать «внизу», на уровне цивилизации, Пушкин совершил «вверху», в области культуры, — на тех высотах европейского культурного опыта как опыта прежде всего христианского, которые самую Европой во время оно стали утрачиваться, и чем дальше, тем стремительнее. В русском опыте, воплощенном в светском искусстве Пушкина, была явлена возможность истинно европейской культуры как подлинно *светской* и подлинно *христианской*, притом христианской не в силу идеологического или морального намерения, а в меру готовности *внять* «содроганью неба». С этим напоминанием о том, чем *должна бы быть* для Европы ее культура, с этим «важным уроком» (Чаадаев), дорожною ценой купленным, русская литература вошла в семью европейских на правах не только равной, но и, как говорится, власть имеющей: «Он (Пушкин. — В. Н.) расчистил путь для всех дальнейших писателей... и к нам, еще так недавно робко учившимся у европейцев, пришли... эти самые европейцы за словом утешения и надежды» \*\*.

\* Выражение Р. И. Хлодовского.

\*\* *Шестов Л.* Умозрение и откровение. С. 334—335.



Таким образом, в феномене Пушкина телеологически осуществляется связь общечеловеческих судеб с судьбой России и тем самым — своеобразие ее исторического жребия: быть не только «буфером» между Западом и Востоком, этими глубоко различными, но и глубоко связанными между собой сущностями (в Пушкине же и демонстрирующими необыкновенно ярко творческий потенциал своих сложных отношений), быть не только полем между двумя половинами ядерного заряда, предотвращающими взрыв, но — резервуаром жизненной, творческой, духовной энергии, заключенной в «старой» пасхальной системе ценностей.

По сути дела, именно к такому пониманию призвания России пришел Чаадаев: «Я считаю наше положение счастливым, если только мы сумеем правильно оценить его; я думаю, что большое преимущество — иметь возможность созерцать и судить мир со всей высоты мысли, свободной от необузданных страстей и жалких корыстей, которые в других местах мутят взор человека и извращают его суждения... мы, так сказать, самой природой вещей предназначены быть настоящим совестным судом...» \*.

## 7

И вот — трудно представить себе более трагический опыт: находясь в том «положении», о котором говорит Чаадаев, обладая такой «возможностью» и таким «преимуществом» — воплощенными в вероисповедании, в «русской духовности», явленными миру в Пушкине и им основанной светской культуре, — пренебречь этим, превратно истолковать свои духовные идеалы и, соблазнившись безбожной утопией, ринуться в нее первыми \*\*.

Эту драму рассматривают по большей части все в той же позитивистской манере, «отсчитывая снизу» и все объясняя внутри-историческими причинно-следственными «механизмами» — будь это мысль отечественная или западная, марксистская или (пост)модернистская. По логике либерально-прогрессистского детерминизма, судьба России — какая-то странная, сама себе довлеющая «структура», локальный *акт* истории, без коего ис-

---

\* Чаадаев. С. 157.

\*\* Не могу не вспомнить здесь неоконченную сказку гениального Ефима Честнякова, подготовленную и опубликованную В. А. Сапоговым в «Литературной учебе» (1988. № 1), — поистине миф о России XX в., устремившейся в «летучий дом... из такой богатой заморской страны, что самый бедный жил там, как царь все равно...» (С. 137).

тория могла бы, в конце концов, и обойтись, что было бы, разумеется, к лучшему. На самом деле эта драма — вплетенный в общемировую историю нового времени *процесс*, заключающий в себе свержообщезначимый смысл, — ибо оно наглядно, опытно демонстрирует и трагический, катастрофический характер всей истории, и телеологическую направленность ее хода к сверхисторической цели.

Говорить так — не значит идеализировать Россию; в противном случае (который, к сожалению, имеет место слишком часто) действует логика, может быть, и «патриотическая», но все та же новоевропейская, эвклидова. Миссия и ее носитель не одно и то же, как не одно и то же гений и его обладатель. И гений, и историческая миссия — не заслуга, а бремя и работа; не достоинство, а задание; не «судьба», а крест. И гений, и миссия не заслуживаются и не навязываются — они даются *по силе*, по «возможности» *вместить* (так, пушкинская «хвала» Наполеону вовсе не то означает, что Наполеон молодец, а лишь то, в каком направлении его сила и его возможности были промыслительно употреблены; и Гришка Отрепьев становится бичом Божиим не в силу достоинств, которыми обладают благородные мстители Шекспира Макдуф или Ричмонд, а в силу необходимых для такого жребия *данных*; и Моцарт — не «бог», как не на шутку убежден Сальери — иначе не убил бы, — а слышащий Божественную гармонию «слепой скрыпач»).

Задание России согласовано с нашими силами и природными «возможностями», направление которым было указано православным вероисповеданием, теми качествами «русской духовности», которые, собственно, и имел в виду Чаадаев, говоря о «нашем преимуществе».

Это задание, этот крест России как христианской страны и христианской культуры, я думаю, в том, что самим своим существованием назначена она опровергать «рождественский» идеал благополучного устройства в падшем, во зле лежащем мире; назначена разоблачать идею сооружения (на путях ли научно-технических свершений, или социального прогресса или революционного переустройства) безблагодатного эдема, рая без покаяния, без преображения, без спасения; назначена, храня веру в Христову правду, в образ Божий в человеке, томясь по Небесному Граду, *удерживать* мир, пока он еще не растерял все человеческое, от ожидающей на утопических путях позорной катастрофы.

Поставить преграду этой миссии и была объективно — всеми силами «прогресса» — призвана революция Петра. В первую —

точнее, в главную — очередь были предприняты меры, чтобы насколько возможно придушить, подранить Церковь, перекрыть артерию, обеспечивающую духовное здоровье и внутреннее равновесие национального организма. Это в значительной мере удалось (конечно, не без опоры на многие и давние недуги Церкви как человеческого института). Последствия известны. Нашлись другие сосуды, жизнетворный ток разделился, и часть его хлынула по путям светской культуры, давая ей дух, уже не знакомый новоевропейскому сознанию и в дальнейшем получивший определение «русской духовности»: возникла великая русская культура (литература), которая стяжала название святой потому, что волею истории взяла на себя, в стремительно секуляризирующемся мире, крест своего рода миссионерства, труд напоминать о том, что человек создан как образ и подобие Бога, что не устраиваться он должен в падшем мире, не приспосабливаться к нему, не «оборудовать» его всеми силами «для веселия», *словно ничего не случилось*, — а «мыслить и страдать», *преображаясь* духовно «по Христову евангельскому закону» (Достоевский, Пушкинская речь), и что без твердой *веры* в это у человечества нет будущего.

Процесс был столь же велик и свят, сколь опасен. Главная артерия была прижата так, что другие сосуды чем дальше, тем меньше выдерживали напор духовных сил, призванный уравнивать нарастание физических сил Империи. В тот краткий момент, когда ток духовных сил уже разделился, а равновесие еще не успело нарушиться, явился Пушкин, — в его личном пути духовная миссия светской культуры воплотилась во всей прозрачности противоречий, иерархически безупречно и потому гармонически совершенно. Этот драматизм пути, его распахнутая, исповедальная явленность во всех этапах и тонкостях, внятная всякому, кто хочет внять, говорит о том, что гармония пушкинская и вера — не *итог* и не *акт*, что она осуществляется в *процессе*, и выше уже упоминалось, как дорого ему это стоило. «Читатель услышал одно только благоухание; но какие вещества перегорели в груди поэта затем, чтобы издать это благоухание, того никто не может услышать» \*.

Гоголь так уверенно сказал это «никто не может услышать» потому, что Пушкин был еще совсем близко, что в Гоголе было еще много романтизма, что еще не разразилась его собственная трагедия, что опыт русской послепушкинской литературы был еще впереди. Драма отношений Пушкина с Богом и верой, быв-

---

\* Гоголь. С. 382.

шая для поэта глубоко личной и в качестве таковой удерживаемая внутри его творчества, в дальнейшем развернулась вовне. Элементы, складывавшиеся у Пушкина в гармонию, стали разделяться, началось нечто вроде ядерного распада, выброс гигантской энергии, взрыв, который и есть послепушкинская литература и культура. Стало слышно, какие вещества перегорают, чтобы издать благоуханье. Личная драма Пушкина обнаружила себя как общественная, национальная драма послепетровской России, введенной в «европейский дом»; и накал ее был тем сильнее, чем прочнее была удержанная и обновленная Пушкиным связь, генетическая и ментальная, с исповеданием, создавшим Россию как нацию, помогшим ей обрести себя, связь с интуицией совести, веры в образ Божий в человеке — веры, которая в России существует, невзирая ни на что, вопреки «действительности, оправдывающей только неверие» (Ж. Леметр), и которая, напротив и более того, жаждет, требует и стремится «действительность» привести в соответствие с верой, человека — в соответствие с его высоким предназначением.

В этом пункте, как известно, и произошла — на основании, заложенном петровской реформой, — фундаментальная подмена, которая у Пушкина, с его органической способностью к «различению духов», «от Бога ли они», была немыслима: подмена духовного преображения социальным, веры в «Царство Небесное — утопией земного рая, дела созидания — *стихией* разрушения. «Сосуды» светской культуры, на которую отступившееся от православной веры «образованное общество» возложило «бремена тяжелые и неудобноносимые» (Мф. 23: 4) — «освободительную борьбу», а затем еще и «продолжение дела Бога» в творчестве, функцию «мирской церкви», — не выдержали и стали лопаться; страна-миссионер оказалась в положении врача, заразившегося во время эпидемии; Октябрьский переворот 1917 г., истребление царской семьи в 1918-м (словно напророченное автором трагедии о Смутном времени «Борис Годунов»), террор против Церкви и веры и основание атеистического государства с «мирской церковью» во главе (но теперь уже в лице партии), океан крови, ГУЛАГ и проч. — все это реализовало и продолжило дело Петра (как мы помним, стукнувшего себя в грудь со словами: вот вам Патриарх!), первого облеченного высшей властью «западника», которого М. Волошин назвал первым большевиком, а Запад («прогрессивные круги» которого бурно приветствовали социалистическую Россию) мог бы назвать «победителем-учеником», поскольку в строительстве рая на земле Россия после революции считалась впереди прогресса.

Этот ни на что не претендующий экскурс сделан лишь в порядке намека на то, что нужна *духовная история* русской литературы, которая может составить основу *целостной концепции русской культуры* как мирового феномена и тем самым — осмысления нашего духовного пути. Такое осмысление невозможно — явление и роль Пушкина показывают это лучше, чем многие примеры лобового характера — вне соотнесения с вероисповедной природой «русской духовности» (без лобового же, конечно, столкновения светской культуры с догматикой, понятой как буква). Вся история русской культуры с ее взлетами, подвигами, отклонениями и ересями, все ее победы и внутренние драмы совершаются относительно этой неизменной — православной — оси. Духовный путь Пушкина, трагедия Гоголя, богоборчество и «демонизм» самого, может быть, религиозного, самого верующего русского поэта Лермонтова; ересь Льва Толстого как ересь воспитанного в православии человека по отношению к православию; тяжкая драма Блока, его отношений поэта, соблазнившегося сверхчеловеческим, с идеалом Богочеловеческого; «Разговор с товарищем Лениным» другого необычайно религиозного поэта, Маяковского, как подмена вечерней молитвы; коммунистические идеалы, пропагандировавшиеся советской культурой, как оборотень православной соборности; «пролетарский интернационализм» и «социалистический реализм» как «превращенные формы» христианских ценностей, «оторвавшиеся от неба» \*, и проч., и проч. — в любом из этих и многих иных подобных явлений, везде бьется, корчится и изнывает «русская духовность», с кровью отрываемая от своих вероисповедных корней и отчаянно сопротивляющаяся.

Трагизм такого рода, таких масштабов, постоянства и непрерывности — явление, кажется, исключительное среди великих мировых культур нового времени. Этим русская литература примерно так же отличается от других новоевропейских литератур — занятых (за исключением величайших гениев и величайших творений) больше «действительностью» и «судьбой» человека, чем *идеалом* и *назначением* человека, — как бунтующий в отчаянии Вальсингам отличается от Молодого человека и других участников пира во время чумы. Вальсингам страдает потому, что он человек высокого духа, от своего предназначения отступившийся, его страдание — тоска по тому, что предано («Святое чадо света! вижу / Тебя я там, куда мой падший дух / Не достигнет уже...»), — это совестное страдание.

---

\* Каграманов Ю. Империя и ойкумена // Новый мир. 1995. № 1. С. 156.

Трагизм русской литературы, о котором идет речь, — печать ее миссии, о которой шла речь. Его острота — оттого, что *миссия не снята* и, несмотря на отступничество, *продолжает исполняться и поневоле*, ибо миссия — не личное имущество, не заслуга, не достоинство, а крест *по силе*, дело вечности, исполняемое «у времени в плену». Россия отступала от тех идеалов, которые была призвана воплощать и проповедовать, — «но промысл лучше печется о человеке. Бедой, злом и болезнью насильно приводит он его к тому, к чему он не пришел бы сам» \*. И задание продолжало исполняться — коли не примером следования христианской вере и правде, так очевидно устрашающими, постыдными и неслыханно кровавыми результатами отступничества, разразившимися в нашем столетии, которые должны бы были показать человечеству, куда ведет путь, вымощенный «заботами века сего», а нам самим послужить, хотя бы отчасти, к искуплению, к Вальсингамову прозрению — если бы заставили «падший дух» содрогнуться.

## 8

Полтора десятилетия назад, готовя к сдаче в набор мою книгу о Пушкине «Поэзия и судьба» (ее первое издание, 1983), я был нечаянно, просто логикой изложения, поставлен перед необходимостью обозреть в самом общем виде историю отношений русской культуры (литературы) с Пушкиным на протяжении полтора веков. Обзор был беглым, лишь по основным вехам, как они мне виделись, и совсем не затрагивал современного (шел 1981 год) состояния культуры; да я и не был к этому готов. Однако в конце получившихся нескольких страничек вышло вот что:

«Смею думать, что мы сейчас находимся на пороге... исторического акта самосознания русской культуры, ее отчета перед своею совестью, определения ею своего дальнейшего пути, или — уже присутствуем при этом акте и участвуем в нем. Со временем значение этого момента станет очевиднее: большое видится на расстоянии. Но это уже началось...» \*\*.

Надо мною посмеивались, думая, что я решил сделать нашей культуре комплимент: была эпоха «застоя», пассаж выглядел

---

\* Гоголь. С. 390.

\*\* Непомнящий В. Поэзия и судьба. Статьи, заметки о Пушкине. М., 1983. С. 142 (2-е изд. — С. 185).

красивой отвлеченностью. Остается удивляться, что же это за материя такая, Пушкин, если, соприкасаясь с ней под известным, что называется, углом, можно ненароком угодить в зону предвидений. Ведь прошло всего несколько лет — и все оправдалось и продолжает сбываться, и непредвиденная некрасивость происходящего не мешает, а, может, как раз помогает видеть, что пришло время, и впрямь требующее от культуры и акта самосознания, и совестного самоотчета, и, наконец, выбора пути. И делать этот выбор надо в обстоятельствах, мало сказать, некрасивых — жестоких и, даже по меркам много претерпевшей русской культуры, каких-то уж очень непривычно подлых.

А основывалась моя невольная догадка как раз на сделанном на тех же страничках первом наброске идеи относительно роли Пушкина, творчество которого «оказалось центральным моментом русского культурного развития. То, что Петр разъединил и разрушил в русской культуре, воссоединил и восстановил Пушкин...» \*. И в голову тогда не пришло, что вот-вот наступит эпоха, сходная с петровской — и даже с превышением, что она-то и потребует от нас того отчета и выбора, необходимость которых связалась у меня только с ответственностью перед *пушкинскими традициями* русской культуры. И вот все сошлось.

Второй раз в истории России ей предлагается бросить свой крест и начать жить «как люди»; второй раз совершается покушение на ее *внутреннее*, на духовный и душевный строй и систему ценностей, продолжающие, невзирая на наше отступничество, определять наше самостоянье; второй раз предпринимается попытка заставить Россию освоиться в общем беге к пропасти, научить ее не «созерцать и судить» мир и себя самое, не озираться вокруг, не сомневаться в необходимости наживать «палаты каменные», не погружаться в раздумье, не жить, не мыслить, не страдать — а перейти на *другие обороты*, чтобы в их мелькании как-нибудь расплылась, растворилась, сгинула и не мешала прогрессу «русская духовность».

Решительно никто не содрогнулся, увидев результаты передового опыта «победителей-учеников»: и нашу чумную прививку

---

\* «...Удержав при этом все подлинно творческое и конструктивное, что было в созидательной работе Петра» (Там же. С. 132; 2-е изд. — С. 175). Не развив эту тему здесь, рискуя навлечь упреки в односторонности — но что поделаешь: ясность нередко требует жертв. К тому же и Пушкин в отношении к революции Петра (кстати, это его выражение) двигался от «односторонности» восторженной к совсем иной. Но это особая тема.

общемировой болезни, и кровавые итоги этого эксперимента на себе — все это продолжают считать нашим собственным опытом, внутренним делом, специфической национальной особенностью, цивилизационной отсталостью, выпадением из истории и проч. «Цивилизованный мир» продолжает строить свою потребительскую «империю добра», уже очевидно чреватую — об этом внятно свидетельствует западная культура — пресыщением, смертельной тоской и страхом, — продолжает, словно не подозревая о том, что «хандра хуже холеры, одна убивает только тело, другая убивает душу» (XIV, 197), и что не мечтать надо о том, чтобы «разодрать» и перекроить наш духовный строй по общепринятым меркам, причесать Россию по-иному и приспособить к интересам «цивилизованного мира», а Бога молить о том, чтобы она оставалась такою же странной, такою же неудобной для этого мира странной, ибо —

«Ибо тайна беззакония уже в действии, только *не совершится* до тех пор, пока не будет *взят* от среды удерживающий теперь...» (2 Фес. 2: 7).

Однако главный вопрос — не с *них*, а с нас: мы и сами не содрогаемся и ничему не научились; сами не пытаемся по совести осмыслить нами же данный миру «важный урок» (Чаадаев) — урок христианской страны, пошедшей по ложному пути, — а продолжаем, попав на этом пути в катастрофические обстоятельства, либо роптать на свой жребий и ждать, когда все будет так, будто *ничего не случилось*, либо править пир во время чумы, опьяняясь на нем помоями.

Но ведь ничто так не испытывает на прочность, не проясняет сущность, не способствует в такой мере самопознанию, самосознанию, самоотчету, как катастрофические обстоятельства; и потому нынешние обстоятельства пришлось нам, и в первую очередь нашей культуре, очень кстати. В итоге многих и многих десятилетий безрелигиозного мировоззрения, в ходе кризиса, подавления и искоренения христианской веры русская культура, орган национального самосознания, сама перестает себя созывать — понимать, что она такое. Между тем ясно, что в наше время существует лишь два рода культуры: *волящая* и *безвольная*; свободная от диктата «мира сего» и поработаемая им. Судьба человечества и его сверхисторическое будущее зависят сегодня от того, перейдет ли культура целиком на увлеченное воспроизведение мрачных и чудовищных сторон наличной действительности очумелого от своих «постоянно растущих потребностей» мира, на обслуживание, воспроизводство и возбуждение этих животных «потребностей», — или в культуре, при всей че-



стности взгляда на падший мир, будет *удерживаться* вера в образ Божий в человеке и *воля* к нему. На рубеже третьего — а для России как нации второго — тысячелетия христианской эры, на рубеже, для нас озаменованном еще и двухсотлетием Пушкина («странное сближение»!), встает перед нами с необходимостью экзистенциального усилия, духовного поступка задача заново постигнуть себя, обрести целостное понимание феномена русской культуры как такого явления, которое вне религиозной своей природы и традиции *не имеет смысла*, а значит, и необходимости существовать — что грозит опасностью, выходящей за национальные пределы, — ибо тайна беззакония уже в действии.

Целостное понимание явления и миссии нашей культуры, а значит, и России невозможно, как я пытался показать, без осмысления центральной роли Пушкина. Не случаен, кстати, тот удивительный факт, что мы так плохо понимаем (еще при жизни Пушкина начали не понимать) своего величайшего поэта, главу и знамя национальной культуры, расходиться и путаться в толкованиях самого в нем коренного, фундаментального и простого, раздирать и дробить его на множество мелких и часто кривых отражений. Это потому, что утрачен — еще при жизни Пушкина утрачивался — тот *образ мира*, который Пушкин унаследовал от духовной культуры Руси, который он сообщил, в качестве основы, светской культуре России; тот образ мира, который одновременно подвергался истреблению, начавшемуся задолго до рождения поэта, и подменялся другими, чужими и чуждыми, образами. Примечательно, что наибольшая путаница относительно коренного и простого в Пушкине сопутствует обычно безрелигиозному, нехристианскому или деформированному, с христианской точки зрения, сознанию; а несравненную высоту и чистоту, граничащую порой с конгениальностью, в передаче пушкинского образа мира я не раз слышал в чтении стихов Пушкина учениками обыкновенных воскресных школ, для которых этот образ в определяющих чертах совпадает с верой, основы которой они только начали постигать. Кто-то не поверит, факт этот и для меня самого выглядит чудом, но это факт русской культуры сегодняшнего дня.

Чудо состоит в том, что русская культура, русская литература в XX в. не выродилась окончательно и во многом подтвердила свой всемирный нравственный авторитет, оставаясь в лучших своих явлениях человечнейшей культурой мира, продолжая в меру сил наследовать ту совестную, духовную традицию, преемником которой два века назад стал Пушкин. Соответственно и он, невзирая ни на что, в том числе на нынешние обстоятельства

и моды, на все наше непонимание, продолжает — в силу своего призвания и в очередной раз переборов, по своему обыкновению, течение истории — еще оставаться нашим *центром*. Это значит, что Пушкин и судьба России связаны между собою связью особой, обоюдной и нерушимой — что называется, насмерть; что сквозь пародии то и дело проглядывает подлинник; что духовная закваска, подвергнутая и подвергаемая испытаниям почти невыносимым, еще не истощилась, «и свет во тьме светит, и тьма не объяла его» (Ин. 1: 5), что нить нашей духовной преемственности — эту ленточку, преграждающую вход в тот самый рай, что ведет в ад, — не так-то легко перерезать еще раз.

Жаловаться на нашу судьбу нам грех. Ведь если бы после всего, сотворенного на Руси отцами, дедами и нами самими, все у нас пошло *хорошо*, словно ничего не случилось, — пошло по костям и крови, по лжи и безверию, по всходам нераскаянного отступничества, по гибели Русской земли, и мы, чья «русская духовность» призвана, по Чаадаеву, быть для мира «совестным судом», вовсе, стало быть, не должны были бы сами, первыми перед этим судом предстать, — то ведь это значило бы, что не существует ни совести, ни суда, что все это условности, что *правды нет* — ни «на земле», ни «выше».

Но все складывается так, чтобы мы могли убедиться — если захотим, — что правда есть. Это значит, нам дается и возможность осмыслить задание, которое мы исполняем — исполняем если не свободным подвигом, то «бедой, злом и болезнью»: Промысел действует не мытьем, так катаньем.

С этим заданием — при всем ужасе и позоре, подлости и пошлости заслуженной нами «действительности» — положение, в котором находимся мы, — лучше, чем в «других местах» (Чаадаев), где живут «как люди», платя за это утратой памяти о том, «для чего люди живут»; без такой памяти — по слову Валерия Гаврилина — мучения жизни потеряли бы смысл.

## 9

Существуют опасения, что размышления, подобные тем, из коих составила эта работа, могут быть невнятные и даже забавны для людей новой эпохи, что сам даже язык этих представлений и этих ценностей, не говоря уже о словах, новой эпохе чужд и не нужен. Может быть, на некоторое время это окажется справедливым. Но, повторяю, нечто подобное в нашей истории уже

было: пришло совсем новое время — с париками, табаком и всепутейшим собором, с Вольтером и «безнадежным эгоизмом» (VI, 56), с новыми людьми, новыми идеалами и новым, французским, языком, — а то, что было до того, становилось ненужным и забавным. Но тогда и явился Пушкин.





## **Б. М. ПАРАМОНОВ**

### **Пушкин — наше ничто**

Для русских дата 1999, может быть, важнее, чем конец тысячелетия, — ибо здесь для России долженствует иметь место не конец, а некое давно ожидаемое начало. Я имею в виду то, о чем в связи с Пушкиным говорил Гоголь: что Пушкин — это русский человек через двести лет. Буквально это звучало так:

«Пушкин есть явление чрезвычайное и, может быть, единственное явление русского духа: это русский человек в его развитии, в каком он, может быть, явится через двести лет. В нем русская природа, русская душа, русский язык, русский характер отразились в такой же чистоте, в какой отражается ландшафт на выпуклой поверхности оптического стекла».

Грешным делом, мне эти слова напомнили другие, содержащие сходное сравнение, — из всем известного романа «Золотой теленок»:

«Закрытый серый “кадилак”, слегка накренившись, стоял у края дороги. Среднерусская природа, отражавшаяся в его толстых полированных стеклах, выглядела чище и красивее, чем была в действительности».

Этот параллелизм двух цитат не столь поверхностен, как кажется. Пушкин «красивее» русского человека как такового, потому что он отражен, вернее, преображен, некой эстетической линзой. То есть Пушкин не только поэт, но и сам — как бы произведение искусства, творцом которого выступила русская жизнь, русский объективный дух, русская идея, если на то пошло. И вот другой великий художник говорит нам, что таким станет, может стать русский человек через двести лет. А эти двести лет со дня рождения Пушкина — исполнились. Пора остановиться и оглянуться; если не итоги подвести, то по крайней мере подумать: есть ли, появилось ли что-нибудь в нынешней

русской жизни, что позволяло бы эту предложенную Гоголем тему всерьез рассматривать?

Что же первым делом приходит на ум в этой мысленной ситуации? Очень ясное сознание, что до Пушкина нам далеко, что не похожи мы на него, никак не похожи. И даже не то, что далеки от него нынешние русские, а как бы в стороне — в другой стороне, в другой стране. Вот первая и самая горькая мысль: Пушкин — не русский человек. Но с другой стороны — а кто же? Ведь не абиссинец же он был в самом деле! Чтобы подойти к решению вопроса о Пушкине-человеке, надо начать с Пушкина-поэта. Человек всего сильнее выражается в деле, в профессиональной своей деятельности. Каков же поэт Пушкин? И если обратиться к авторитетам, то и в этом вопросе мы сталкиваемся с той же ситуацией: Пушкин не похож ни на кого в русской литературе.

Под авторитетами я имею в виду, скажем, Мережковского. Его работа о Пушкине середины девяностых годов (прошлого, разумеется, века) очень важна в смысле культурной проекции Пушкина. Мережковского повторяли, пожалуй, все писавшие о Пушкине в культурфилософском ключе.

Две главные темы выделяет у Пушкина Мережковский: это антитеза природного и культурного человека и, вторая, конфликт героя-творца и стихии. Поэзия Пушкина, говорит Мережковский, — редкое в мировой культуре сочетание двух начал: самоотречения и Прометеева духа. Таким образом гармонизируются обе его главные темы: если в столкновении культуры с природой Пушкин готов стать на сторону природного человека, старого цыгана против Алеко, то в конфликте со стихией он на стороне героя — заклинателя стихий. Культура против природы принимается Пушкиным тогда, когда ее, культуру, персонифицирует творец, художник; это и есть для него единственно приемлемый культурный герой. Мережковский пишет:

«Пушкин, как галилеянин, противопоставляет первобытного человека современной культуре. Той же современной культуре, основанной на власти черни, на демократическом понятии равенства и большинства голосов, противопоставляет он, как язычник, самовластную волю единого творца или разрушителя, артиста или героя. Полубог и укрощаемая им стихия — таков второй главный мотив пушкинской поэзии».

Галилеянин, напомню, значит христианин (иногда даже сам Христос). В Пушкине, таким образом, Мережковский выделяет два начала — христианское и языческое, и видит их примиренными, слитыми в высшем синтезе. И вот этот синтез, настаивает Мережковский, начисто утратила последующая, слепопуш-

кинская русская литература, даже не утратила, а сознательно от него отошла, отказалась. Мережковский далее:

«Вся русская литература после Пушкина будет демократическим и галилейским восстанием на того гиганта, который “над бездной Россию вздернул на дыбы”. Все великие русские писатели, не только явные мистики — Гоголь, Достоевский, Лев Толстой, но даже Тургенев и Гончаров — по наружности западники, по существу такие же враги культуры, — будут звать Россию прочь от единственного русского героя и неразгаданного любимца Пушкина, вечно-одинокого исполина на обледенелой глыбе финского гранита, — будут звать назад — к материнскому лону русской земли, согретой русским солнцем, к смирению в Боге, к простоте сердца великого народа-пахаря, в уютную горницу старосветских помещиков, к дикому обрыву над родимой Волгой, к затишью дворянских гнезд, к серафической улыбке Идиота, к блаженному “неделанию” Ясной Поляны, — и все они, все до единого, быть может, сами того не зная, подхватят этот вызов малых великому, этот богохульный крик возмущившейся черни: “Добро, строитель чудотворный! Ужо тебе!”».

Проще говоря, получается, что Пушкин у Мережковского — за императора Петра и против маленького человека в русской литературе. Это, конечно, не совсем так; вернее, совсем не так. Пушкин-то ведь и начал тему маленького человека в русской литературе. Это у него не только Евгений из «Медного всадника» или капитан Миронов, но и, скажем, Иван Петрович Белкин, фиктивный автор известных повестей. Из Пушкина не стоит делать ренессансного титана, как это сделал Мережковский, а за ним повторил Бердяев: Пушкин, мол, единственный в России ренессансный человек. Другое дело, и тут Мережковский прав, что этот «маленький человек» интересует Пушкина главным образом как литературная маска: в Пушкине эстетические реакции преобладают над моральными. Он остается художником прежде всего и главным образом; и с этой позиции русская литература действительно сошла после Пушкина.

Позиция Пушкина-человека станет яснее, если мы поймем как следует Пушкина-художника. А для этого есть не только богатейший материал в виде творчества самого Пушкина, но и многие тонкие исследовательские разработки.

Тут бы я начал с некоего парадокса: частичной реабилитации Писарева и его статей о Пушкине. Этих статей даже большевики не принимали. Что уж говорить об оценке Писарева с точки зрения сборника «Вехи»; бес, да и только. Правильно увидели соотношения в системе Пушкин—Писарев формалисты. В свое

время я обратил внимание на маленькую статейку Шкловского, буквально заметку, в «Литературной газете» шестидесятых годов, где он писал, не помню, по какому поводу, о таланте Писарева и о том, как он многому у него научился. Мне было неясно — чему? Но впоследствии подобная мысль, только куда более артикулированная, встретила меня у Якобсона в работе его о Хлебникове. Писарев сделал то полезное дело в литературной теории, утверждал Якобсон, что продемонстрировал на примере «Евгения Онегина» фиктивный характер так называемых литературных героев — эту условную мотивировку для монтажа художественных приемов. Другими словами, Писарев помог понять бессодержательность художественных форм, ошибаясь, правда, в том, что эту бессодержательность поставил искусству в вину, тогда как здесь его, искусства, не вина, а специфика.

В самом деле, послушаем Писарева. В статье «Пушкин и Белинский» он опровергает слова последнего о том, что «Евгений Онегин» — это энциклопедия русской жизни:

«Если вы пожелаете узнать, чем занималась образованнейшая часть русского общества в двадцатых годах, — пишет Писарев, — то энциклопедия русской жизни ответит вам, что эта образованнейшая часть ела, пила, плясала, посещала театры, влюблялась и страдала то ли от скуки, то ли от любви. И только? — спросите вы. И только! — ответит энциклопедия. Это очень весело, подумаете вы, но не совсем правдоподобно. Неужели в тогдашней России не было ничего другого? Неужели молодые люди не мечтали о карьерах и не старались проложить себе, так или иначе, дорогу к богатству и почестям? Неужели каждый отдельный человек был доволен своим положением и не шевелил ни одним пальцем для того, чтобы улучшить это положение? Неужели Онегину приходилось презирать людей только за то, что они очень громко стучали каблуками во время мазурки?..

Эта энциклопедия, — продолжает Писарев, — сообщает нам очень подробные сведения о столичных ресторанах, о танцовщице Истоминой, которая летает по сцене, “как пух от уст Эола”, о том, что варенье подается на блюдечках, а брусничная вода в кувшине; о том, что дамы говорили по-русски с грамматическими ошибками; о том, какие стишки пишутся в альбомах уездных барышень; о том, что шампанское заменяется иногда в деревнях цимлянским; о том, что котильон танцуется после мазурки, и так далее. Словом, вы найдете описание многих мелких обычаев, но из этих крошечных кусочков, годных только для записного антиквария, вы не извлечете почти ничего для физиологии или для патологии тогдашнего общества; вы решительно

не узнаете, какими идеями или иллюзиями жило это общество; вы решительно не узнаете, что давало ему смысл и направление или что поддерживало в нем бессмыслицу и апатию. Исторической картины вы не увидите; вы увидите только коллекцию старинных костюмов и причесок, старинных прейскурантов и афиш, старинной мебели и старинных ужинок. Все это описано чрезвычайно живо и весело, но ведь этого мало...».

И вот самое важное место статьи, ее резон д'этр:

«Если бы критика и публика поняли роман Пушкина так, как он сам его понимал, если бы они смотрели на него как на невинную и бесцельную штучку, подобную “Графу Нулину” и “Домик в Коломне”, если бы они не ставили Пушкина на пьедестал, на который он не имеет ни малейшего права, и не навязывали ему насильно великих задач, которых он вовсе не умеет и не желает ни решать, ни даже задавать себе, — тогда я и не подумал бы возмущать чувствительные сердца русских эстетиков моими непочтительными статьями о произведениях нашего так называемого великого поэта».

Писать хорошие стихи мало для того, чтобы зваться великим поэтом, — вот тезис Писарева, удивительно совпавший со словами Бенкендорфа (Дубельта?) о некрологе Пушкину: писать стихи не значит проходить великое поприще. Оба ошибались и оба нечаянно правы. Ошибка Писарева: он думал, что великие поэты действительно есть, но это те, которые пишут о важных материях, что в поэзии, в искусстве главное — тема, а не мастерство. В той же статье, развенчивая «Онегина», Писарев противопоставляет ему «Горе от ума», и понятно почему; у Грибоедова он увидел сатиру на господствующий класс, дело общественно полезное. А ведь можно доказать, что и Чацкий фикция, не меньшая, чем Онегин.

Но нас не ошибки Писарева интересуют, а нечаянная правда, на которую он навел: о внеположности искусства общественной пользе, любому мировоззрению, так называемому содержанию. О том, что поэту достаточно быть поэтом и что великим следует называть поэта, который лучше других складывает стихи. И тут, если угодно, мы приближаемся к разгадке человеческой и даже общественно-исторической значимости Пушкина: это образ русского человека как мастера своего дела.

Получается, что для суждения о Пушкине-человеке нужно адекватно понять Пушкина-поэта, и тут, к ужасу своему, мы начали догадываться, что в суждениях о поэзии Пушкина грубый Писарев был едва ли не точнее утонченного Мережковского. А когда мы позвали на помощь спецов Яacobсона и Шклов-



ского, то убедились, что они ближе к Писареву, чем к Мережковскому.

У Шкловского есть работа о «Евгении Онегине» под названием «Пушкин и Стерн». Прочитую кое-что оттуда:

«“Евгений Онегин”, так же как и “Тристрам Шенди”, пародийный роман, причем пародируются не нравы и типы эпохи, а сама техника романа, строй его... Только традиционность нашего восприятия пушкинского творчества обратила в канон всю гениальную и подчеркнутую путаницу романа... Истинный сюжет “Евгения Онегина” — это не история Онегина и Татьяны, а игра с этой фабулой. Главное содержание романа — его собственные конструктивные формы, сюжетная же форма использована, как используются реальные предметы в картинах Пикассо... В самом деле, всерьез ли написан “Евгений Онегин”? Грубо говоря, плакал ли над Татьяной Пушкин или он шутил? Русская литература с Достоевским во главе уверяет, что плакал. Между тем “Евгений Онегин” полон пародийными приемами...

Мне возразят, — продолжает Шкловский, — что сам Евгений, что бы ни говорить о строении романа, есть определенный бытовой тип. Ключевский даже точно определил историческое происхождение этого типа в своей статье “Предки Евгения Онегина”. Он решил, что Евгений младший брат декабристов — результат разочарования общества в политике, в высоких идеях. Конечно, это неправильно. Первая глава “Евгения Онегина”, как всем известно, закончена 22 октября 1823 года, то есть до восстания декабристов. Сам Пушкин, как это видно из зашифрованной им десятой главы (в дальнейшей работе, не известной еще Ключевскому), считал Евгения Онегина будущим декабристом. Таким образом, такой тонкий историк, как Ключевский, грубо ошибся в этом вопросе. Казалось бы, ошибка всего в несколько лет, но лета эти были как раз переломные.

Ошибка Ключевского состоит в том, что он рассматривал “тип” как величину бытовую, между тем “тип” есть величина стилистическая».

Тут нужно кое-что растолковать. «Тристрам Шенди» — роман Лоренса Стерна, который проанализировал Шкловский, представив его как модель всякого словесного творчества, художественной литературы. Литература, искусство вообще, по Шкловскому, — это сумма определенных приемов, связанных очень условными мотивировками, вроде сюжета или образа героя. Стерн интересен тем, что уничтожил эти мотивировки, обнажил прием, продемонстрировал чистую игру приемами. В их числе, скажем, хронологические перестановки частей или длительные

отступления, не имеющие никакого отношения ни к действию, ни к так называемым характерам. И в Пушкине анализ вскрывает ту же формальную природу; особенно характерны в этом отношении, помимо «Евгения Онегина», — «Граф Нулин» и «Домик в Коломне»: те три вещи, которые объединял и Писарев. Современники Пушкина лучше, чем позднейшие поклонники и канонизаторы, замечали эту его бессодержательность: критик Надеждин, например, писал, что характернейшая вещь Пушкина — «Граф Нулин», потому что она демонстрирует подлинную природу пушкинского творчества — приведение сюжета и темы к нулю. Этот давно забытый, известный только специалистам отзыв следует процитировать:

«Глубокомысленный Кант поставлял существенным характером комического то, что ожидание, им возбуждаемое, превращается в нуль. Наш Нулин не может иметь и на то претензии. Он не возбуждает никаких ожиданий, кроме чисто нулевых. <...>

По моему мнению, самое лучшее его творение есть «Граф Нулин». Здесь поэт находится в своей стихии, и его пародический гений является во всем своем арлекинском величии.

...по несчастью, для нас в «Графе Нулине» нет даже и тех трюков, коих длинные ряды украшают, подобно перлам, произведения нынешних гениев: это — да простит нам тень великого Паскаля! — это есть кружочек, коего окружность — везде, и центр — нигде!»

Увлечшийся разоблачением пушкинского «нигилистического изящества» (его же слова) критик не заметил, что слова Паскаля — это данный им образ Вселенной.

Принципиальную работу о пушкинском романе в стихах написал Юрий Тынянов — «О композиции Евгения Онегина»; там тоже говорится о «стернианских наростах». Сюжет романа, пишет Тынянов, — это само словесное движение, динамика слов. Несколько высказываний Тынянова:

«В «Евгении Онегине» “несовершенство” плана и “характеров” (слова «несовершенство» и «характеры» поставлены в кавычки Тыняновым) перестает быть оправданною, подразумеваемою особенностью стиховой формы и само становится моментом композиции... Отрезки романа, обычно построенные разное в прозе, производят впечатление мотивированных реальной действительностью. Эти отрезки могут не соответствовать развитию фабулы, но силою большего сродства художественной прозы с прозаическою речью, — неизбежно выделение существенного от менее важного... стиховые (же) отрезки воспринимаются именно как стиховые, единообразие их освящено стихом — суще-

ственное приравнено к несущественному: динамика Стерна в “Тристраме Шенди” казалась отступлением, в “Евгении Онегине”, где отступления приравнены к действию (в кавычках) самим стихом, — этого не происходит».

Это довольно сложный кусок, надо его разъяснить. Содержательное единство художественного произведения — фикция, хочет сказать Тынянов. Эта фиктивность и условность обычно меньше заметны в прозе — в силу того, что прозаическая речь кажется более «реалистической». Но зато в прозе заметнее формальные приемы, когда они освобождены от этих реалистических мотивировок, — вот как у Стерна в «Тристраме Шенди». В стихе же, в стиховом романе, в «Евгении Онегине» самый элемент стиха нивелирует, делает неразличимыми несвязные куски, отрезки, как говорит Тынянов, текста, — поэтому отступления там не так заметны, и это создает иллюзию содержательного единства, которого на самом деле нет, так же как нет в романе так называемых характеров: и Евгений, и Татьяна — фикции, условные связи в имманентном движении текста.

Приведу пример из Якобсона. Он говорит, что кубизм, давая на плоскости трехмерный предмет, изображая его сразу со всех сторон, — нарушает конвенцию, то есть обнажает прием. Но той же цели можно добиться, введя элемент, так сказать, содержательный: например, ввести в композицию картины зеркало, показывающее другую сторону предмета. Вот так герой, характер выступает в литературном произведении в качестве такого зеркала, как содержательная мотивировка построения текста, и другой функции у него нет. Так называемый реализм, говорит Якобсон, отличается тем, что он длит иллюзию, создает непрерывную мотивировку, оправдывающую прием.

И мы приходим к выводу — вслед за Писаревым, — что Белинский грубо ошибся, представляя «Онегина» как энциклопедию русской жизни, а самого Евгения как общественно значимый тип так называемого «лишнего человека». Во всей этой истории только один человек был лишним — сам Белинский.

И ведь самое интересное, что и Гоголь — тот самый Гоголь, который говорил о Пушкине как телеологическом образце русского человека, цели русского развития, понимал поэзию Пушкина совершенно так же. Вот что он писал о том же «Евгении Онегине»:

«Он хотел было изобразить в “Онегине” современного человека и разрешить какую-то современную задачу — и не мог. Столкнувшись с места своих героев, сам стал на их месте и, в лице их, поразился тем, чем поражается поэт. Поэма вышла собраньем

разрозненных ощущений, нежных элегий, колких эпиграмм, картинных идиллий, и, по прочтенье ее, на место всего выступает тот же чудный образ на всё откликнувшегося поэта».

А вот итоговая оценка, резюмирующая суждение Гоголя о Пушкине — поэте и человеке:

«Зачем, к чему была его поэзия? Какое новое направление мысленному миру дал Пушкин? Что сказал он нужное своему веку?.. Зачем он был дан миру и что доказал собою? Пушкин был дан миру на то, чтобы доказать собою, что такое сам поэт, и ничего больше, — что такое поэт, взятый не под влиянием какого-нибудь времени или обстоятельств и не под условием также собственного, личного характера, как человека, но в независимости от всего... Одному Пушкину определено было показать в себе это независимое существо, это звонкое эхо, откликающееся на всякий отдельный звук, порождаемый в воздухе. При мысли о всяком поэте представляется больше или меньше личность его самого... Все наши русские поэты: Державин, Жуковский, Батюшков уважали свою личность. У одного Пушкина ее нет».

Мы пришли, конечно, к сенсационному выводу, причем ведь не сами пришли, а нас привели очень уважаемые люди: что гениальнейший из русских, которого другой русский гений считал идеальным русским образом, по мнению этого же судьи вообще не обладает личностью, будучи полностью растворен в своих стихах: что же касается самих стихов, то они оказываются чем-то вроде плетения кружев вокруг пустоты.

И ведь это не Синявский сказал: Синявский в своей драстической формуле «пустота — содержание Пушкина» повторил то, что не раз говорилось до него, в том числе такими людьми, как Гоголь. Патриотические защитники русской культуры, устроившие памятный шум вокруг публикации отрывка из книги Синявского «Прогулки с Пушкиным», не потрудились заглянуть даже в Гоголя. Ну ладно, Писарев нигилист, Надеждин давно забыт, Шкловский и Якобсон орудуют каким-то подозрительным редукционистским методом, — но Гоголь, Гоголь! И он туда же: Пушкин, говорит, это нуль без палочки. Это какую же цель усвоит Гоголь русской истории, призывая ее равняться на Пушкина? Свести ее к нулю? растворить в нирване? погрузить в ничто? Но, как говорил тот же Пушкин, — ужели слово найдено? Это заветное слово и есть ничто. Это же не просто нуль, абсолютное отсутствие, черная дыра, — «ничто» это философский термин, обладающий весьма важным смыслом. Негативный, отрицательный, негация — эти термины в философии отнюдь не имеют уничижительного смысла. Всякое определение есть отрицание,

говорит Спиноза: Гегель рассматривает ничто в единстве с чистым бытием как дающее в синтезе элемент становления, развития; а у Сартра, скажем, ничто тождественно сознанию и свободе. Вот так и надо понимать ничто Пушкина, так сказать, «ничто-жество» Пушкина: как носителя русской свободы. Пушкин не столько цель русского развития, сколько его условие и предпосылка, он инициирует это развитие, дает ему начало, противостоит русскому бытию как ничто — как сознание и свобода. Пустота Пушкина, как видим, весьма и весьма философична. Именно так: Пушкин в России не бытиен, не содержателен, а формален и относителен — не величина, а отношение. В кружеве русской жизни Пушкин — пустота, создающая строение, композицию, форму, красоту. Кружево, строение, структура невозможны без такой пустоты как организующего элемента, выводящего нерасчлененное, структурное, сплошное бытие к существованию в форме. Вспомним Родена, сказавшего, что создание статуи — это отсечение лишнего. Пушкин и был в России этим отсечением лишнего — обнаружением формы и структуры в бесформенности и бесструктурности русского бытия. И он не только выявлял статую в русском камне, но и оживлял ее, превращал Россию в Галатею: соплагал камень и пламень.

Пушкин — русское будущее в смысле времени мифа: не будущее и не прошлое, а вечное настоящее. Его мифический прообраз, архетип — дитя: Ариель, Питер Пэн. Нет будущего у самого Пушкина: архетипическое не стареет и не взрослеет. О будущем можно говорить только в отношении России — сможет ли она увидеть и оценить Пушкина как свободного человека, ничему и никому не учившего; сможет ли она жить по-пушкински — хорошо делать свое дело и не напрягаться.





**С. Г. БОЧАРОВ**

**«Заклинатель и властелин  
многообразных стихий»**

Это слово о Пушкине Аполлона Григорьева было сказано ровно 140 лет назад (в 1859 году) \*, и мне оно кажется лучшим, что было о Пушкине сказано за полтора столетия.

В эти полтора столетия соперничали и сменяли друг друга два взгляда на Пушкина и два стиля суждений о нем — то, что названо пушкинским мифом, и научное пушкиноведение. Пушкиноведение стало на ноги поздно, уже в нашем веке, а до этого царило вольное размышление над Пушкиным с неизбежной склонностью к сотворению мифа. Начиная с Гоголя, при живом еще Пушкине: «явление чрезвычайное... единственное явление русского духа». Формула Аполлона Григорьева, возникшая на пути от Гоголя к Достоевскому, — открыто мифологическая: она наделяет поэта магической властью творца миропорядка, демидурга, культурного героя и возводит Пушкина к древнему архетипу абсолютного поэта — Орфею.

Наука о Пушкине в 20-е годы вступила в борьбу с этим пушкинским мифом. Она ревизовала этот самый пафос — «явление единственное, чрезвычайное»: пора покончить с обожествлением Пушкина и подвергнуть его историко-литературному изучению, поставить в общий ряд. В обобщающей книге 1925 года Б. В. Томашевский так и писал — *пора*: «Пора вдвинуть Пушкина в исторический процесс и изучать его так же, как и всякого рядового деятеля литературы» \*\*. Выразительное слово — «вдви-

---

\* *Григорьев Аполлон*. Литературная критика. М., 1967. С. 173.

\*\* *Томашевский Б. В.* Пушкин. Современные проблемы историко-литературного изучения. 1925 // Томашевский Б. В. Пушкин. Работы разных лет. М., 1990. С. 54.

нуть» — как втиснуть. Тогда же Юрий Тынянов выступил против известного пафоса: «Пушкин — это наше все» (это ведь тоже Аполлон Григорьев) — и заявил, что ценность Пушкина велика, но «вовсе не исключительна» и с историко-литературной точки зрения Пушкин «был только одним из многих» в своей эпохе\*.

Так новое пушкиноведение начало с того, что объявило десакрализацию и демифологизацию образа Пушкина и заявило недоверие к философской тенденции в пушкиноведении; Томашевский ее называл тенденцией к *углублению* Пушкина, произнося это слово иронически и скептически, — то есть когда мы ему приписываем за наш собственный счет нужное нам мирозерцание; примером для Томашевского была речь Достоевского\*\*. Новое пушкиноведение в лице самых сильных своих основоположников объявило как бы научную секуляризацию образа Пушкина.

Тем не менее философская тенденция ожила, особенно в 30-е годы в нашей эмиграции вокруг юбилея 1937 года, и уже на фоне внушительных результатов пушкинистской науки С. Л. Франк сформулировал в специальной статье «задачи познания Пушкина», не совпадающие, как он подчеркнул, с задачами пушкиноведения, и мотивировал эти задачи так: «задуматься и оглянуться, чтобы из-за деревьев не потерять леса»\*\*\*.

Очевидно, в истории русского пушкиноведения, которая и сейчас продолжается, имеет место процесс, подобный тому, что называется герменевтическим кругом, когда целое собирается из частей, но к ним ведет интуиция целого (лес и деревья Франка), и этот путь не имеет конца.

Путь русской мысли о Пушкине за полтора столетия был таков, что научному изучению (которое неизбежно становится изучением «по частям») предшествовал ряд творческих высказываний, проникнутых интуицией целого. Это высказывания писателей от Гоголя до Цветаевой и новых русских философов от Соловьева до Франка. Предлагая в 1937-м «оглянуться», Франк мог оглянуться уже на целую столетнюю традицию. С первых суждений Гоголя еще при жизни Пушкина завязался процесс, который составил затем особую линию русской мысли и как бы особое национальное дело, совершавшееся на высотах

---

\* Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 78;  
Тынянов Ю. Н. Пушкин и его современники. М., 1969. С. 167.

\*\* Томашевский Б. В. Пушкин. Работы разных лет. С. 65.

\*\*\* Пушкин в русской философской критике. М., 1990. С. 422—423.

нашей мысли, силами прежде всего самой литературы, ее творцов высокого ранга, то есть как бы на уровне творческой соизмеримости, а уже затем и наших религиозных философов. *Процесс русской мысли о Пушкине*, на пониженном уровне продолжающийся и сейчас. Что-то вроде национальной пушкинской герменевтики, процесс, имеющий свою внутреннюю тему и свой сюжет.

Скажем так, пользуясь пушкинским каламбуром, что ставшее на ноги профессиональное изучение, *сменив, не заменило* творческое понимание. Не сказать ведь, что пушкиноведение вобрало в себя интуиции предшествовавшей, еще не научной мысли о Пушкине, что оно в себе ее «сняло». Вот и сейчас вновь чувствуется, что сохраняются и нераздельность, и неслиянность научных путей и творческих интуиций. Выразительное свидетельство — как бы маргинальное существование на параллельных путях таких интересных явлений, как упомянутая пушкинистика философская (религиозно-философская) и писательская (от всем известных имен в первой половине века до А. Синявского-Терца и Андрея Битова во второй).

Если этот процесс понимания Пушкина имеет свой сюжет, то он имеет и свой нерв, и представляется, что этот нерв был вскрыт одним эпизодом, как будто побочным и не очень заметным. Когда Достоевский произнес свою речь о Пушкине, ему возражал Константин Леонтьев. И вот против Пушкина пушкинской речи он выставил образ, совсем на него не похожий: проповедь Достоевского, так он сказал, неприложима «к многообразному — чувственному, воинственному, демонически-пышному гению Пушкина» \*.

К такому Пушкину, хочет сказать Леонтьев, просто не имеет отношения пушкинская утопия Достоевского.

Вот такое резкое раздвоение образа обнаружилось в этом *споре: пророческое явление русского духа — и демонически-пышный гений*. Раздвоение, видимо, не беспочвенное настолько, что и сейчас, век спустя, два этих контрастных образа оспаривают друг друга в нынешних спорах, в таких контрастных по тому же, в общем, типу событиях нынешней пушкинистики, как деятельность В. Непомнящего и книга Абрама Терца.

Наверное, Леонтьев своими эпитетами нечто такое ярко и вызывающе подчеркнул, от чего нам в Пушкине не уйти и что погашено в лице, выписанном Достоевским. И обозначил тем

---

\* Леонтьев К. Собр. соч. М., 1912. Т. 8. С. 177.



самым *объем* вопроса, вокруг которого происходит — и до сих пор — процесс понимания Пушкина.

Речь Достоевского дала процессу поворот — к будущей философской и прямо христианской пушкинистике, реплика Леонтьева с его языческими эпитетами была реакцией на этот поворот. Затем Мережковский скажет, что до Достоевского никто не делал попытки «найти в поэзии Пушкина стройное мирозерцание, великую мысль» \*. Достоевский первый отяготил Пушкина «великой мыслью» и вообще такой духовной нагрузкой. До этого, в общем, за Пушкиным был утвержден статус чистого поэта, по слову Гоголя: «Пушкин дан был миру на то, чтобы доказать собою, что такое сам поэт, и *ничего более*». Но *что такое сам поэт?* Расшифровка этого вопроса и станет темой процесса. Собственное пушкинское самоопределение поэта-эха будет всеми принято, но окажется недостаточным, и встанут вопросы, выдвинутые в заголовки важнейших выступлений: «Значение поэзии в стихотворениях Пушкина» (Соловьев), «О назначении поэта» (Блок). Вопросы эти вольются в русло универсального определения положения Пушкина в координатах всей культуры. Эти координаты — античность и христианство. Два универсальных горизонта, в которых строилась европейская культура.

Здесь можно вспомнить еще одно суждение, тоже побочное, не из главных, потому что даже и не о Пушкине прямо. Хомяков в одном письме говорил о своих стихах и поэзии Тютчева: «...мои стихи, когда хороши, держатся мыслью, то есть проза-тор везде проглядывает и, следовательно, должен наконец задуть стихотворца. Он же насквозь поэт (*durch und durch*). У него не может иссякнуть источник поэтический. В нем, как в Пушкине, как в Языкове, *натура античная в отношении к художеству*» \*\* (здесь и далее курсив в цитатах мой. — С. Б.).

Хомяков был православный мыслитель и богослов, но источник поэтический понимал как Кастальский ключ и позволял поэту оставаться натурой античной, очевидно не замечая в таком как бы дуализме положения поэта в христианском мире противоречия или же неудобства. Это его не смущало, и в этом он оставался человеком пушкинской эпохи. Поэт как натура античная — это ведь не то же самое, что античная тема в поэзии Пушкина. Когда Блок в иную историческую эру будет говорить о Пушкине, он после уже достоевского посвящения поэта в пророки (а Достоевской хотел покончить с античным образом Пуш-

\* Пушкин в русской философской критике. С. 93.

\*\* Хомяков А. С. Полн. собр. соч. М., 1900. Т. VIII. С. 200.

кина, и он начал строить о Пушкине миф христианский; почему-то никем еще не отмечено, что он произнес свою речь в самый Троицын день \*, и, несомненно, он проецировал событие Пятидесятницы на «почти даже чудесную» пушкинскую способность «перевоплощения своего духа в дух чужих народов») вернется к гоголевскому — «сам поэт»: все это — Пушкин друг монархии, друг декабристов — «бледнеет перед одним: Пушкин — поэт. *Поэт — величина неизменная*». И Блок примет от Пушкина руководящее имя Аполлона и будет от и м е н и А п о л л о н а описывать дело поэта — освобождение гармонии из «безначальной стихии». В 1921 году в устах Блока это имя одновременно и архаично и злободневно, злободневно-архаично — как перед лицом трезвого признания непоправимого разрыва новой истории с Пушкиным, прозвучавшего на том же вечере (в речи Ходасевича), это с одной стороны, и новой советской чиновничьей черни, с другой. (Но скоро последним предсмертным жестом Блок разобьет кочергой со злобой свой домашний бюст Аполлона, и это будет полубезумным и символическим жестом самобытия поэта; и невозможно не связывать этот предсмертный эпизод с той ролью, какую имя Аполлона играло в блоковской Пушкинской речи.)

Натура античная... Когда Пушкин записывал на полях сочинений Батюшкова: «Музы существа идеальные. Христианское воображение наше к ним привыкло...» — то обнаруживал этой заметкой, сколь осознанным, но и проблематичным был союз в его слове эллинского и «христианского воображения» (выражение, кстати, которое стоит в его языке отметить). Европейский размах его поэзии, ее европейское качество — это и вопрос о союзе (со всей его проблематичностью) в ней того и другого «воображения». Можно попробовать взять эту слишком огромную тему о европейском Пушкине в миниатюре — на одном стихотворении. «В начале жизни школу помню я...»

Но прежде позволю себе сослаться на суждение С. С. Аверинцева, недавно опубликованное: «Пушкин стоит на переломе отношения к античности как к образцу и как к истории, отсюда — его мгновенная исключительность. Такова же и веймарская классика» \*\*.

Пушкин и веймарская классика — это сближение мы находим в работах покойного А. В. Михайлова. Для веймарской класси-

\* 8 июня 1880 года. Пасха в этом году пришлась на 20 апреля. Можно произвести несложный подсчет.

\*\* Новое литературное обозрение. № 27 (1997). С. 169.

ки и для Пушкина античность была ж и в о й, она «еще и не кончилась к этому времени», как говорит Михайлов, она, конечно, далекое прошлое, но лишь чисто хронологически, по существу же она — «всегда рядом» \*. В обход привычных определений — романтизма и реализма — Михайлов вводит свое понятие европейской *классики* (и просит его не смешивать с классицизмом XVII—XVIII веков) как особого неповторимого и скоропреходящего состояния равновесия древнего и нового, традиционного, риторического, «готового» слова и слова, прямо направленного на жизнь, «равновесия жизни и слова», — и высшими проявлениями этого состояния европейской классики на рубеже XVIII—XIX веков он называет Гете и Пушкина. Пушкин — «в центральной, фокусной точке европейского развития в исторически единственный, неповторимый момент» \*\*.

В центральной, фокусной, точке европейской культурной истории, а не только в историко-литературном ряду своей литературы. Такой взгляд из большого европейского времени — ответ пушкиноведческому позитивизму, предлагавшему отказаться от того, что он называл «абсолютным Пушкиным», и смотреть на него как на одного из прочих в литературном ряду. Ответ на это — *мгновенная исключительность* Пушкина — прекрасная формула, ее еще надо будет продумывать. Та самая *исключительность* Пушкина, выводящая его из историко-литературного ряда и составляющая ядро пушкинского мифа. Но — *мгновенная*: потому что этот момент пребывания-равновесия «на переломе», на гребне столь большой культурной волны — мгновенен. Обычный вопрос, возникающий в разговорах о Пушкине, — кто он, завершитель или родоначальник? Очевидно, и тот и другой, но по-разному, в разных диапазонах. Родоначальник все же в русской литературе, например, инициатор многих будущих тем и сюжетов у Достоевского, и не только у Достоевского. Если же говорить о Пушкине завершающем, а лучше, наверное, о Пушкине н а с л е д у ю щ е м, то эта его работа совершалась в кругозоре, большем русской литературы. «Живой художественный университет европейской культуры» — я цитирую Л. В. Пумпянского, хорошо об этом писавшего более полувека назад, — Пушкин творил в убеждении, «что русская культура складывается не на провинциальных тропинках, а на больших путях общеевропейской культуры, не в глухом углу, а на свобод-

\* Михайлов А. В. Языки культуры. М., 1997. С. 509, 578.

\*\* Из неопубликованной работы А. В. Михайлова «Методы и стили литературы».

ном просторе международного умственного взаимодействия». Пумпянский заметил, что в четырех строках о Вольтере в послании «К вельможе» дано «сокращение целых пластов мысли» и по силе сокращающей мысли эти строки равны целому исследованию \*. Способность к таким завершающим *résumé* обширных пластов европейской истории, и духовной и политической, породила на стилистическом микроуровне явление пушкинской поэтической — и исторической, поэтически-исторической — афористики, хорошо недавно описанное; она заставляет ум читателя двигаться по культурной истории «кратчайшим воздушным путем вместо извилистого наземного» \*\*.

С этой способностью резюмирующей — по отношению к европейской культуре — совмещается н а с л е д о в а н и е ключевых конфликтов этой культуры \*\*\*, развернутое на большую глубину ее истории и открыто сказывающееся в «Сцене из “Фауста”» и болдинских трагедиях, — с п е р е в о д о м при этом европейского содержания на родную почву, как, например, в известной стихотворной формуле «современного человека» в 7-й главе «Онегина» он перевел психологическое содержание новейшего европейского романа — перед этим выставив его в о р и г и н а л е — в европейском оригинале — в виде французского эпитафия (разумеется, прозаического) ко всему роману в стихах — перевел это содержание европейского романа и на русско-го современного героя, и на живой русский стих.

Кажется, при возрастающем внимании к Пушкину в мировой филологии все же она еще недостаточно отдает себе отчет в том факте, что Пушкину принадлежит вот такое центральное положение в европейской культурной истории, а не только почетное место в русской литературе.

И еще про аверинцевскую формулу заметить можно, что она — не случайно, по-видимому, — сближается по эпитету с пушкинским определением случая как «мощного, мгновенного орудия Провидения». В самом деле, еще раз — что значит и почему — *мгновенная* исключительность? Это значит, что сам Пушкин хоть и явился, конечно, результатом какой-то литера-

\* Пумпянский Л. В. Тургенев и Запад // Тургенев И. С. Материалы и исследования. Орел, 1940. С. 97.

\*\* Роднянская Ирина. Поэтическая афористика Пушкина и идеологические понятия наших дней // Падающий Зиккурат. Альманах. СПб., 1995. С. 26.

\*\*\* Беляк Н. В., Виролайнен М. Н. Маленькие трагедии как культурный эпос новоевропейской истории // Пушкин. Исследования и материалы. Л., 1991. Т. XIV.

турной эволюции, но не простым «закономерным» ее результатом, а в с п ы ш к о й, солнечным взрывом, то есть, по-пушкински, в ходе литературных закономерностей он возник как счастливый случай. Это можно обосновать научно, филологически, а не оставить риторическим восклицанием; замечание Аверинцева и есть такое кратчайшее обоснование по близкому ему как филологу-классику признаку отношения к античности.

...Теперь — «В начале жизни школу помню я...». Стихотворение живописует «начало жизни» — вероятно, лицейскую юность — как борьбу могучих духовных сил за душу отрока-поэта. Эти силы представлены такими символами, как *школа* и *сад*, за которыми — универсальные принципы: христианская школа и антично-языческий или же ренессансный сад. Сюжетный вектор пьесы таков, что отрок-герой *убегает* из школы в сад и там замирает перед кумирами античных богов. «И часто я украдкой убегал / В великолепный мрак чужого сада...» И там, в саду, пробуждается вдохновенье, рождается в нем поэт. Но и школа стоит за его спиной со своей незыблемой правдой. «И полные святины словеса...»

Стихотворение это — один из камней преткновения в пушкинистской критике и выразительнейший пример удобопревратно-сти интерпретаций, оказывающихся полярно обратными, в каждом случае с известными основаниями. Оно толкуется либо как чисто историческое — картинка из раннего Возрождения — и тогда локализуется в Италии, хотя никаких прямых итальянских реалий там нет, есть только терцины; было даже предположение, поддержанное как будто некоторыми черновыми строчками, что это стихотворение о молодом Данте\*. Либо как автобиографическое — и тогда оно локализуется в Царском Селе. Это во-первых, а во-вторых, выраженный в нем духовный конфликт обязательно разрешается в ту или эту сторону. Либо движение сюжета стихотворения — это исторически прогрессивное движение от средневековой церковной «школы» как исторически старого к освобождающейся античности как новому (Ренессанс)\*\* — либо тот же сюжет, напротив, это духовное движение вспять от православной иконы (с которой отождествляется аллегория-символ величавой жены) к языческим идолам как олицетворению эстетического соблазна, и все стихотворение — это

---

\* *Благой Д. Д.* Il Gran'Padre. (Пушкин и Данте) // Благой Д. Д. Душа в заветной лире. М., 1979. С. 164.

\*\* *Гуковский Г. А.* Пушкин и проблемы реалистического стиля. М., 1957. С. 280—285.

воспоминание о таком пережитом в отрочестве и сказавшемся далее на всем пути поэта могучем соблазне \*. Второе толкование пушкиниста-священника примыкает к традиции пастырских толкований, открытых еще в 1899 году митрополитом Антонием Храповицким; что касается двух кумиров, составляющих фокус и точку высокого напряжения в тексте пьесы, то в понимании митрополита Антония собственно древнего, собственно античного в них ничего уже не осталось; они полностью переводятся без остатка на язык православного понимания как *бесы* — «демон гордыни и демон разврата» \*\*.

Другие два чудесные творенья  
Влекли меня волшебною красой:  
То были двух бесов изображенья.

Один (Дельфийский идол) лик молодой —  
Был гневен, полон гордости ужасной  
И весь дышал он силой неземной.

Другой женообразный, сладострастный,  
Сомнительный и лживый идеал —  
Волшебный демон — лживый, но прекрасный.

Пред ними сам себя я забывал;  
В груди младое сердце билось — холод  
Бежал по мне и кудри подымал.

Уже замечали, что это у Пушкина творчество: «И быстрый холод вдохновенья / Власы подъямлет на челе» — в стихотворении из той самой здесь описанной юности.

Да, но не прямо ли сказано: «То были двух бесов изображенья»? Холод вдохновения от бесов? Пушкин внес этот резкий акцент в последний момент работы над текстом; вначале там стояло: «То были двух богов изображенья» \*\*\*. Тем самым он сделал подарок нынешнему благочестию пушкиноведению, которое принимает прямо от Пушкина это сильное слово как пушкинскую оценку всей этой языческой красоты. Это действительно сильное и ударное слово в тексте, но Пушкин свой голос с ним не сливает. «Бесы» здесь названы как христианский псевдоним античных богов, и Пушкин эту ортодоксальную точку зрения, можно сказать, *цитирует*. Этим сильным словом два кумира здесь припечатаны, но ведь никак не исчерпаны — и вопреки

\* Васильев Б. А. Духовный путь Пушкина. М., 1994. С. 177—190.

\*\* Митрополит Антоний. О Пушкине. М., 1991. С. 7.

\*\*\* Пушкин А. С. Полн. собр. соч. (большое академическое). М., 1949. Т. 3 (2). С. 866.

митрополиту Антонию собственное их эллинское качество сияет из-под этой печати. И, припечатав, это слово здесь ничего не решает — не разрешает напряжения, а его создает. Неразрешенное напряжение между двумя мировыми силами и составляет стихотворение. Во внешней форме это выражено незамкнутостью повисшей рифмы в безостановочном беге терцин. Как очень часто у Пушкина, считать ли стихотворение незавершенным — это вопрос. Формальный признак незаконченности — это отсутствие отдельно стоящего замыкающего стиха, как в заключении каждой песни «Комедии» Данте. Но и у Пушкина в двух его «Подражаниях Данту» (пародийных) такой завершающий стих присутствует; отсутствует он в нашем стихотворении, словно повисшем вместе с незамкнутой рифмой на открытом противоречии-напряжении. Но тем самым оно и кажется если не завершенным, то самодостаточным в соответствии со своим огромным смыслом.

Смысл же тот, что «в начале жизни» — не только жизни поэта, но и его поэзии — стояли универсальные впечатления, и переходы из школы в сад и обратно были для отрока путешествием по духовной истории европейского человечества. Из его христианской истории отрок-герой убегал в его античное прошлое, но исторически старое в свежем опыте нового человека являлось ему как живое и новое — та самая еще живая античность, о которой писал Михайлов; древние статуи, замечал о стихотворении Гоголь, говорят ему «живей науки» \*. Но и эта странная живость недвижных кумиров является как демоническое их свойство — это магическое присутствие языческой древности в христианском мире. И православное отношение к статуе как языческой прелести в самом деле с силой звучит в этом самом — «бесов изображенья». Тема оживающей статуи подробно рассмотрена в пушкинистской критике, в отношении же к этому стихотворению — ужасно-прекрасный Петр не что иное есть, как наша метаморфоза дельфийского идола — это было замечено Г. П. Федотовым. «Кумир» недвижимый и оживающий как обозначение языческой государственности — и как причина царского запрещения «Медного всадника». Ужасно-прекрасный эллинский бог совершает свои превращения в русской истории — и вот оказывается, что вся противоречивая полнота Петра у Пушкина восходит к детскому впечатлению от кумиров сада \*\*.

\* Гоголь Н. В. Полн. собр. соч.: В 14 т. 1952. Т. 8. С. 384.

\*\* Имя второго беса характерно двоятся для двух направлений пушкинистской мысли. Более академическому пушкиноведению проще

В общем, стихотворение это — о б ъ е м — непримиренных огромных сил. Если в самом деле это лицейская юность, то это о том, как историческим объемом уже тогда наполнилась биография. И — по примеру стихотворения этого — и сам феномен Пушкина доступен только такому — объемному — пониманию. Поэтому несовместимые определения могут дать иногда такое понимание. Как, например, Константин Леонтьев возражал на речь Достоевского. Здесь стоит отметить, что леонтьевские языческие эпитеты произвели впечатление на такого серьезнейшего представителя христианской пушкинистики, как С. Л. Франк, и он признал оправданным возражение Леонтьева Достоевскому, но с оговоркой, что это столь же односторонне, как и образ «смирненного христианина», в какого, по Франку, Пушкина превратил Достоевский\*.

В поисках более многосторонней и полной характеристики Франк не вспомнил Аполлона Григорьева, к гениальному слову которого о *заклинателе и властелине многообразных стихий* мы теперь возвратимся. Гениальному именно этим — своей объемомостью.

*Стихии* — вот важное слово, которое Григорьев ввел в национальную пушкинологию и от которого она никак не может потом отделаться, — оно станет, например, лейтмотивным словом в выступлениях Блока и Цветаевой. Вокруг него и посейчас клубятся околупушкинские разборки, если вспомнить книгу А. Тер-

---

видеть в нем Афродиту-Венеру (впрочем, и православному пониманию тоже: «демон разврата» митрополита Антония). Мифологическому пушкинознанию хочется видеть здесь Диониса-Вакха, на что наводит, кажется, эпитет «женообразный», мифологически и мистически точный, поскольку женственные черты Диониса (именно — «женообразные») — его характернейший мифологический признак (см.: *Зелинский Ф. Ф. Древнегреческая религия*. Пг., 1918. С. 51; *Лосев А. Ф. Античная мифология*. М., 1957. С. 151). Мережковский первый в 1896 г., наверное не без Ницше, опознал Аполлона и Диониса в пушкинской паре (Пушкин в русской философской критике. С. 137). Если это так, то это значит, что Пушкин здесь в двуединой паре прямо, можно сказать, увидел будущую проблему европейской мысли задолго до Ницше и Вячеслава Иванова, увидел этот пластический парный образ в его «двуипостасном, нераздельном и неслиянном единстве» (*Иванов Вяч. Дионис и прадионисийство*. СПб., 1994. С. 217), увидел его как жгучий вопрос; этот факт еще не оценен. Таким опознанием «двух бесов» проблемное напряжение пьесы еще повышается. Но, наверное, опознание это навсегда остается открытым.

\* Пушкин в русской философской критике. С. 390, 395, 446.



ца-Синявского (славящего стихийного Пушкина) и одну из последних больших статей Валентина Непомнящего (не признающего значения этого слова для понимания Пушкина и объясняющего его популярность «неязыческим мифологизмом нашего “серебряного века”» \*; только ведь не серебряным веком, а Аполлоном Григорьевым было запущено это сомнительное слово в пушкиноведческий оборот). С т и х и и к а к о р г а н и ч е с к и е с и л ы ж и з н и, к о т о р ы м д а е т я з ы к п о э з и я. Вот вопрос понимания Пушкина: как оценить эти силы и роль их в «порядке мира» пушкинском, если вспомнить блоковское в его речи: «Порядок мира тревожен, он — родное дитя беспорядка...»? Или их оценить как «лишь необходимое сырье для творчества» \*\* — тогда, собственно, нет той борьбы, какую описывал Аполлон Григорьев, а на месте ее что-то вроде духовного производства, перерабатывающего мир как сырье. Или — как действующую силу борьбы, ее могучий субъект, действительно слагаемое «порядка мира» (который все же неизбывно «тревожен»).

Переключка определений Григорьева и Леонтьева сразу заметна. Демонически-пышный гений, по Леонтьеву, — это тот, кто дает богатым стихиям жизни свободное выражение. Но Аполлон Григорьев не останавливается на этом пороге творчества, и его характеристика Пушкина решительно отличается от леонтьевской, что сказывается в различном наклоне эпитета «многообразный», который у них обоих присутствует как определение пушкинского гения. «Многообразный» — у Леонтьева эпитет самодовлеющий, у Григорьева — подчиненный. Многообразными стихиями у Леонтьева гений Пушкина определяется, у Григорьева над ними возвышается как их заклинатель и властелин. Леонтьевская характеристика как бы на уровне стихийных страстных источников творчества Пушкина, григорьевская — на уровне творческого акта власти над ними. У Григорьева над стихиями творчества возвышается л и ч н о с т ь поэта, и Григорьев строит своего рода теологию пушкинского творчества, когда определяет эту личность Пушкина а п о ф а т и ч е с к и: поэт — не стихии его поэзии, не Алеко и не Иван Петрович Белкин как полюсы его мира; «личность пушкинская — сам Пушкин, заклинатель и властелин многообразных стихий».

Сами же эти стихии творчества представляют у Пушкина диапазон от первобытных природных в собственном смысле сти-

\* Новый мир. 1996. № 5. С. 177.

\*\* Там же.

хий до исторических и духовных сил и даже целых культурных миров, также требующих борьбы и одоления, «заклинания», каковы в особенности сложившиеся блестящие, как говорит о них Григорьев, европейские идеалы, с которыми «мерялся силами» наш поэт (Байрон, Фауст и т. д.); но и родные начала и «типы» тоже: Пугачев и Белкин тоже как полюсы русской жизни — стихии творчества.

Григорьевская формула представляла раскрытие темы, заданной Гоголем: «что такое сам поэт», притом раскрытие, вновь отсылающее к античным ассоциациям — к Орфею как имени абсолютного поэта. Пушкин этим определением тоже возводился в ранг поэта абсолютного — ранг, которого вознамерилось в 1925 году в лице Б. В. Томашевского лишить его историко-литературное изучение, объявившее демифологизацию Пушкина. Когда теории символизма станут в начале нашего века вновь выкликать Орфея как имя, благословляющее их движение, Вяч. Иванов даст ему в статье 1912 года определение, почти повторяющее григорьевское о Пушкине: «заклинатель хаоса и его освободитель в строю» \*. Как для Вяч. Иванова, так и для Аполлона Григорьева, как в Орфее, так и в Пушкине определение говорит о магической силе поэта, покоряющей и цивилизующей в случае первопэта древнего прежде всего стихии природные и хтонические (Аид), в случае первопэта русского как «культурного героя Нового времени» \*\* прежде всего стихии духовные, исторические и культурные. Но и первоначальные также в их причастности к человеческой истории и вечной с нею борьбе: как Орфей в походе аргонавтов умирал волны, так и Пушкин в «Медном всаднике» их заклинал, а в двух строках:

Плеская шумною волной  
В края своей ограды стройной, —

дал весь объем своего стихийно-культурного космоса и своей поэтической личности, в том числе и как «певца Империи и Свободы», по Г. П. Федотову. Две пейзажные строки в завязке «Медного всадника» заключают в себе всю драму поэмы, потому что живой человек (Евгений) гибнет, как между этими двумя строками, между двумя стихиями волны и камня — державного города. Но та же пушкинская парадигма стихии и порядка, «натиска» (оппозиции по-европейски, бунта по-русски) и «отпора»

\* *Иванов Вячеслав*. Собр. соч. Брюссель, 1979. Т. III. С. 706.

\*\* *Виралайнен М. Н.* Культурный герой Нового времени // Легенды и мифы о Пушкине. СПб., 1994. С. 321.

работает у него на другом материале и в ином оценочном освещении — там, где он заинтересованно наблюдает чуждые русской жизни пружины европейского парламентаризма:

Здесь натиск пламенный, а там отпор суровый,  
Пружины смелые гражданственности новой.

Первую из этих двух строк любил цитировать все тот же Леонтьев — но не как определение европейской «гражданственности» — она совсем не была ему по душе, — а как формулу пушкинской гармонии, которую Леонтьев видел как гармонию по Гераклиту, не по Достоевскому (в пушкинской речи) — как гармонию поэтической борьбы, напряженного сопряжения антитез, а не гармонию мирного унисона; приписывание такой гармонии мирного унисона Пушкину он и оспаривал в знаменитой речи. И, независимо от этого спора, Леонтьев был прав, так читая пушкинскую строку — как глубинную характеристику мира поэта, а не конкретное изображение.

Аполлон Григорьев описывал стихи пушкинского творчества, ведущие за поэта и с ним борьбу, как «силы страшные, дикие, необузданные», готовые растерзать \*. В точности так, как был растерзан Орфей менадами. Тоже ведь недаром эта ассоциация. И еще в одном отношении этот архаический архетип поэта представлял собою модель построения образа Пушкина в русской мысли: образ поэта в лице Орфея перерастал свои границы: из поэта в пророка, а для Вяч. Иванова — в знаменование «движущего мир, творческого Слова... в христианской символике первых веков» \*\*. В самом деле, переосмысленное, лицо Орфея принято в раннее христианство (где его образ присутствует в иконографии «Доброго Пастыря»), а затем, еще раз переосмысленное, — в «новое христианство» русского символизма. В этом перерастании за собственные границы, как функциональные (из поэта в пророки), так и историко-философско-культурные (из античного пантеона в христианский контекст), можно усматривать прототип преобразований и пушкинского образа в сознании потомков — прототип, отразившийся и в мифологизированной формуле Аполлона Григорьева.

Если теперь вернуться к стихотворению «В начале жизни школу помню я...», то можно и его рассматривать как парадигму к этой формуле. «Пушкин выносил в себе все», — писал Аполлон Григорьев \*\*\*. Он выносил в себе со времен лицейской юно-

\* Григорьев Аполлон. Литературная критика. С. 172.

\*\* Иванов Вячеслав. Собр. соч. Т. III. С. 706.

\*\*\* Григорьев Аполлон. Литературная критика. С. 168.

сти и кумиров сада, «двух бесов изображения», чтобы болдинской осенью их заковать как творческую стихию своей поэзии. Но как заковать? В стихотворении вопрос не решен, и выбор не сделан, отрок смущен и как бы раздвоен, Отрок — меж двух огней, на растерзании, он заклиал их как *бесов*, но только создал тем напряжение, остающееся неразрешенным. Как заковать поэтически? Это в силах не отрока, а поэта. В его силах подняться над ярким чувственным впечатлением и ввести его в духовный горизонт; организовать во внутреннем мире встречу миров исторических — двух культурных эонов — и взвесить спор, не решая его.

Так, он в болдинском стихотворении заклинал мировые духовные силы. И тогда же в болдинской поэме — грозные силы родной истории, пробуждающиеся в самом поэте. Это у Пушкина редкое место, где внутренний механизм овладения и заклятия обнажен: XI—XII строфы «Домика в Коломне».

Мне стало грустно: на высокий дом  
Глядел я косо. Если в эту пору  
Пожар его бы охватил кругом,  
То моему б озлобленному взору  
Приятно было пламя. Станным сном  
Бывает сердце полно; много вздору  
Приходит нам на ум, когда бредем  
Одни или с товарищем вдвоем.

Тогда блажен, кто крепко словом правит  
И держит мысль на привязи свою,  
Кто в сердце усыпляет или давит  
Мгновенно прошипевшую змию...

Высокий каменный дом вырос на месте сметенного цивилизацией домика в Коломне, и вот какое мстительное чувство давить приходится. О связи этого места с разбойно-пожарно-революционными мотивами русской литературы нам случилось писать\*: непосредственно вспыхнувшее переживание автора сродни пугачевской стихии русского бунта и способно смыкаться с ней; в движении литературы оно отзовется пожарными сценами «Бесов» (Достоевского), а в потенции поведет к «мировому пожару» Блока, отдавшегося, по его признанию, стихии в своей поэме. «Запирайте этажи...» — обращено ведь как раз к высоким каменным домам. Так что странное и внезапное грозное место в шутильной поэме уводит к большому контексту не только пушкинскому, но русскому историческому и обнажает те самые, по Ап. Григо-

\* Московский пушкинист. М., 1995. Вып. 1. С. 247—249.

рьеву, «сочувствия» и «борьбу» (два слова, которыми определял он одновременно-двуединое отношение поэта к «стихиям»). Как писал об этом месте «Домика в Коломне» Роман Якобсон, огонь, который тушит здесь в своей душе поэт, — это «огонь, с которым жила поэзия Пушкина» \*.

Заклинатель и властелин многообразных стихий — это определение кажется слишком эффектным чуть ли даже не какой-то эстрадной эффектностью — но оно же кажется конгениальным Пушкину. Конгениальным тем динамизмом и драматизмом, с какими в нем передаются не гладкие свойства поэзии Пушкина, а та борьба, какая ее составляла.



---

\* Якобсон Р. Работы по поэтике. М., 1987. С. 240.

---

## КОММЕНТАРИИ

Во втором томе Антологии соблюдены те же основные принципы отбора и комментирования текстов, что и в томе первом. Однако следует принять во внимание и некоторые отличия, диктуемые эпохой и материалом. Уже в конце первого тома читатель, вероятно, успел заметить увеличение удельного веса собственно научных статей. Во втором томе указанная тенденция находит закономерное продолжение. Это объясняется реальным повышением значимости научного пушкиноведения в общем контексте восприятия и осмысления пушкинского творчества.

Отношения научного дискурса с философским могут выстраиваться по-разному. Так, включенные в первый том статьи опоязовцев позволяют увидеть, с какой резкостью филологическая наука, переживающая период острой саморефлексии, противопоставляет себя философской критике и эссеистике. Тексты настоящего тома иллюстрируют и обратный процесс — характерное для религиозно-философской критики XX века стремление отделиться и отмежеваться от методологических посылок научной пушкинистики, бурно развивавшейся в советской России. В то же время показательно, что философы русского зарубежья часто и охотно используют материалы советских пушкиноведческих публикаций (заметим в скобках, что этот своеобразный диалог философской критики с советским пушкиноведением мог бы стать темой отдельного и чрезвычайно интересного исследования).

Но этим противостоянием далеко не исчерпывается история отношений научного и философского дискурсов. Дело в том, что в советской России — по хорошо понятным причинам — научное пушкиноведение вынуждено было в известной мере взять на себя также и функции философской критики. Читатель увидит, как с течением времени все большее значение в науке о Пушкине приобретает анализ тех проблем пушкинского мировоззрения, которые некогда занимали многих русских мыслителей и писателей. Впрочем, еще существеннее иное. В своем развитии пушкиноведение постепенно приближается к научно верифицируемому описанию тех устойчивых доминант, на которых строится художественный мир Пушкина, по-своему осуществляя тем самым задачи целостного постижения пушкинского творчества, некогда поставленные в философской критике. Приближается оно и к пониманию того, каким образом реализовался в пушкинском творчестве уникальный художественный синтез, определяющий центральное положение Пушкина в русском культурном пантеоне.

Все сказанное позволяет надеяться, что преобладание научных статей не смутит читателя настоящего тома, а напротив, поможет ему сравнить и сопоставить возможности, открываемые сугубо литературоведческим и сугубо философским подходом к феномену Пушкина.

**Д. С. Мережковский**

## Пушкин с нами

Впервые: День русской культуры. Париж, 1926. 8 июня. В 100-летнюю годовщину со дня смерти поэта статья была перепечатана под заголовком «Пушкин и Россия» и с незначительными изменениями в специальном «Пушкинском номере» журнала «Иллюстрированная Россия» (Париж, 1937. № 7 (613). С. 33). Печатается по: «В краю чужом...». С. 97—99.

С 1920 г. Д. С. Мережковский (о нем см.: т. 1, с. 653—655) находился в эмиграции. В 1937 г. он стал членом Центрального Пушкинского комитета в Париже (см. его речь о Пушкине в сб.: Торжественное собрание в день 100-й годовщины смерти Пушкина. Париж, 1937). В ряде эмигрантских изданий 1937 г. были перепечатаны также отрывки из очерка Мережковского о Пушкине 1896 г. (наст. изд., т. 1, с. 191—267): Мысли о Пушкине // Возрождение. Париж, 1937. 6 февраля. № 4064; Мудрость Пушкина // Сегодня. Рига, 1937. № 38; О Пушкине // Пушкинские дни в Шанхае. 1837—1937. Шанхай: Изд. Пушкинского комитета, 1937.

<sup>1</sup> Отсылка к словам Гоголя в статье «Несколько слов о Пушкине»: «Пушкин есть явление чрезвычайное и, может быть, единственное явление русского духа...» (наст. изд., т. 1, с. 70). Эту фразу повторил Достоевский в начале Пушкинской речи (там же, с. 152).

<sup>2</sup> Неточная цитата из стихотворения «Вертоград моей сестры...» (1825).

<sup>3</sup> Цитата из письма Пушкина к жене от 18 мая 1836 г.

<sup>4</sup> О планах бегства за границу, которые Пушкин лелеял в 1824—1825 гг., см.: Анненков П. В. А. С. Пушкин в Александровскую эпоху. (1799—1826 гг.). СПб., 1874. С. 283—291; Цявловский М. А. Тоска по чужбине у Пушкина // Голос минувшего. М., 1916. Кн. 1. С. 35—60.

<sup>5</sup> «Евгений Онегин», гл. 1, строфа XLIX.

<sup>6</sup> Цитата из лирической драмы А. Н. Майкова «Три смерти» (1851).

**Г. А. Ландау**

## Пушкин как воспитатель

Впервые: Руль. Берлин, 1924. 8 июня. № 1067. С. 2—3.

Ландау Григорий Адольфович (1877—1941) — философ, культуролог, публицист. Окончив в 1902 г. юридический факультет Петербургского университета, выступал в качестве публициста на страницах различных периодических изданий, активно участвовал в деятельности партии кадетов, явился одним из учредителей Еврейской демократической группы (1904) и Союза для достижения полного исправления еврейского народа в России (1905). Вместе с Ф. А. Степуном, С. И. Гессеном и другими философами-неокантианцами Ландау принял участие в ежегоднике «Логос» (1913). В одной из своих программных работ, статье «Сумерки Европы» (Северные записки. 1914. № 12; легла в основу одноименной книги, изданной в Берлине в 1923 г.), он предвосхитил некоторые положения известной книги О. Шпен-

глера «Закат Европы» (1918—1923). В 1919 г. Ландау покинул Россию. Он жил в Берлине, где много печатался в русской эмигрантской прессе; был одним из постоянных сотрудников газет «Руль» и «Наш век». В 1938 г., бежав из нацистской Германии, перебрался в Ригу, где был после ввода советских войск в Латвию арестован органами НКВД. Подробнее о Ландау см.: Русские писатели. 1800—1917: Биографический словарь. М., 1994. Т. 3. С. 287—288; Поляков Ф. Тень окрыленной мысли: Памяти Григория Ландау // *Ландау Г. А. Эпиграфы* (Берлин, 1927 — Париж, 1930). М., 1997. С. 79—94.

Некоторые положения настоящей заметки, написанной к 125-летию со дня рождения Пушкина, были развиты Ландау в более поздней статье «Тезисы против Достоевского» (Числа. 1932. Кн. VI. С. 145—163; также: Русские эмигранты о Достоевском. СПб., 1994. С. 204—221).

<sup>1</sup> Ландау противопоставляет толстовскому образу Кутузова в «Войне и мире» строки о Барклае-де-Толли из стихотворения Пушкина «Полководец» (1835).

<sup>2</sup> По-видимому, речь идет прежде всего о М. О. Гершензоне.

<sup>3</sup> Имеется в виду «Домик в Коломне» и, вероятно, «Пиковая дама».

<sup>4</sup> О том, что русский народ «на императорский призыв образоваться от- ветил через сто лет громадным явлением Пушкина», Герцен писал в статье, впервые напечатанной в конце первого немецкого издания книги «С того берега» (1849) под названием «К Георгу Гервегу» и почти одновременно опубликованной по-французски в прибавлениях к газете «La Voix du Peuple» (под заглавием «La Russie» — «Россия»). См.: *Герцен А. И. Собр. соч.*: В 30 т. М., 1955. Т. 6. С. 200.

## К. И. Зайцев

### Пушкин как учитель жизни

Впервые: Русская мысль. Париж, 1927. № 1. С. 32—44.

*Зайцев Кирилл Иосифович* (впоследствии — архимандрит Константин; 1887—1975) — философ, правовед, публицист; приват-доцент Русского юридического факультета в Праге, профессор Юридического факультета в Харбине. В конце 1940-х гг. переехал в США, где в 1949 г. принял постриг. С 1954 г. — архимандрит, профессор пастырского богословия и русской литературы в Свято-Троицкой семинарии, редактор журнала «Православная Русь» (г. Джорданвилль). Статьи о Пушкине: Борьба за Пушкина // Харбинское время. Харбин, 1937. № 38. 11 февраля (также: Тайна П. С. 179—187); Смерть Пушкина // Пушкин А. С. Избранные произведения. Харбин, 1937; Религиозная проблема Пушкина // Россия и Пушкин. Харбин: Изд. Русской Академической группы, 1937; Пушкин и музыка // Там же (также: «В краю чужом...». С. 199—212); Жив ли Пушкин? // Православная жизнь. Джорданвилль, 1962. № 3 (также: «В краю чужом...». С. 374—383) и др.

<sup>1</sup> Имеется в виду речь В. Ф. Ходасевича «Колеблемый треножник» (наст. изд., т. 1, с. 482—489).

<sup>2</sup> Слова из великопостной молитвы Ефрема Сирина (переложена Пушкиным в стихотворении «Отцы пустыnnики и жены непорочны...», 1836).



<sup>3</sup> *Погодин М. П.* Из дневника // П. в восп. Т. 2. С. 18.

<sup>4</sup> Из письма Вяземского к И. И. Дмитриеву от 17 сентября 1832 г. (РА. 1868. Стб. 622—623).

<sup>5</sup> См. примеч. 3 к статье Д. С. Мережковского «Пушкин» (наст. изд., т. 1, с. 655).

<sup>6</sup> Наст. изд., т. 1, с. 122.

<sup>7</sup> Наст. изд., т. 1, с. 421—455.

<sup>8</sup> Парафраз слов Лермонтова из стихотворения «Дума» (1838).

<sup>9</sup> См. примеч. 18 к Пушкинской речи Достоевского (наст. изд., т. 1, с. 649).

<sup>10</sup> Цитата из письма Пушкина к Чаадаеву от 19 октября 1836 г.

### И. Зданевич

Речь на чествовании 125-летия рождения А. С. Пушкина  
в Сорбонне, 12 июня 1924 года, не допущенная  
юбилейным комитетом к оглашению

Отклоненная членами юбилейного комитета, речь Зданевича распространялась его сторонниками в виде гектографированной листовки. Впервые воспроизведена в печати: *Revue des études slaves*. 1987. Т. 59. Fasc. 1—2. Р. 401—403 (с вступ. заметкой Р. Гейро). В настоящем издании текст печатается по листовке, хранящейся в Пушкинском кабинете ИРЛИ, в коллекции изданий русской зарубежной пушкинианы, переданной в дар Пушкинскому Дому Л. и С. Варсано. Листовка наклеена на третьей странице тетради, сделанной руками А. М. Ремизова и озаглавленной: «Потерпевшие в 125-летие со дня рождения А. С. Пушкина в Париже и в России». Ремизов сделал на копии речи помету: «Не дали говорить». На обложке той же тетради наклеено приглашение на торжественное чествование Пушкина в Сорбонне (вечер был устроен по инициативе Комитета помощи русским писателям и ученым во Франции, Союза русских писателей и журналистов, Русского народного университета). На первой странице Ремизов поместил своеобразный pendant речи «потерпевшего» Зданевича — небольшую газетную заметку (относящуюся к 1926 г., как явствует из пометы Ремизова) под названием «Дело о видении Пушкина», где рассказывается о якобы появившейся у колодца в селе Пиканском Барнаульского уезда окровавленной тени Пушкина и о привлечении к уголовной ответственности в связи с этим «явлением» епископа барнаульского, а также протоиерея и священника.

*Зданевич Илья Михайлович* (псевдоним *Ильезд*; 1894—1975) — художник и писатель, один из крупнейших представителей левого крыла русского футуризма. В 1918 г. организовал вместе с А. Крученых и И. Терентьевым группу «41°» в Тифлисе. Был сподвижником А. Крученых в создании «заумного» языка и в изучении так называемых «сдвигов» в стихах Пушкина (об этом термине см. подробно: *Крученых А.* Сдвигология русского стиха. М., 1922). В 1921 г. приехал в Париж, где примкнул к группе художников-дадаистов. Широкой известностью пользовались парижские лекции Здане-

вича о «зауми» (см.: *Gayraud R. Il'ja Zdanevici théoricien et promoteur du zaum' dans ses conférences parisiennes (1921—1923). Paris, 1984).*

## К. В. Мочульский

### Возрождение Пушкина

Впервые: Звено. Париж, 1924. 16 июня. № 72. Печатается по: «В краю чужом...». С. 51—54.

*Мочульский Константин Васильевич* (1892—1948) — историк литературы, критик, автор работ о Гоголе, В. Соловьеве, Достоевском, Блоке, А. Белом и других русских писателях. В 1910 г. поступил на историко-филологический факультет Петербургского университета. По окончании курса был оставлен при романо-германском отделении, затем отправлен в Саратов на должность приват-доцента тамошнего университета. Вернувшись в Петроград, занимал в 1917—1918 гг. место приват-доцента на романо-германской кафедре.

Уже в годы учения в университете Мочульский испытывал живой интерес к современной поэзии вообще и к поэтам-акмеистам в особенности. Он близко общался с Гумилевым, Ахматовой, Мандельштамом, а также с Г. Адамовичем, дружбу с которым сохранил и в эмиграции. Поэтам акмеистического лагеря посвящена статья Мочульского «Классицизм в современной русской поэзии» (СЗ. 1922. Кн. 11), в которой обоснованы те положения, которые варьируются в заметке «Возрождение Пушкина».

Мочульский был другом и единомышленником В. М. Жирмунского, переклички с работами которого присутствуют и в заметке «Возрождение Пушкина». Ср.: *Жирмунский В. М.* 1) Преодолевшие символизм // *Русская мысль*. 1916. № 12; 2) «Белая стая» // *Наш век*. 1918. 27 янв.; 3) Два направления современной лирики // *Жизнь искусства*. 1920. 10—11 янв.; 4) О поэзии классической и романтической // Там же. 1920. 10—11 февр.; 5) Поэзия Кузмина // *Жизнь искусства*. 1920. 7 окт.; 6) На путях к классицизму // *Вестник литературы*. 1921. № 4—5; 7) Поэзия А. Блока // *Об А. Блоке*. Пг., 1921; 8) Задачи поэтики // *Начала*. 1921. № 1; 9) Валерий Брюсов и наследие Пушкина. Пг., 1922.

Находясь в эмиграции (с 1919 г.), Мочульский преподавал сначала в Софийском университете, а затем в Париже (на русских курсах при Сорбонне, в Русском богословском институте, в Религиозно-философской академии и др.), печатался в журналах «Современные записки», «Русская мысль», «Благонамеренный», выступал как ведущий литературный критик журнала «Звено» (1923—1928). В 1937 г. был членом Центрального Пушкинского комитета. Переиздания работ Мочульского о русской поэзии XX века, а также подробные сведения об авторе см.: *Мочульский К. В.* Александр Блок. Андрей Белый. Валерий Брюсов / Вступ. статья и коммент. В. Крейда. М., 1997; *Мочульский К. В.* Кризис воображения: Статьи. Эссе. Портреты. Томск, 1999; *Мочульский К. В.* Письма к В. М. Жирмунскому / Публ. и коммент. А. В. Лаврова // *Новое литературное обозрение*. 1999. № 35. С. 117—211.

<sup>1</sup> Имеется в виду статья М. О. Гершензона о «Памятнике» (см.: *Гершензон М. О.* Мудрость Пушкина. М., 1919. С. 49—68).

<sup>2</sup> «Евгений Онегин», гл. 1, строфа XXXI.

<sup>3</sup> Это замечание Мочульского перекликается с протестами опоязовцев против традиционного понимания истории литературы как «истории генералов» (ср.: *Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 270*).

<sup>4</sup> Идея «кларизма» (от фр. «clarté» — ясность), подразумевающая требование ясного и точного стиля, была впервые высказана на исходе эпохи символизма М. А. Кузминым в статье «О прекрасной ясности» (1910), однако сам термин «кларизм» подарил Кузмину В. Иванов (см.: *Лавров А. В., Тименчик Р. Д. «Милые старые миры и грядущий век»: Штрихи к портрету М. Кузмина // Кузмин М. А. Избранные произведения. Л., 1990. С. 9*). Термины «акмеизм» (от греч. «акме» — вершина, расцвет) и «адамизм» (в знак преемственности по отношению к первому человеку, «изобретателю имен» Адаму) были в 1913 г. предложены для обозначения нового поэтического направления Н. С. Гумилевым и С. М. Городецким.

<sup>5</sup> Очевидно, имеются в виду следующие слова из статьи Мандельштама «Слово и культура» (1921): «Революция в искусстве неизбежно приводит к классификации» (*Мандельштам О. Э. Сочинения: В 2 т. М., 1990. Т. 2. С. 169*).

<sup>6</sup> Опыт Брюсова был издан в 1916 г. в Москве под названием «Египетские ночи. Поэма в 6 главах. (Обработка и окончание поэмы А. Пушкина)».

<sup>7</sup> Речь идет о поэтическом сборнике Ф. Сологуба «Свирель. Русские бер-жеретты» (Пб., 1922).

<sup>8</sup> Имеется в виду поэма А. Белого «Первое свидание» (1921).

## С. М. Бонди

«Все тихо — на Кавказ идет ночная мгла...»

Впервые: *Бонди С. М. Новые страницы Пушкина. М., 1931. С. 92—103*. Печатается по: *Бонди С. М. Черновики Пушкина: Статьи 1930—1970 гг. М., 1971. С. 11—25*.

*Бонди Сергей Михайлович* (1892—1983) — литературовед, текстолог, историк литературы; один из виднейших представителей академического пушкиноведения, член редакционного комитета, редактор и участник ряда томов «большого» академического издания Полного собрания сочинений Пушкина (1937—1949). Важнейшие работы о Пушкине: *Новые страницы Пушкина. М., 1931; Черновики Пушкина: Статьи 1930—1970 гг. М., 1971* (2-е изд. — М., 1978); *О Пушкине. М., 1978* (2-е изд. — М., 1983).

Подробнее см.: *Селиванова С. Д. Рядом с Пушкиным. О Сергее Михайловиче Бонди // ПИМ. Т. XII. С. 367—370; Зайцева В. В. Список трудов С. М. Бонди по пушкиноведению // Там же. С. 370—381*.

<sup>1</sup> «Следовать за мыслями великого человека есть наука самая занимательная» — слова из третьей главы романа «Арап Петра Великого» (1827).

<sup>2</sup> В последних числах апреля 1829 г. Пушкин через Ф. И. Толстого просил руки Н. Н. Гончаровой у ее родителей. 1 мая он писал Н. И. Гончаровой, матери невесты: «На коленях, проливая слезы благодарности, должен был

бы я писать вам теперь, после того как граф Толстой передал мне ваш ответ: этот ответ — не отказ, вы позволяете мне надеяться» (XIV, 394; оригинал по-французски — С. 45).

<sup>3</sup> Стихотворение «На холмах Грузии лежит ночная мгла...», в исследовательском обиходе XIX в. традиционно относившееся к Н. Н. Гончаровой, после выхода в свет исследования П. Е. Щеголева обычно связывается с именем М. Н. Волконской (см.: *Щеголев П. Е.* Из жизни и творчества Пушкина. 3-е изд. М.; Л., 1931. С. 342—346; *Алексеев М. П.* Новый автограф стихотворения Пушкина «На холмах Грузии» // *Временник Пушкинской комиссии.* 1963. М.; Л.: Наука, 1966. С. 31—47).

## Б. В. Томашевский

Десятая глава «Евгения Онегина».  
История разгадки

ЛН. 1934. Т. 16—18. С. 379—420. Печатается по: *Томашевский Б. В.* Пушкин: Работы разных лет / Сост., вступ. зам. Н. Б. Томашевского. М., 1990. С. 569—614.

*Томашевский Борис Викторович* (1890—1957) — историк и теоретик литературы, текстолог, стиховед. В 1920-х гг. был близок формальной школе (см. его работу «Теория литературы. Поэтика», М.; Л., 1925 и др.). Позднее, отчасти вынужденно отойдя от разработки проблем поэтики, обратился к академическому пушкиноведению. Пушкиным Томашевский начал заниматься еще в 1916 г., в семинарии С. А. Венгерова, и на протяжении 1920-х гг. осуществил целый ряд научно подготовленных изданий пушкинских текстов. Являлся членом редакционного комитета, редактором и участником ряда томов «большого» академического издания Полного собрания сочинений Пушкина (1937—1949), а также редактором неоднократно переиздававшегося десяти томного «малого» академического собрания (при жизни Б. В. Томашевского вышло в свет первое и начало выходить второе, переработанное, издание: *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч.: В 10 т. М.; Л., 1949—1950 и 1956—1958). Важнейшие работы о Пушкине: Пушкин. Кн. I: (1813—1824). М.; Л., 1956 (2-е изд. — М., 1990. Т. 1—2); Пушкин. Кн. II: Материалы к монографии (1824—1837). М.; Л., 1961; Пушкин и Франция. Л., 1960.

Подробнее см.: *Измайлов Н. В.* Б. В. Томашевский как исследователь Пушкина // ПИМ. Т. III. С. 5—24; *Зайцева В. В.* Список трудов Б. В. Томашевского по пушкиноведению // Там же. С. 25—36.

<sup>1</sup> *Срезневский В. И.* Пушкинская коллекция, принесенная в дар библиотеке Академии наук А. А. Майковой // ПиС. Вып. 4. С. 11, 15.

<sup>2</sup> Новейшее воспроизведение мемуаров М. В. Юзефовича см.: П. в восп. Т. 2. С. 113.

**А. А. Ахматова**

## Последняя сказка Пушкина

Впервые: Звезда. 1933. № 1. С. 161—176. Печатается по: *Ахматова А. А. О Пушкине: Статьи и заметки. Изд. 3-е, испр. и доп. М., 1989.*

*Ахматова Анна Андреевна (1889—1966) — поэт.*

Изучением жизни и творчества Пушкина Ахматова стала профессионально заниматься с середины 1920-х гг., чему немало способствовало ее общение с Г. А. Гуковским, Б. В. Томашевским и другими петербургскими литературоведами. Работа над статьей «Последняя сказка Пушкина» велась в 1931—1933 гг. В этом исследовании Ахматова попыталась соединить строго компаративный подход с неизменно привлекательными для нее биографическими разысканиями. Впервые статья была прочитана в качестве доклада в Пушкинском Доме 15 февраля 1833 г. и сразу же вызвала одобрительную реакцию пушкинистов (Б. В. Томашевский, Д. П. Якубович, Ю. Н. Тынянов и др.). Подробнее см.: *Герштейн Э. Г. Ахматова-пушкинистка // Ахматова А. А. О Пушкине: Статьи и заметки. М., 1989. С. 316—352.*

<sup>1</sup> См.: *Алексеев М. П. Пушкин и повесть М. Ф. Клингера «История о Золотом Петухе» // Временник Пушкинской комиссии. 1979. Л., 1982. С. 59—95.*

<sup>2</sup> Вопрос о возможных источниках новелл В. Ирвинга в фольклоре европейского средневековья и в арабских преданиях рассматривается в указанном выше исследовании М. П. Алексеева, а также в следующих заметках К. А. Бойко: 1) Об арабском источнике мотива о золотом петушке в сказке Пушкина // *Временник Пушкинской комиссии. 1976. Л., 1979. С. 113—119*; 2) Древнеегипетские истоки одного из мотивов «Сказки о золотом петушке» // *Временник Пушкинской комиссии. 1979. Л., 1982. С. 131—136.*

<sup>3</sup> См.: *Сумцов Н. Ф. Исследования о поэзии А. С. Пушкина. «Сказка о царе Салтане» // Харьковский университетский сборник в память А. С. Пушкина (1799—1899 гг.). Харьков, 1900. С. 304.*

**М. И. Цветаева**

## Искусство при свете совести

Впервые: СЗ. 1932. № 50. Печатается по: *Цветаева М. И. Собр. соч.: В 7 т. М., 1994. Т. 5. С. 346—351.*

*Цветаева Марина Ивановна (1892—1941) — поэт.*

Пушкин, наряду с Блоком, Рильке, Гете, занимал в творческом сознании Цветаевой место исключительное. Ему она посвятила цикл «Стихи к Пушкину» (1931), статью «Пушкин и Пугачев», эссе «Мой Пушкин» (1937) и значительную часть эссе «Искусство при свете совести» (1932—1933).

<sup>1</sup> Заключительный стих драмы Жуковского «Камоэнс» (1839).

<sup>2</sup> Пометой «6 ноября» (1830 г.) сопровождался в пушкинской рукописи финал «Пира во время чумы».

## С. Л. Франк

## Религиозность Пушкина

Впервые: *Путь*. Париж, 1933. № 40. Печатается по: *Франк С. Л. Этюды о Пушкине*. СПб., 1998. С. 5—23.

*Франк Семен Людвигович* (1877—1950) — философ, публицист. В 1900-х гг. печатался на страницах изданий «Свобода и культура», «Новый путь», «Вопросы жизни», «Русская мысль»; принял участие в сборнике «Вехи» (1909). С 1912 г. — приват-доцент Петербургского университета, с 1917 г. — доцент Саратовского университета. Приехав осенью 1921 г. в Москву, создал вместе с Н. А. Бердяевым Академию духовной культуры. В 1922 г. выслан за границу с группой других философов и профессоров (Ф. А. Степун, Б. П. Вышеславцев, Н. О. Лосский, Н. А. Бердяев, И. А. Ильин, С. Н. Булгаков и др.). В годы эмиграции Франк сначала читает лекции в Берлине, а после захвата власти нацистами эмигрирует во Францию. В октябре 1945 г. получает разрешение на въезд в Великобританию, где и проводит последние годы жизни.

Свои религиозно-общественные воззрения Франк определял как «христианский реализм». «В нем признание божественной основы и потому положительной религиозной ценности всего конкретно сущего сочетается с усмотрением рокового несовершенства его эмпирического состояния и поэтому ограниченности возможностей его чисто человеческого совершенствования» (*Франк С. Л. Сочинения*. М., 1990. С. 6).

Статья «Религиозность Пушкина» была включена, согласно завещанию мыслителя, в посмертно изданный сборник его статей «Этюды о Пушкине» (Мюнхен, 1957; переиздан в России: СПб., 1998), по праву считающийся одним из вершинных достижений русской религиозно-философской критики.

См. рецензии: *Вестник Русского студенческого христианского движения*. Париж; Нью-Йорк, 1958. № 48 (В. Зеньковский); *Новый журнал*. Нью-Йорк, 1958. № 55 (М. Карпович); *Грани*. Мюнхен, 1958. № 38 (К. Фотиев).

<sup>1</sup> Имеется в виду статья Д. С. Мережковского «Пушкин» (наст. изд., т. 1, с. 191—267) и статья М. О. Гершензона «Мудрость Пушкина» (наст. изд., т. 1, с. 421—455).

<sup>2</sup> См. примеч. 3 к статье Д. С. Мережковского «Пушкин» (наст. изд., т. 1, с. 655).

<sup>3</sup> Слова Пушкина из письма к Вяземскому, относящегося ко второй половине мая 1826 г.

<sup>4</sup> «Чаадаеву» («В стране, где я забыл тревоги прежних лет...», 1821).

<sup>5</sup> Цитата из письма П. А. Плетнева к Я. К. Гроту от 24 февраля 1842 г. (Переписка Я. К. Грота с П. А. Плетневым. СПб., 1896. Т. 1. С. 495; также: *Вересаев*. Т. 2. С. 363).

<sup>6</sup> *Соллогуб В. А.* Из воспоминаний // П. в восп. Т. 2. С. 335. Эпизод, очерпнутый из мемуаров графа В. А. Соллогуба, которого Пушкин еще в ноябре 1836 г. просил быть своим секундантом (тогда дуэль с Дантесом удалось предотвратить), пересказан в том числе у Щеголева и Вересаева (*Щеголев*. Т. 1. С. 116—117; *Вересаев*. Т. 2. С. 330; первая публикация мемуаров Соллогуба — РА. 1865. № 5—6. Стб. 1203—1239).

<sup>7</sup> Бартенева П. И. О Пушкине. М., 1992. С. 196.

<sup>8</sup> Там же.

<sup>9</sup> Вслед за П. И. Бартенева Франк допускает небольшую ошибку. Он цитирует заметку о Байроне, напечатанную без подписи в № 53 «Литературной газеты» за 1830 г. В состав пушкинских текстов ее впервые ввел П. В. Анненков (в изд.: *Пушкин А. С. Сочинения* / Под ред. П. В. Анненкова. СПб., 1857. Т. 7. С. 151—154 (2-ая пагинация)), который поддавался мистификации мемуариста А. Е. Грена, утверждавшего, будто к нему в руки попал автограф этой заметки, переданный Пушкиным поэту В. Г. Теплякову, к тому времени уже покойному. Пушкин якобы подарил ее Теплякову при разборе своих бумаг в Кишиневе, 1 апреля 1821 г., со словами: «Охота тебе возиться с дрянью <...> статейка о Байроне, не помню когда писана...» (*Грен А. Е. Биографические заметки: А. С. Пушкин* // *Общезанимательный вестник*. 1857. № 6. С. 222). Анненков, доверившийся сообщению Грена, склонен был полагать, что в 1830 г. Пушкин вернулся к старой заметке и переработал ее, включив в контекст журнальной полемики 1830 г. «Биографическая важность этой статьи, вероятно, будет усмотрена всеми. Пушкин писал о себе, когда говорил: “Он (человек) может по произволу надевать на себя личину порочности, как и добродетели. Часто по какому-либо своенравному убеждению ума своего он может выставить на позор толпе не самую лучшую сторону своего нравственного бытия... и проч.”» (*Пушкин А. С. Сочинения*. Т. 7. С. 123 (2-ая пагинация)). Позже П. А. Ефремов указал на то, что сообщение Грена является очевидной мистификацией — уже потому, что до 1821 г. Пушкин никак не мог написать заметки, в которой упоминается о смерти Байрона — скончавшегося в 1824 г. (*Пушкин А. С. Сочинения* / Под ред. П. А. Ефремова. СПб., 1881. Т. 5. С. 523). В последующие издания «Анекдот о Байроне» не включался. Однако в 1915 г. Н. О. Лернер предпринял новую попытку атрибутировать эту заметку Пушкину, основываясь уже не на свидетельстве Грена, а на перекличках «Анекдота о Байроне» с пушкинскими статьями того же времени (см.: *Венгеров*. Т. 6. С. 203—205). Позднейшими исследователями эта попытка была отклонена как необоснованная. Пользуясь случаем, приносим извинения за неточность, допущенную в первом томе настоящей антологии, в комментарии к статье В. С. Соловьева «Судьба Пушкина» (в примеч. 19 на с. 663 речь должна идти о том же «Анекдоте о Байроне», Пушкину не принадлежащем).

<sup>10</sup> Ср.: *Ходасевич В. Ф. Кошунства Пушкина* // СЗ. 1924. № 19.

<sup>11</sup> Из стихотворения «Каков я прежде был, таков и ныне я...» (1828).

<sup>12</sup> Под подражаниями «Песне песней» подразумеваются стихотворения «В крови горит огонь желанья...» и «Вертоград моей сестры...» (1825); они были впервые напечатаны Пушкиным в «Московском вестнике» в 1829 г. под общим заголовком «Подражания».

<sup>13</sup> Имеется в виду стихотворение «Когда владыка ассирийский...» (1835; первая публ.: *Анненков*. С. 388). В некоторых дореволюционных изданиях оно печаталось под заглавием «Юдифь» (см., например: *Пушкин А. С. Сочинения и письма* / Под ред. П. О. Морозова. СПб., 1903. Т. 2. С. 208).

<sup>14</sup> Цитаты из стихотворений «Князю А. М. Горчакову» (1817), «Разлука» («Когда пробил последний счастьем час...», 1816), «Элегия» («Счастлив, кто в страсти сам себе...», 1816), «Наслаждение» (1816).

<sup>15</sup> «Домик в Коломне», строфа XV.

<sup>16</sup> «К Жуковскому» (1816).

<sup>17</sup> «Жуковскому» (1818).

<sup>18</sup> Из статей «О ничтожестве литературы русской» (1834) и «Александр Радищев» (1836).

<sup>19</sup> «К Каверину» (1817).

<sup>20</sup> «Чаадаеву» («В стране, где я забыл тревоги прежних лет...», 1821).

<sup>21</sup> Дневниковая запись от 9 апреля 1821 г. (XII, 303). Говоря о варианте текста, по которому эта фраза принадлежит самому Пушкину, Франк, вероятно, имеет в виду издание: *Пушкин А. С. Сочинения* / Под ред. П. А. Ефремова. СПб., 1881. Т. 5. С. 7.

<sup>22</sup> «Таврида» (1822).

<sup>23</sup> Цитата из письма, датированного апрелем — первой половиной мая 1824 г. и, вероятно, адресованного Кюхельбекеру. Оно было перехвачено полицией и послужило поводом михайловской ссылки.

<sup>24</sup> «Я сослан за строчку глупого письма», — утверждал Пушкин в письме к Жуковскому от 29 ноября 1824 г. (XIII, 124).

<sup>25</sup> Стихотворение, ошибочно приписывавшееся Пушкину вплоть до середины 1930-х гг.

<sup>26</sup> Франк ссылается на оценку «Пророка», высказанную А. Мицкевичем в его парижском курсе лекций о славянских литературах (лекция 20 декабря 1842 г.; см., например: *Березкина С. В. «Пророк» Пушкина: Современные проблемы изучения* // РЛ. 1999. № 2. С. 28—29).

<sup>27</sup> Имеется в виду стихотворение «Эпитафия младенцу» (1828), которым Пушкин откликнулся на смерть сына М. Н. Волконской (урожд. Раевской, жены декабриста С. Г. Волконского).

<sup>28</sup> Имеется в виду стихотворение «В часы забав иль праздной скуки...» (1830), написанное при следующих обстоятельствах. Митрополит Филарет, которому попались в руки стихи Пушкина «Дар напрасный, дар случайный...» (1828), сочинил на них поэтическое возражение («Не напрасно, не случайно / Жизнь от Бога мне дана...»), ставшее известным Пушкину в рукописи и вызвавшее его стихотворный же ответ.

<sup>29</sup> Из статьи «Об обязанностях человека. Сочинение Сильвио Пеллико» (1836).

<sup>30</sup> Стихотворение «Пора, мой друг, пора! покоя сердце просит...», написанное в 1834 г., было впервые опубликовано П. И. Бартеневым в статье «Одно из последних неизданных стихотворений А. С. Пушкина», с отнесением к 1836 г. (РА. 1886. Кн. III. № 9. С. 126). Через год он опять напечатал это стихотворение в «Русском архиве» — с небольшими уточнениями и с цитируемой Франком прозаической припиской в конце (РА. 1887. Кн. I. С. 147).

<sup>31</sup> Из статьи К. Н. Леонтьева «О всемирной любви. По поводу речи Ф. М. Достоевского на Пушкинском празднике» (*Леонтьев К. Н. Собр. соч.* М., 1912. Т. 8. С. 177; см. также примеч. к Пушкинской речи Достоевского — наст. изд., т. 1, с. 647).

<sup>32</sup> «Евгений Онегин», гл. 5, строфа IX; гл. 8, строфа IV.

<sup>33</sup> Из поэмы «Медный всадник».

<sup>34</sup> Из песни Вальсингама в «Пире во время чумы».

<sup>35</sup> Из стихотворения «Буря» (1825).



<sup>36</sup> Из стихотворений «К\*\*\*» (1825) и «Красавица» (1832).

<sup>37</sup> Из стихотворений «Заклинание» (1830) и «Воспоминание» (1828).

<sup>38</sup> Стихотворение «Жил на свете рыцарь бедный...» (1829) читает Аглая в романе Достоевского «Идиот».

<sup>39</sup> Из стихотворения «Я не люблю альбомов модных...» (1828), вписанного Пушкиным в альбом петербургского книгопродавца И. В. Сленина.

<sup>40</sup> Из стихотворений «Воспоминания в Царском Селе» (1829) и «19 октября» (1825).

<sup>41</sup> Имеется в виду учение Н. Ф. Федорова о «воскрешении отцов», лежащее в основе его главного философского труда — «Философии общего дела» (опубл. 1913).

<sup>42</sup> Из стихотворения «Элегия» («Безумных лет угасшее веселье...», 1830) и из недописанной черновой строфы стихотворения «На холмах Грузии лежит ночная мгла...» (см. наст. том, с. 44). В некоторых изданиях этот отрывок помещался как самостоятельный текст (см.: *Пушкин А. С. Сочинения и письма* / Под ред. П. О. Морозова. СПб., 1903. Т. 2. С. 119).

## По страницам газет 1937 года

### 1. Из газеты «Правда»

Слава русского народа

Впервые: Правда. 1937. 10 февраля. № 40. С. 1.

<sup>1</sup> Цитата из «Заметок по русской истории XVIII века» (1821).

<sup>2</sup> Князь Павел Иванович Долгоруков (1787—1845) встречался с Пушкиным у И. Н. Инзова в Кишиневе в 1821—1822 гг. Цитируемый разговор произошел, согласно дневнику Долгорукова, 20 июля 1822 г. (*Долгоруков П. И. 35-й год моей жизни, или Два дни вёдра на 363 ненастья* // П. в восп. Т. 1. С. 354).

<sup>3</sup> Из лекции о Пушкине, прочитанной Горьким группе русских рабочих на о. Капри в 1909 г. (*Горький М. Собр. соч.*: В 30 т. М., 1953. Т. 24. С. 98). Горький ссылается на слова Пушкина из статьи «Опровержение на критики» (1830).

### 2. Из газеты «Доброволец»

И. С. Шмелев. Сынам России

Впервые: Доброволец. Издание Союза добровольцев. Париж, 1937. Февраль. № 1. С. 1.

*Шмелев Иван Сергеевич* (1873—1950) — писатель. Был членом Центрального Пушкинского комитета в Париже. В дни пушкинских торжеств 1937 г. неоднократно выступал с речами в самых различных аудиториях. Перечень статей и заметок Шмелева о Пушкине см.: «В краю чужом...». С. 471.

<sup>1</sup> О создании Добровольческой армии было официально объявлено 27 декабря 1917 г. (9 января 1918 г. нового стиля).

<sup>2</sup> Подразумевается стихотворение Жуковского «Певец во стане русских воинов» (1812).

3. Из газеты «Наш путь»  
К. В. Родзаевский. Пушкин

Впервые: Наш путь. Ежедневный орган Российского Фашистского Движения. Харбин, 1937. 11 февраля. № 37 (1145). С. 1.

*Родзаевский Константин Владимирович* (1907—1946) — политический деятель. Из семьи нотариуса. В 1925 г. бежал из СССР в Харбин, учился в Харбинском университете, сразу же вступив в существовавшую в нем фашистскую организацию. В 1931 г. возглавил Русскую Фашистскую Партию, тесно сотрудничавшую с японскими спецслужбами и финансировавшуюся ими. Был вынужден для обеспечения функционирования партии заниматься рэкетом (убийство в 1933 г. сына предпринимателя Иосифа Каспе — Семена Каспе, не заплатившего выкуп) и предоставлять своих активистов японцам для их шпионских и диверсионных акций. В 1945 г. скрывался от советских войск, написал покаянное письмо Сталину. 25 октября 1945 г. сдался СМЕРШу, поверив обещаниям его агентов. 30 августа 1946 г. расстрелян (Политическая история русской эмиграции (1920—1940 гг.): Документы и материалы / Под ред. А. Ф. Киселева. М., 1999. С. 757).

<sup>1</sup> Вероятно, ошибка наборщика. У Пушкина в черновом наброске к неоконченному стихотворению «Два чувства дивно близки нам...» (1830): «Самостоянье человека...».

<sup>2</sup> Неточно процитированные слова В. Ф. Одоевского из некролога Пушкина, помещенного в газете «Литературные прибавления к “Русскому инвалиду”» (1837. 30 янв. № 5. С. 48): «Солнце нашей поэзии закатилось!».

## С. Н. Булгаков

### Жребий Пушкина

Впервые: Новый Град. 1937. Кн. 12. С. 19—47. Вместе с речами А. В. Карташева и В. Н. Ильина речь Булгакова вошла в сб.: Лик Пушкина: Речи, читанные на торжественном заседании Богословского института в Париже 28 февраля 1937 г. Paris, 1938. Печатается по: Булгаков С. Н. Тихие думы. М., 1996. С. 251—269.

*Булгаков Сергей Николаевич* (1871—1944) — философ, богослов, публицист, экономист. Начав свой путь в науке и философии как «легальный марксист», вскоре пришел к пересмотру материалистических воззрений; участвовал в сборнике «Вехи» (1909). В 1919 г. принял сан священника. В 1923 г. выслан из России.

Речь «Жребий Пушкина» была прочитана Булгаковым 28 февраля 1937 г. на торжественном заседании Богословского института в Париже. Отчасти развивая основные положения статьи В. С. Соловьева «Судьба Пушкина» (наст. изд., т. 1, с. 268—293), отчасти полемически отталкиваясь от них, Булгаков одновременно вступает в полемику с некоторыми советскими

пушкинистами, по-своему интерпретируя факты, почерпнутые из подготовленного П. Е. Щеголевым свода материалов «Дуэль и смерть Пушкина» (1916; последнее к тому времени переиздание — М., 1928), из компиляции В. В. Вересаева «Пушкин в жизни» (1925—1926; в 1936 г. книга вышла 6-м изд.) и др.

Самый серьезный из откликов на статью «Жребий Пушкина», рецензия В. Ф. Ходасевича, помещается ниже в настоящем томе.

Из других работ С. Н. Булгакова о Пушкине см.: «Моцарт и Сальери» // Русская мысль. 1915. № 5 (также: *Булгаков С. Н.* Тихие думы. С. 46—51); Две встречи // *Булгаков С. Н.* Автобиографические заметки. Париж, 1946. С. 103—113; Образ Пушкина // Вестник: Орган Русского студенческого христианского движения в Германии. 1949. № 3.

<sup>1</sup> Неточно цитируются стихи из баллады Жуковского «Торжество победителей» (1828), приводимые также в статье В. С. Соловьева (наст. изд., т. 1, с. 271).

<sup>2</sup> А. Н. Аммосов, записавший воспоминания К. А. Данзаса, секунданта Пушкина, сообщает: «На Дворцовой набережной они встретили в экипаже г-жу Пушкину. Данзас узнал ее, надежда в нем блеснула, встреча эта могла поправить все. Но жена Пушкина была близорука; а Пушкин смотрел в другую сторону» (*Вересаев*. Т. 2. С. 389; ср.: *Щеголев*. Т. 1. С. 171).

<sup>3</sup> Очевидно, Булгаков имеет в виду прежде всего главу «Н. Н. Пушкина и царь» из исследования П. Е. Щеголева «Дуэль и смерть Пушкина» (*Щеголев*. Т. 2. С. 160—166). Впрочем, к 1937 г. легенда о связи Н. Н. Пушкиной с Николаем I отнюдь не была «новейшей выдумкой» — в действительности она родилась вскоре после смерти поэта (см.: *Левкович Я. Л.* Жена поэта // Легенды и мифы о Пушкине. СПб., 1994. С. 237—242).

<sup>4</sup> Цитата из строфы, которой оканчивалась в первом, отдельном, издании шестая глава «Евгения Онегина». В последующих изданиях Пушкин перенес эту строфу в примечания к роману (под номером 40).

<sup>5</sup> Из исследований «донжуанского списка», имевшихся ко времени написания статьи, следует назвать прежде всего книгу П. К. Губера «Донжуанский список Пушкина» (Пб., 1923). Подробно см.: Утаенная любовь Пушкина / Сост., подгот. текста и примеч. Р. В. Иезуитовой и Я. Л. Левкович. СПб., 1997.

<sup>6</sup> См. статью Булгакова «Моцарт и Сальери» (1915).

<sup>7</sup> Отправленное утром 27 января 1837 г. письмо Пушкина к А. О. Ишимовой, составительнице «Русской истории в рассказах для детей», было опубликовано уже в т. VIII журнала «Современник» за 1837 г., а затем перепечатано в посмертном издании сочинений Пушкина. В примечании издателей говорилось: «Тон спокойствия, господствующий в этом письме, порядок вседневных занятий, не изменившийся до последней минуты, изумительная точность в частном деле, даже почерк этого письма, сохраняющий все признаки внутренней тишины, свидетельствуют ясно, какова была сила души поэта» (*Пушкин А. С.* Соч. СПб., 1838. Т. 8. С. 310; ср. также письмо Жуковского С. Л. Пушкину от 15 февраля 1837 г. — П. в восп. Т. 2. С. 425). Эпизод с письмом подробно излагается у Щеголева (*Щеголев*. Т. 1. С. 166—168).

<sup>8</sup> Цитаты, частью неточные, из «Пира во время чумы» (1830), стихотворений «Мне бой знаком — люблю я звук мечей...» (1820) и «Война» (1821).

<sup>9</sup> См. примеч. 6 к статье С. Л. Франка (наст. том, с. 594).

<sup>10</sup> *Соллогуб В. А.* Из воспоминаний // П. в восп. Т. 2. С. 338; *Вересаев*. Т. 2. С. 340. Булгаков допустил небольшую неточность: Соллогуб передает не рассказ Жуковского, а собственный разговор с Пушкиным.

<sup>11</sup> «Когда в монастыре была ярмарка в девятую пятницу, Пушкин, как рассказывают очевидцы-старожилы, одетый в крестьянскую белую рубаху с красными ластовками, опоясанный красною лентою, с таковою же — и через плечо, не узнанный местным уездным исправником, был отправлен под арест за то, что вместе с нищими, при монастырских воротах, участвовал в пении стихов о Лазаре, Алексее, человеке Божиим и других, тростию же с бубенчиками давал им такт, чем привлек к себе большую массу народа и заслонил проход в монастырь, на ярмарку. От такого ареста был освобожден благодаря лишь заступничеству здешнего станового пристава» (*Игумен Иоанн*. Описание Святогорского Успенского монастыря, Псковской епархии. Псков, 1899. С. 111). Колоритную подборку свидетельств, относящихся к этому эпизоду, см.: *Вересаев*. Т. 1. С. 272—274.

<sup>12</sup> См. примеч. 25 к статье М. О. Меньшикова (наст. изд., т. 1, с. 667). Ср. также: *Вересаев*. Т. 1. С. 198—199.

<sup>13</sup> Имеются в виду слова Пушкина из письма к Вяземскому от 7 ноября 1825 г.: «Трагедия моя кончена; я перечел ее вслух, один, и бил в ладоши и кричал, ай-да Пушкин, ай-да сукин сын!».

<sup>14</sup> О встречах Булгакова с Л. Толстым см.: *Булгаков С. Н.* Тихие думы. М., 1996. С. 458.

<sup>15</sup> М. И. Пущин вспоминал о перестрелке с турками 14 июня 1829 г.: «Не успел я выехать, как уже попал в схватку казаков с наездниками турецкими, и тут же встречаю Семичева, который спрашивает меня: не видал ли я Пушкина? Вместе с ним мы поскакали его искать и нашли отделившегося от фланкирующих драгун и скачущего, с саблею наголо, против турок, на него летящих. Приближение наше, а за нами улан с Юзефовичем, скакавшим нас выручать, заставило турок в этом пункте удалиться, — и Пушкину не удалось попробовать своей сабли над турецкою башкой <...>» (П. в восп. Т. 2. С. 98). Подборку свидетельств см.: *Вересаев*. Т. 2. С. 17—18.

<sup>16</sup> Парафраз слов «на играх Вакха и Киприды» из черновой редакции стихотворения «Воспоминание» (1828).

<sup>17</sup> Из стихотворения «19 октября» (1825).

<sup>18</sup> Из стихотворения «Труд» (1830).

<sup>19</sup> Из стихотворения «Возрождение» (1819).

<sup>20</sup> Рассуждения о «проповедании Евангелия» среди черкесов, существенно сокращенные в окончательном тексте 1-й главы «Путешествия в Арзрум» (VIII, 449), цитируются Булгаковым в ранней редакции 1829 г. В некоторых старых изданиях этот фрагмент включался в текст «Путешествия...» в редакторских скобках (см.: *Венгеров*. Т. 4. С. 509).

<sup>21</sup> В современных изданиях печатается под заглавием «Заметки по русской истории XVIII века».

<sup>22</sup> Речь идет о «Борисе Годунове», стихотворении «Отцы пустынноики и жены непорочны...» и о поэтическом диалоге Пушкина с митрополитом Филаретом в 1828—1830 г. (см. примеч. 27 к статье С. Л. Франка — наст. том, с. 596).

<sup>23</sup> См. помещенную в журнале «Современник» в 1836 г. рецензию Пушкина на книгу С. Пеллико «Об обязанностях человека» (XII, 99).

<sup>24</sup> Многие письма к жене Пушкин, действительно, кончает словами: «Христос с тобою и с Машею», «Целую вас и благословляю» и т. д. (см.: *Пушкин А. С. Письма к жене*. Л., 1986). Подборку свидетельств о том, как Пушкин перед смертью благословлял детей, см.: *Вересаев*. Т. 2. С. 410—411.

<sup>25</sup> «Побранив тебя, беру нежно тебя за уши и целую — благодаря тебя за то, что ты Богу молишься на коленях посреди комнаты. Я мало Богу молюсь и надеюсь, что твоя чистая молитва лучше моих, как для меня, так и для нас» (XV, 184—185; из письма к жене от 3 августа 1834 г.).

<sup>26</sup> Из письма к жене от 18 мая 1836 г.

<sup>27</sup> См. дневниковую запись Пушкина, относящуюся к февралю 1835 г. (XII, 337).

<sup>28</sup> Сопоставление Пушкина с Серафимом Саровским впервые прозвучало в книге Н. А. Бердяева «Смысл творчества», где оно, однако, было осмыслено иначе (см.: наст. изд., т. 1, с. 414—420).

<sup>29</sup> См. примеч. 1 к эссе М. И. Цветаевой (наст. том, с. 593).

<sup>30</sup> Слова из второй части книги Ф. Ницше «Так говорил Заратустра» (см.: *Ницше Ф. Сочинения*: В 2 т. М., 1996. Т. 2. С. 91—93). Родословная этого афоризма восходит к Аристотелю (см. примеч. 8 к статье В. С. Соловьева «Судьба Пушкина» — наст. изд., т. 1, с. 662).

<sup>31</sup> Платон в диалоге «Пир» (180 d) противопоставлял Афродиту Уранию («небесную») и Афродиту Пандемос («всенародную», «пошлую»). Ср. суждения В. С. Соловьева в статье «Жизненная драма Платона» (*Соловьев В. С. Философия искусства и литературная критика*. М., 1991. С. 190—208).

<sup>32</sup> Слова Мити из романа Достоевского «Братья Карамазовы» (ч. I, кн. III, главак «Исповедь горячего сердца. В стихах» — *Достоевский*. Т. 14. С. 100).

<sup>33</sup> Откровение св. Иоанна Богослова, 17: 5; 18: 2.

<sup>34</sup> В письме к Вяземскому от 1 сентября 1828 г., явно рассчитанном на перлюстрацию, Пушкин пытался выдать «Гавриилиаду» за произведение недавно умершего поэта Д. П. Горчакова, пользовавшегося репутацией вольнодумца и автора гедонистических стихотворений с сатирическими антиклерикальными мотивами (см.: *Пушкин А. С. Гавриилиада* / Ред., примеч. и комм. Б. В. Томашевского. Пб., 1922. С. 51—53).

<sup>35</sup> К «беспардонным эстетам» Булгаков, по-видимому, причисляет и В. Ф. Ходасевича как автора статей «О “Гавриилиаде”» (1918) и «Кощунства Пушкина» (1924; включена в книгу Ходасевича «О Пушкине» — Берлин, 1937). В последней из них о «Гавриилиаде» говорилось: «В ней больше жизнерадостности и веселья, чем ада. Кощунственность этой поэмы, по внешности самая резкая в кругу подобных творений Пушкина, по существу безопасна и здесь. Атеизм “Гавриилиады” слишком весел, открыт и легок, чтобы быть опасным. <...> Больше того: если всмотреться в “Гавриилиаду”, то сквозь соблазнительную оболочку кощунства увидим в ней равномерно и

широко разлитое сияние любви к миру, благоволение и умиление» (Ходасевич В. Ф. Собр. соч.: В 4 т. М., 1997. Т. 3. С. 463).

<sup>36</sup> Возможно, Булгаков в данном случае опирается на очерк Ходасевича «Явления музы» — первую главу его книги «О Пушкине» (Берлин, 1937).

<sup>37</sup> Отсылка к статье В. В. Вересаева «В двух планах» (наст. изд., т. 1, с. 554—584).

<sup>38</sup> Парафраз слов В. С. Соловьева из поэмы «Три свидания»:

Не веруя обманчивому миру,  
Под грубою корою вещества  
Я осязал нетленную порфиру  
И узнавал сиянье Божества...

<sup>39</sup> «Тогда прилетел ко мне один из серафимов, и в руке у него горящий уголь, который он взял клещами с жертвенника, и коснулся уст моих и сказал: вот, это коснулось уст твоих, и беззаконие твое удалено от тебя, и грех твой очищен» (Книга пророка Исаии, 6: 6—7).

<sup>40</sup> Булгаков цитирует неоконченный набросок «О нет, мне жизнь не надоела...», не поддающийся определенной датировке, но традиционно печатавшийся до середины 1930-х гг. среди стихотворений 1836 г. О датировке стихотворения «Пора, мой друг, пора! покоя сердце просит...» см. примеч. 30 к статье С. Л. Франка (наст. том, с. 596).

<sup>41</sup> Из письма к жене от 18 мая 1836 г.

<sup>42</sup> Вероятно, имеется в виду 15-й фрагмент Гераклита, в котором, однако, речь идет не об Афродите, а о Дионисе: «Дионис и Гадес — одно и то же» (эти слова приведены В. С. Соловьевым в статье «Смысл любви» (Соловьев В. С. Философия искусства и литературная критика. М., 1991. С. 131); Гадес — Аид, бог подземного мира мертвых в древнегреческой мифологии).

<sup>43</sup> Песнь Песней, 8: 6.

<sup>44</sup> Стихотворение «Красавица», впервые напечатанное Пушкиным в журнале «Библиотека для чтения» (1834. Т. III. С. 238) под заглавием «Красавица. (В альбом Г\*\*\*\*\*)», после смерти Пушкина долгое время предположительно относилось исследователями к 1831 г. и адресатом его считалась Н. Н. Гончарова (подзаголовок стихотворения первым расшифровал как «В альбом Н. Н. Гончаровой» Г. Н. Геннади в изд.: Пушкин А. С. Соч. СПб., 1859. Т. 1. С. 472). Хотя некоторые ученые подвергали сомнению и датировку стихотворения и правильность установления его адресата (см.: Лернер Н. О. Примечания // Пушкин. Соч. / Под ред. С. А. Венгерова. Пг., 1915. Т. 6. С. 406; Гофман М. Л. Первая глава науки о Пушкине. Пг., 1922. С. 91), лишь в 1930 г. М. А. Цявловскому удалось внести ясность в этот вопрос благодаря автографу стихотворения, обнаруженному им на листке из альбома известной петербургской красавицы, графини Е. М. Завадовской. (см.: Цявловский М. А. Новые автографы Пушкина // Московский пушкинист. М., 1930. С. 163—181). Резонно указывая, что запись в альбоме еще не может считаться решающим аргументом при решении вопроса об адресате стихотворения, Булгаков в то же время оставляет без опровержения проведенный Цявловским тщательный анализ истории печатного текста «Красавицы». Не считается он и с тем обстоятельством, что Пушкин, даже если бы он в 1834 г. впервые напечатал стихотворение, посвященное жене, едва ли стал бы в подзаголовке указывать девическую фамилию Натальи Николаевны. Ср. ниже возражения Ходасевича.

<sup>45</sup> См., например: *Щеголев*. Т. 1. С. 63—65.

<sup>46</sup> В действительности это письмо датируется 8 июня 1834 г.

<sup>47</sup> Из письма Гоголя к А. С. Данилевскому от 8 февраля 1833 г. (*Гоголь*. Т. 10. С. 259).

<sup>48</sup> См.: *Соллогуб В. А.* Из доклада в Обществе любителей российской словесности // П. в восп. Т. 2. С. 342—344.

<sup>49</sup> О неких оскорбительных отзывах, якобы исходивших от князя Н. Г. Репнина, Пушкин писал ему самому 5 февраля 1836 г. Возможный инцидент был исчерпан ответом Репнина (См.: *Пушкин А. С.* Письма последних лет. 1834—1837. Л., 1969. С. 460; *Вересаев*. Т. 2. С. 261).

<sup>50</sup> Из черновой редакции стихотворения «Вновь я посетил...» (1836).

<sup>51</sup> См. примеч. 5 к статье С. Л. Франка (наст. том, с. 594).

<sup>52</sup> Эта строфа, опущенная Пушкиным в каноническом тексте «Евгения Онегина», сохранилась в копии. В некоторых изданиях (например: *Венгеров*. Т. 5. С. 290) она вводилась в редакторских скобках в текст романа.

<sup>53</sup> См. примеч. 32.

<sup>54</sup> Фрейлиной Н. Н. Гончарова не была. См. замечание по этому поводу в рецензии Ходасевича (наст. том, с. 144).

<sup>55</sup> См. статью С. Л. Франка «Религиозность Пушкина» (наст. том, с. 96—111).

<sup>56</sup> Полемический выпад в адрес Щеголева, считавшего, что письмо Жуковского к С. Л. Пушкину от 15 февраля 1837 г. (рассчитанное на широкое распространение в обществе) было продиктовано прежде всего стремлением реабилитировать поэта в глазах царя, представить его праведным христианином и человеком, исполненным преданности по отношению к монарху (см.: *Щеголев*. Т. 1. С. 177—195).

<sup>57</sup> Матфей, 5: 44; Лука, 6: 27—28.

<sup>58</sup> П. в восп. Т. 2. С. 434—435.

## В. Ф. Ходасевич

«Жребий Пушкина», статья о С. Н. Булгакова

Впервые: *Возрождение*. 1937. 3 сент. № 4094. Печатается по: *Ходасевич В. Ф.* Собр. соч.: В 4 т. М., 1996. Т. 2. С. 402—408.

<sup>1</sup> См. примеч. 6 к очерку Д. С. Мережковского «Пушкин» (наст. изд., т. 1, с. 655).

<sup>2</sup> Это крылатое выражение восходит к посмертно изданным «Афоризмам» Г. Х. Лихтенберга, один из которых гласит: «Эта книга содержит в себе много верного и много нового, но, к сожалению, верное не ново, а новое не верно».

<sup>3</sup> См. примеч. 44 к предшествующей статье.

<sup>4</sup> См. примеч. 23 к статье С. Л. Франка (наст. том, с. 596).

<sup>5</sup> См. статью пятую критического цикла «Сочинения Александра Пушкина» (*Белинский*. Т. 7. С. 352). Под подражаниями «Песни Песней» имеются в виду стихотворения 1825 г. «В крови горит огонь желанья...» и «Ветер град моей сестры...» (впервые напечатаны Пушкиным в 1829 г. в ч. I «Московского вестника» под общим заголовком «Подражания»).

<sup>6</sup> «“Карамзина? тут ли Карамзина?” — спросил он спустя немного. Ее не было; за нею немедленно послали, и она скоро приехала. Свидание их продолжалось только минуту, но когда Катерина Андреевна отошла от постели, он ее кликнул и сказал: “Перекрестите меня!” Потом поцеловал у нее руку» (*Жуковский В. А. Письмо к С. Л. Пушкину // П. в восп. Т. 2. С. 430; ср.: Вересаев. Т. 2. С. 410—411*).

<sup>7</sup> Неточно цитируются слова Пушкина, записанные В. И. Далем и воспроизведенные также Жуковским в письме к С. Л. Пушкину (см.: П. в восп. Т. 2. С. 265, 431).

<sup>8</sup> Ср. замечание Ходасевича в статье 1927 г. «Девяностая годовщина»: «Пушкин прежде всего хотел бороться. В известном смысле верно, что он “бросился на пулю Дантеса”, — но это вовсе не было самоубийством. Наоборот, Пушкин к моменту дуэли был заряжен страшной *жизненной* силой, толкавшей его или погибнуть, или погубить Дантеса, погубить именно для того, чтобы наладить свою будущую жизнь» (*Ходасевич В. Ф. Собр. соч.: В 4 т. Т. 2. С. 148*).

<sup>9</sup> Ходасевич допускает небольшую неточность, соединяя последние слова Пушкина (см. примеч. 16 к речи А. А. Блока — наст. изд., т. 1, с. 695), со словами, сказанными им доктору Далю в ночь на 29 февраля: «Долго ли мне так мучиться? пожалуйста, поскорее» (П. в восп. Т. 2. С. 265; ср.: *Вересаев. Т. 2. С. 421, 426—427*).

<sup>10</sup> С семейством Карамзиных Лермонтов познакомился несколько позже, 2 сентября 1838 г., и много общался с ними вплоть до последних своих приездов в Петербург (см.: *Лермонтовская энциклопедия. М., 1981. С. 217—218*).

## Г. П. Федотов

Певец Империи и Свободы

Впервые: СЗ. 1937. № 63. С. 178—197.

*Федотов Георгий Петрович* (1886—1951) — историк-медиевист, культуролог, публицист. С 1914 г. был приват-доцентом Петербургского университета; в 1920—1923 гг. преподавал в Саратовском университете. В 1925 г. эмигрировал во Францию. Читал лекции в Богословском институте в Париже (1926—1940), сотрудничал в журналах «Версты», «Современные записки», «Новый путь», «Числа». Осенью 1941 г. переехал в Нью-Йорк. Преподавал в Святовладимирской семинарии в США, сотрудничал в «Новом журнале».

Пушкину посвящены также статьи Г. П. Федотова: О гуманизме Пушкина // Новое русское слово. Нью-Йорк, 1949. 8 мая (также: *Федотов Г. Новый Град. Нью-Йорк, 1952. С. 268—273; П. в рус. фил. критике. С. 375—379*); Пушкин и освобождение России // Федотов Г. П. Защита России. Париж, 1988. С. 96—107 (также: *Искусство кино. 1990. № 7. С. 17—19*). Библиографию других трудов см.: *Федотов Г. П. Судьба и грехи России. Избранные статьи по философии русской истории и культуры. СПб., 1992. Т. 2. С. 338—348*.



<sup>1</sup> Имеется в виду строка из стихотворения «Я памятник себе воздвиг нерукотворный...» (1836): «Что в мой жестокий век восславил я свободу...».

<sup>2</sup> Слова Пушкина о М. И. Кутузове в стихотворении «Перед гробницею святой...» (1831).

<sup>3</sup> Цитата из письма Пушкина к брату от 24 сентября 1820 г.

<sup>4</sup> П. А. Вяземский свидетельствует: «Пушкин заслушивался разговоров Натальи Кирилловны: он ловил при ней отголоски поколений и общества, которые уже сошли с лица земли... Некоторые драгоценные частички этих бесед им сохранены» (*Вяземский П. А.* Старая записная книжка. Л., 1929. С. 130). Действительно, отрывки разговоров с Н. К. Загряжской сохранены Пушкиным в «Table-talk» и в дневниковых записях.

<sup>5</sup> Из письма Вяземского к А. И. Тургеневу от 27 сентября 1822 г. (Остафьевский архив князей Вяземских. СПб., 1899. Т. 2. С. 274—275).

<sup>6</sup> Цитата из стихотворения «Друзьям» (1828).

<sup>7</sup> А. И. Тургенев писал о своем недовольстве антипольскими стихотворениями Пушкина уже в письме к брату Н. И. Тургеневу от 26 сентября 1831 г. К этой теме он вернулся и в письме к брату от 2 октября 1832 г.: «Твое заключение о Пушкине справедливо: в нем точно есть еще варварство, и Вяземский очень гонял его в Москве за Польшу <...>» (цит. по: *Беляев М. Д.* Польское восстание по письмам Пушкина к Е. М. Хитрово // Письма Пушкина к Е. М. Хитрово. 1827—1832. Л., 1927. С. 290). Еще резче отозвался о стихотворениях «Клеветникам России» и «Бородинская годовщина» (а также о стихотворении Жуковского «Старая песня на новый лад») Вяземский в дневниковых записях от 14, 15 и 22 сентября 1831 г.: «...не совестно ли “Певцу на стане русских воинов” и “Певцу на Кремле” сравнивать нынешнее событие с Бородином? Там мы бились один против десяти, а здесь, напротив, десять против одного. Это дело весьма важно в государственном отношении, но тут нет ни на грош поэзии. <...> Будь у нас гласность печати, никогда Жуковский не подумал бы, Пушкин не осмелился бы воспеть победы Паскевича <...>. Курам на смех быть вне себя от изумления, видя, что льву удалось наконец наложить лапу на мышь. В поляках было героичество отбиваться от нас так долго, но мы *должны* были окончательно перемочь их: следовательно, нравственная победа все на их стороне. <...> *Народные витии*, если удалось бы им как-нибудь проведать о стихах Пушкина и о возвышенности таланта его, могли бы отвечать ему коротко и ясно: мы ненавидим, или, лучше, презираем вас, потому что в России поэту, как вы, не стыдно писать и печатать стихи, подобные вашим» (Там же. С. 293—294). Реакция декабристов на польские события была, действительно, совсем иной. Так, А. А. Бестужев писал матери 5 января 1831 г.: «Третьего дня, получив тифлисские газеты, я был чрезвычайно огорчен и раздосадован известием об измене варшавской. Как жаль, что мне не удастся променять пуль <...> с панами добродзеями. Впрочем, вероятно, когда придут к вам эти строки, в Польше уже все будет кончено, ибо мятеж <...> был частный. Одно только замечу, что поляки никогда не будут искренними друзьями русских, как ни корми волка <...>. Кровь зальет их, но навсегда ли? Дай бог» (Там же. С. 267—268).

<sup>8</sup> «Заметки по русской истории XVIII века» (1821).

<sup>9</sup> Цитата из статьи «О дворянстве» (ок. 1832).

<sup>10</sup> Пушкин, находившийся в ссылке, испытывал беспокойство за цензурную судьбу «Птички» и даже предполагал напечатать ее анонимно (см. его письмо к Н. И. Гнедичу от 13 мая 1823 г.). В конце концов стихотворение было напечатано Ф. В. Булгариным в журнале «Литературные листки», с подписью «А. П.» и с добавленным для цензуры примечанием издателя: «Сие относится к тем благодетелям человечества, которые употребляют свои недостатки на выкуп из тюрьмы невинных должников и проч.» (Литературные листки. 1823. № 2. С. 28).

<sup>11</sup> См. примеч. 18 к речи Достоевского (наст. изд., т. 1, с. 649).

<sup>12</sup> «Отцы пустынноики и жены непорочны...» (1836).

<sup>13</sup> На протяжении долгого времени комментаторы относили стихотворение «Пора, мой друг, пора! покоя сердце просит» к 1836 г. (см. примеч. 30 на с. 596). Совершенно произвольное заглавие «<К жене>» впервые было дано этому стихотворению в издании под редакцией П. О. Морозова (Пушкин А. С. Сочинения. СПб., 1887. Т. 2. С. 193). Уверенность в том, что стихотворение обращено к Н. Н. Пушкиной, разделяли многие дореволюционные комментаторы, в том числе Н. О. Лернер (см.: Венгеров. Т. 6. С. 500).

<sup>14</sup> В уже упомянутой Федотовым строфе, начинающейся словами «Самовластительный злодей...», речь идет не о Павле I, а о Наполеоне (см.: Томашевский. Т. 1. С. 151).

<sup>15</sup> Стихотворение «Так море, древний душегубец...» включено Пушкиным в письмо к Вяземскому от 14 августа 1826 г. Оно написано под впечатлением новости (впоследствии оказавшейся ложной) об аресте в Лондоне декабриста Н. И. Тургенева.

<sup>16</sup> Имеется в виду эпиграмма «<На Карамзина>» («В его "Истории" изящность, простота...», 1818).

<sup>17</sup> Дневниковая запись Пушкина о разговоре с великим князем Михаилом Павловичем от 22 декабря 1834 г.: «Vous êtes bien de votre famille, — сказал я ему, — tous les Romanof sont révolutionnaires et niveleurs <Вы истинный член вашей семьи. Все Романовы революционеры и уравниатели>. — Спасибо: так ты меня жалуюсь в якобинцы! благодарю, voilà une réputation que me manquait <Вот репутация, которой мне недоставало>» (XII, 335).

<sup>18</sup> См. дневниковую запись Пушкина от 7 апреля 1834 г. (XII, 324; ср. наст. изд., т. 1, с. 635) и главу «О цензуре» в «Путешествии из Москвы в Петербург» (XI, 263—265).

<sup>19</sup> Имеются в виду слова Вяземского в позднейшей приписке к статье о «Цыганах»: «На политическом поприще, если оно открылось бы пред ним, он <Пушкин>, без сомнения, был бы либеральным консерватором, а не разрушающим либералом» (Вяземский П. А. Эстетика и литературная критика. М., 1984. С. 80).

## В. И. Иванов

Два мая

Впервые: СЗ. 1937. Т. 64. С. 182—195.

Иванов Вячеслав Иванович (1866—1949) — поэт, философ, один из главных вдохновителей и теоретиков «младшего» символизма.

Ставя перед искусством миссию жизнетворческую — миссию преодоления индивидуализма и выхода к надындивидуальной, «соборной» общности, — Иванов в 1900-х гг. двояко оценивал роль Пушкина в духовном «зидательстве» русской поэзии. В статье «Поэт и чернь» (Весы. 1904. № 3. С. 1—8), носившей характер литературного манифеста, он писал, что автор «Поэта и толпы» выразил «всю трагiku разрыва между художником нового времени и народом: явление новое и неслыханное, потому что в борьбу вступили рапсод и толпа, протагонист дифирамба и хор — элементы немислимые в разделении. <...> Трагичен себя не опознавший гений, которому нечего дать толпе, потому что для новых откровений (а говорить ему дано только новое) дух влечет его сначала уединиться с его богом. <...> Гордость Поэта будет искуплена страданием отъединенности; но его верность духу скажется в укрепительном подвиге тайного, “умного” делания» (Иванов В. И. Родное и вселенское. М., 1994. С. 138—139). «Истинный символизм, — утверждал Иванов далее в той же статье, — должен примирить Поэта и Чернь в большом, всенародном искусстве» (Там же. С. 142). Соотношение индивидуальности и народного «хора» (проблематика, во многом идущая от Ф. Ницше) является центральной также в большой статье Иванова о «Цыганах», написанной по просьбе С. А. Венгерова для издания Пушкина в серии «Великие писатели» (Венгеров. Т. 2. С. 225—240). В 1930-х гг. Иванов вновь обратился к творчеству Пушкина в нескольких специальных работах, наиболее принципиальная из которых «Два маяка», воспроизводится в настоящей антологии. Отклик на эту статью, принадлежащий Г. В. Адамовичу, появился в парижской газете «Последние новости» (1938. 13 января).

Другие статьи Иванова о Пушкине: О новейших исканиях в области художественного слова // Научные известия Академии центра Наркомпроса. М., 1922. Вып. 2. С. 165—171 (отзыв об исследованиях пушкинского ритма А. Белым); К проблеме звукообраза у Пушкина // Московский пушкинист / Под ред. М. А. Цявловского. М., 1930. Вып. 2. С. 94—105; Роман в стихах // СЗ. 1937. Т. 64. С. 177—182; Gli aspetti del Bello e del Bene nella poesia di Pu kin // Alessandro Pu kin nel centenario della morte. Roma, 1937. См. также: *Ло Гамто* Э. Отношение Достоевского к Пушкину: Малоизвестное толкование Вячеслава Иванова // Записки Русской академической группы в США. 1981. Т. 14. С. 187—197.

<sup>1</sup> Ср. соответствующий фрагмент гимна к Деметре, входящего в число так называемых «гомеровских гимнов», в переводе В. В. Вересаева: «Так сказала богиня, и рост свой и вид изменила, / Сбросила старость и вся красотою обвлеклась вечной. / Запах чудесный вокруг разлился от одежд благовонных, / Ярким сиянием кожа бессмертная вдруг засветилась» (Эллинские поэты в переводах В. В. Вересаева. М., 1963. С. 97).

<sup>2</sup> Отсылка к характеристике Баратынского в пушкинском «Послании Дельвигу» (1827): «...Или как Гамлет-Баратынский, / Над ним задумчиво мечтай».

<sup>3</sup> Цитата из книги Ницше «Рождение трагедии из духа музыки» (1872).

<sup>3</sup> Об «уроках чистого афеизма», которые он брал в Одессе у англичанина Гутчинсона, Пушкин писал неуставленному адресату (вероятно, им был Кюхельбекер) в апреле — первой половине мая 1824 г. (XIII, 92). Под-

робнее об этом см. в статье С. Л. Франка «Религиозность Пушкина» (наст. том, с. 103—104).

<sup>5</sup> Эта формула неоднократно повторяется в поздних произведениях Гете — например, в стихотворении «Открытая тайна» (1814) из цикла «Западно-восточный диван» и в стихотворении «Эпирема» (ок. 1820), вошедшем в цикл «Бог и мир». Подробнее о ее смысле см.: *Михайлов А. В.* Гете и отражения античности в немецкой культуре на рубеже XVIII—XIX вв. // *Михайлов А. В.* Языки культуры. М., 1997. С. 578—587.

<sup>6</sup> Вернее, «Соловей и роза» (1827).

<sup>7</sup> В. С. Соловьев в трактатах «Критика отвлеченных начал» (1880) и «Философские начала цельного знания» (1877) писал о «свободной теургии» — «цельном творчестве», объединяющем в себе поэтическое вдохновение и религиозно-мистическое откровение. Наряду со «свободной теософией» и «свободной теократией», «теургическое делание» должно привести в конечном итоге мирового процесса к созданию вселенского духовного организма, свободного от всех материальных уз.

<sup>8</sup> Как замечал сам Данте в письме к Кан Гранде делла Скала, «Божественная комедия» была задумана «не ради созерцания, а ради действия. <...> Цель целого и части — вырвать живущих в этой жизни из состояния бедствия и привести к состоянию счастья» (*Данте А.* Малые произведения. М., 1968. С. 389). О месте Данте в творческом сознании В. Иванова см., например: *Асоян А. А.* «Почтите высочайшего поэта...»: Судьба «Божественной комедии» Данте в России. М., 1990. С. 148—181.

<sup>9</sup> См. примеч. 26 к статье С. Л. Франка (наст. том, с. 596).

<sup>10</sup> *Палинодия* (греч. *palinǵdia*) — жанр духовной словесности, предполагавший отречение автора от своих прежних заблуждений, опровержение самого себя. Иванов определяет таким образом стихи Пушкина к митрополиту Филарету — стансы «В часы забав иль праздной скуки...» (1830). Их появление было вызвано поэтической репликой Филарета на стихотворение «Дар напрасный, дар случайный...» (1828). См.: *Альшиллер М. Г.* Диптих Пушкина и палинодия митрополита Филарета // *Международная конференция «Пушкин и Тургенев»: Тезисы докладов.* СПб., 1998. С. 9—10.

<sup>11</sup> Прозаическая приписка в черновой рукописи сцены «Ночь. Келья в Чудовом монастыре» (VII, 288).

<sup>12</sup> Приведенная дата не точна. В действительности «Пророк» был написан в 1826 г., а «Сцена из Фауста» — в 1825 г.

<sup>13</sup> См. примеч. 30 к статье С. Л. Франка (наст. том, с. 596).

<sup>14</sup> Иванов неточно цитирует начальные стихи сказки П. П. Ершова «Конек-горбунок», которые долгое время, вплоть до середины 1930-х гг., приписывались Пушкину: «За горами, за лесами, / За широкими морями, / Против неба — на земле / Жил старик в одном селе». Впервые эти четыре строки были введены в корпус пушкинских текстов Н. О. Лернером в 1915 г. (*Венгеров. Т. 6.* С. 219). Основанием для того послужило сохраненное П. В. Анненковым свидетельство А. Ф. Смирдина, что стихи эти «принадлежат Пушкину, удостоившему <сказку Ершова> тщательного пересмотра» (*Анненков. С. 166*, примеч.). Эта версия была подвергнута критике М. К. Азадовским, который, во-первых, указал на то, что из сообщения Смирдина не ясно, написал ли Пушкин все четыре стиха заново или только

поправил текст Ершова. Во-вторых, М. К. Азадовский отметил, что в первом издании «Конька-горбунка» третий стих читался иначе: «Не на небе — на земле». «Само собой, что с именем Пушкина может быть связана только эта первая редакция — и именно ее только и возможно включать (если эти строки вообще нужно включать) в собрания сочинений Пушкина. Это, конечно, совершенно бесспорно. Но правка произведения Ершовым заставляет взять под сомнение правомерность включения этого отрывка в пушкинские издания <...>. Если бы в самом деле весь зачин сказки был написан Пушкиным, то едва ли Ершов при том пиетете, который он питал к Пушкину, решился бы на какую-либо его правку. <...> Вероятнее всего, что Пушкин произвел только какую-то редакторскую работу над стихами Ершова. Но от этого они не стали пушкинскими...» (*Азадовский М. К.* Пушкинские строки в «Коньке-горбунке» // Пушкин: Временник Пушкинской комиссии. М.; Л., 1936. Т. 2. С. 315—316; см. также: *Виноградов В. В.* Проблема авторства и теории стилей. М., 1961. С. 150—151; *Толстяков А. П.* Пушкин и «Конек-горбунук» Ершова // Временник Пушкинской комиссии. 1979. Л., 1982. С. 28—36).

## И. А. Ильин

### Пророческое призвание Пушкина

Впервые: *Ильин И. А.* Пророческое призвание Пушкина. Торжественная речь, произнесенная в Риге 27 января — 9 февраля 1937 г. Рига, 1937. Печатается по: *Ильин И. А.* Собр. соч.: В 10 т. М., 1996. Т. 6. Кн. II. С. 37—69.

*Ильин Иван Александрович* (1883—1954) — философ, юрист, публицист; профессор Русского Научного института в Берлине. Другие статьи о Пушкине: Родина и гений. (Публичная речь, произнесенная в Берлине в День русской культуры, 1926 г., 26 мая, в день 127-й годовщины рождения Пушкина) // Перезвоны. Рига, 1926. № 22 (также: «В краю чужом...». С. 63—70); Национальная миссия А. С. Пушкина // День русского ребенка. Сан-Франциско, 1937. № 4; Пушкин в жизни // Там же. 1949. № 16; Александр Пушкин как человек и характер // Москва. 1998. № 2. С. 137—146; Александр Пушкин как путеводная звезда русской культуры // Московский пушкинист. М., 1997. Вып. 4. С. 383—407 (перевод лекции «Alexander Puschkin als Wegweiser der russischen Kultur», прочитанной Ильиным в феврале 1943 г. в Цюрихе); «Моцарт и Сальери» Пушкина. (Гений и злодейство) // Ильин И. А. Собр. соч.: В 10 т. Т. 6. Кн. II. С. 89—109.

<sup>1</sup> Цитата из стихотворения Тютчева «29-ое января 1837».

<sup>2</sup> Наст. изд., т. 1, с. 98; *Гоголь*. Т. 8. С. 249—250, 258.

<sup>3</sup> Из стихотворения Языкова «К няне А. С. Пушкина» (1827).

<sup>4</sup> Из стихотворения Вяземского «Поминки» (1853).

<sup>5</sup> Из стихотворения Баратынского «Не бойся едких осуждений...» (1827). Некоторые комментаторы полагали, что эти стихи обращены к Пушкину (см., например, заметку В. Я. Брюсова: РА. 1900. № 8. С. 541). Эта версия не подкрепляется достаточными доказательствами. Более обоснован-

ным представляется предположение, что адресатом Баратынского был А. Мицкевич (см. примеч. Е. Н. Купреяновой и И. Н. Медведевой в изд.: *Баратынский Е. А.* Полн. собр. стихотворений. Л., 1936. Т. 2. С. 241).

<sup>6</sup> Цитата из декабрьской книжки «Дневника писателя за 1877 год» (*Достоевский*. Т. 26. С. 118).

<sup>7</sup> Слова из письма к Вяземскому от второй половины ноября 1825 г.

<sup>8</sup> Имеется в виду Пушкинская речь, помещенная Достоевским в «Дневнике писателя» за 1880 г. (наст. изд., т. 1, с. 152—166).

<sup>9</sup> См. примеч. 3 к предшествующей статье.

<sup>10</sup> Слова Гоголя из статьи «О лиризме наших поэтов», входящей в «Выбранные места из переписки с друзьями» (*Гоголь*. Т. 8. С. 259).

<sup>11</sup> 7 апреля 1825 г. Пушкин писал Вяземскому из Михайловского: «Нынче день смерти Байрона — я заказал с вечера обедню за упокой его души. Мой поп удивился моей набожности и вручил мне просвиру, вынутую за упокой раба Божия боярина Георгия» (XIII, 160).

<sup>12</sup> Имеется в виду статья «<О драмах Байрона>» (1827).

<sup>13</sup> Цитата из письма Вяземского к Д. В. Давыдову от 5 февраля 1837 г. (РС. 1875. Т. XIV. С. 92; также: *Вересаев*. Т. 2. С. 403). Ср. также примеч. 5 к статье С. Л. Франка (наст. том, с. 594).

<sup>14</sup> Цитаты из письма к Л. С. Пушкину от середины января — начала февраля 1824 г., из письма к П. А. Вяземскому от 27 мая 1826 г. и из письма к жене от 18 мая 1836 г.

<sup>15</sup> *Вересаев*. Т. 1. С. 272—274, 284—286, 300. См. также примеч. 11 к статье С. Н. Булгакова (наст. том, с. 599—600).

<sup>16</sup> *Погодин М. П.* Замечательные слова Ломоносова, Сумарокова и Пушкина // Москвитянин. 1855. Т. 4. Кн. 2. С. 146; также: *Вересаев*. Т. 1. С. 221.

<sup>17</sup> *Вересаев*. Т. 1. С. 179—180, 195, 272, 285, 289.

<sup>18</sup> Имеются в виду незаконченная статья Пушкина «Песнь о полку Игореве» (1836), а также сохранившиеся свидетельства о споре Пушкина с профессором Московского университета М. Т. Каченовским, который произошел 27 сентября 1832 г., после лекции профессора И. И. Давыдова. «Тут же ожидал своей очереди читать лекцию, после Давыдова, и Каченовский. Нечаянно между ними завязался, по поводу «Слова о полку Игоревом», разговор, который мало-помалу перешел в горячий спор. <...> Я не припомню подробностей их состязания — помню только, что Пушкин горячо отстаивал подлинность древнерусского эпоса, а Каченовский <сторонник так называемой «скептической школы» в русской историографии. — *Сост.*>) вонзал в него свой беспощадный аналитический нож. Его щеки ярко горели алым румянцем и глаза бросали молнии сквозь очки. Может быть, к этому раздражению много огня прибавлял и известный литературный антагонизм между ним и Пушкиным» (*Гончаров И. А.* Из университетских воспоминаний // П. в восп. Т. 2. С. 251).

<sup>19</sup> В современных изданиях печатаются под названием «Заметки по русской истории XVIII века» (1821).

<sup>20</sup> Имеется в виду статья «О ничтожестве литературы русской» (1834).

<sup>21</sup> «Полтава», песнь I (1828).

<sup>22</sup> «Бородинская годовщина» (1831).

<sup>23</sup> Вероятно, здесь и выше имеется в виду следующий фрагмент «Никомаховой этики»: «Далее, считается, что счастье заключено в досуге, ведь мы лишаемся досуга, чтобы иметь досуг, и войну ведем, чтобы жить в мире. <...> Поскольку, с другой стороны, считается, что деятельность ума как созерцательная отличается сосредоточенностью и помимо себя самой не ставит никаких целей, да к тому же дает присущее ей удовольствие <...>; поскольку, наконец, самодостаточность, наличие досуга и неутомимость (насколько это возможно для человека) и все остальное, что признают за блаженным, — все это явно имеет место при данной деятельности, постольку она и будет полным [и совершенным] счастьем человека <...>» (*Аристотель. Сочинения*: В 4 т. М., 1983. Т. 4. С. 282—283).

<sup>24</sup> *Сверчок* — прозвище, данное Пушкину в 1817 г. при вступлении его в литературное общество «Арзамас».

<sup>25</sup> Фрагмент «Вот уже 16 лет, как я печатаю...» в современных изданиях датируется 1830 г. и печатается в составе статьи «Опровержение на критики».

<sup>26</sup> См. примеч. 15 к статье С. Н. Булгакова (наст. том, с. 600).

<sup>27</sup> «Покойному государю угодно было однажды <...> рассказать некоторые подробности своего первого свидания с Пушкиным, переданные нам М. А. Корфом, имевшим счастье их слышать. Государь, между прочим, спросил Пушкина, где бы он был 14-го декабря, если бы находился в Петербурге? Пушкин отвечал, не колеблясь: “В рядах мятежников, государь!”» (*Анненков П. В. А. С. Пушкин в Александровскую эпоху (1799—1826 гг.)*. СПб., 1874. С. 324—325).

<sup>28</sup> Имеется в виду стихотворение «На Испанию родную...» (1835), а также его строфы, не вошедшие в окончательную редакцию. В данном случае Пушкин обратился к одному из популярнейших сюжетов испанского романсера — к сказанию о короле Родриго, которое было хорошо ему известно по английскому переложению Р. Саути — поэме «Родерик, последний из готов» (1814). В современных изданиях Пушкина стихотворение печатается под заглавием «Родрик».

<sup>29</sup> Из письма Дельвига к Пушкину от 28 сентября 1824 г. (XIII, 110).

## В. В. Набоков

### Пушкин, или Правда и правдоподобие

Впервые напечатано по-французски: *Pouchkine ou le vrai et le vraisemblable* // *Nouvelle Revue Française*. 1937. Vol. XLVII. N 282. Печатается по: *Русская идея: В кругу писателей и мыслителей русского зарубежья*. М., 1994. Т. II. С. 475—485 (пер. с французского Т. Земцовой).

*Набоков Владимир Владимирович* (1899—1977) — писатель. Уехал из России вместе с семьей в 1919 г., учился в Кембридже, занимался французской литературой и зоологией. С 1922 г. жил в Берлине, где вышел его первый роман, «Машенька» (1926), и первый сборник рассказов, «Возвращение Чорба» (1930). Тема Пушкина стала одной из важнейших в романе Набокова «Дар» (1937). В 1937 г. писатель переехал в Париж, а затем, в мае 1940 г., в США, где стал профессором литературы в Корнеллском университете.

Перевел на английский язык «Евгения Онегина» (Eugene Onegin: A Novel in Verse by Alexandr Pushkin / Translated from the Russian, with Commentary, by V. Nabokov, in 4 vol. N. Y., 1964 (рус. пер.: *Набоков В.* Комментарий к роману А. С. Пушкина «Евгений Онегин». СПб., 1998)), а также «Моцарта и Сальери». Из других пушкиноведческих работ Набокова см.: Заметки переводчика, I // Новый журнал. 1957. № XLIX; Заметки переводчика, II // Опыты. N. Y., 1957. Vol. VIII; Пушкин и Ганнибал. Версия комментатора // Легенды и мифы о Пушкине. СПб., 1994. С. 5—52.

О Набокове и Пушкине см., например: *Brown C. Nabokov's Pushkin and Nabokov's Nabokov // Nabokov: The Man and his Work. Madison, 1967. P. 169—208; Nabokov's Deceptive World. N. Y., 1971; Давыдов С. С.* «Пушкинские весы» Владимира Набокова // Искусство Ленинграда. 1991. № 6. С. 39—46. Подробную библиографию см.: В. В. Набоков: Pro et contra. Антология. СПб., 1997.

<sup>1</sup> Имеется в виду изобретение дагерротипии Луи Дагерром в 1839 г.

## П. М. Бицилли

### Образ совершенства

Впервые: СЗ. 1937. № 63. С. 205—219.

*Бицилли Петр Михайлович* (1879—1953) — историк, литературный критик. Эмигрировав после революции, стал профессором Софийского университета. Член Пушкинского комитета в Болгарии. Из работ о Пушкине см.: Поэзия Пушкина // Бицилли П. М. Этюды о русской поэзии. Прага, 1926. С. 65—224; Державин — Пушкин — Тютчев и русская государственность // Сб. статей, посвященных П. Н. Милюкову. Прага, 1929; «Путешествие в Арзрум» // Белградский Пушкинский сборник. Белград, 1937 (также: Пушкин в эмиграции. 1937. М., 1999. С. 313—333); Смерть Евгения и Татьяны // СЗ. 1937. Т. 64. С. 413—416; Пушкин и Вяземский. София, 1939; Пушкин и проблема чистой поэзии // Годишник на Софийския университет. Историко-филологически факултет. 1943—1944. Т. 41. Ч. 11. С. 1—61 (также отд. изд.: София, 1946) и др. Новейшие переиздания: *Бицилли П. М.* Избранное: Историко-культурологические работы. София, 1993. Т. 1; *Бицилли П. М.* Избранные труды по филологии. М., 1996 (библиография — С. 645—692).

<sup>1</sup> Попытки «дописать» неоконченные пушкинские произведения предпринимались пушкинистами неоднократно. Так, в 1916 г. в Москве был издан опыт В. Я. Брюсова под названием «Египетские ночи. Поэма в 6 главах. (Обработка и окончание поэмы А. Пушкина)». Новую попытку дописать «Египетские ночи» предпринял в эмиграции пушкинист М. Л. Гофман (см.: *Пушкин А. С.* Египетские ночи. С полным текстом импровизации Италианца, с новой, четвертой главой — Пушкина, и с приложением — заключительная пятая глава. Париж: Изд. С. Лифаря, 1935). Из других аналогичных случаев укажем на принадлежащее В. Ф. Ходасевичу продолжение пушкинского наброска «В голубом небесном поле...» (или «Ночь светла, в небесном поле...»), напечатанное в 1924 г. и вызвавшее полемическую реплику А. И. Куприна (см.: Слово. 1991. № 6. С. 21—23).



<sup>2</sup> Речь идет о книге Ф. Гундольфа «Гете» (1916).

<sup>3</sup> См. наст. изд., т. 1, с. 49, 143, 165, 361—366.

<sup>4</sup> См. примеч. 5 к статье Н. И. Надеждина «Две повести в стихах: “Бал” и “Граф Нулин”» (наст. изд., т. 1, с. 621—622).

<sup>5</sup> Бицилли подразумевает книгу профессора И. Д. Ермакова «Этюды по психологии творчества А. С. Пушкина. (Опыты органического понимания «Домика в Коломне», «Пророка» и маленьких трагедий)» (М.; Пг., 1923).

<sup>6</sup> Речь идет о вокальном цикле «Песни и пляски смерти» (1875—1877) и опере «Борис Годунов» (1869—1874) М. П. Мусоргского.

<sup>7</sup> Имеется в виду фортепьянный квинтет Р. А. Шумана (1842) и его же баллада на стихи Г. Гейне «Два гренадера» (1840).

<sup>8</sup> «Прошла любовь, явилась муза» — слова из строфы LIX первой главы «Евгения Онегина».

<sup>9</sup> Цитата из «Скупого рыцаря».

<sup>10</sup> См. примеч. 2 к статье Ю. И. Айхенвальда «Пушкин» (наст. изд., т. 1, с. 680).

<sup>11</sup> Цитата из стихотворения Е. А. Баратынского «На смерть Гете» (1832).

<sup>12</sup> Имеется в виду письмо Пушкина к А. И. Соболевскому от второй половины февраля 1828 г. (XIV, 4).

<sup>13</sup> Цитаты из стихотворения «Осень» (1833) и из «Евгения Онегина» (гл. 4, строфа XL).

## В. В. Вейдле

### Пушкин и Европа

Впервые: СЗ. 1937. № 63. С. 220—231.

*Вейдле Владимир Васильевич* (1895—1979) — историк, искусствовед, литературный критик. Окончил историко-филологический факультет Петербургского университета; в 1921—1924 гг. читал там лекции по истории средневекового искусства. В 1924 г. эмигрировал. Жил в Париже, сотрудничал в журналах «Современные записки», «Числа», «Новый Град», «Путь» и др. К 1925 г. относится знакомство Вейдле с В. Ф. Ходасевичем, чрезвычайно высоко ценимым им и в качестве поэта, и в качестве критика (см. книгу Вейдле «Поэзия Ходасевича» (1928), а также его рецензию на книгу Ходасевича «О Пушкине»: СЗ. 1937. № 64). С 1932 по 1952 г. был профессором Богословского института в Париже, где читал лекции по философии искусства. После войны преподавал в Европейском колледже в Брюгге и Мюнхенском университете, а затем в США — в университетах Принстона и Нью-Йорка.

Вейдле касается творчества Пушкина также в следующих своих статьях и книгах: Вновь открытое письмо Пушкина // Звено. Париж, 1927. № 5; Безымянная страна. Париж, 1968. С. 45—61; О поэтах и поэзии. Париж, 1973. С. 142—146, 165—187 и др.; Критические заметки // ВЛ. 1992. № 1. С. 284—323.

<sup>1</sup> Цитата из «Дневника писателя» за 1881 г. (*Достоевский*. Т. 27. С. 36).

<sup>2</sup> В «Дневнике писателя» за 1880 г. Достоевский следующим образом пояснял основную мысль Пушкинской речи: «Главное, я обозначил то, что стремление наше в Европу, даже со всеми увлечениями и крайностями его, было не только законно и разумно, *в основании своем*, но и народно, совпадало вполне с стремлениями самого духа народного, а в конце концов, бесспорно, имеет и высшую цель» (*Достоевский*. Т. 26. С. 131).

<sup>3</sup> Имеются в виду книги Гете «Западно-восточный диван» (1814—1819) и «Китайско-немецкие времена года и суток» (1827).

<sup>4</sup> Афоризм Пушкина 1830 г. (XII, 179).

<sup>5</sup> «Читая Шекспира, он пленился его драмой “Мера за меру”, хотел сперва перевести ее, но оставил это намерение, не надеясь, чтобы наши актеры, которыми он не был вообще доволен, умели разыграть ее. Вместо перевода, подобно своему “Фаусту”, он передал Шекспирово создание в своем “Анжело”. Он именно говорил Нащокину: “Наши критики не обратили внимания на эту пьесу и думают, что это одно из слабых моих сочинений, тогда как ничего лучше я не написал”» (*П. В. и В. А. Нащокины*. Рассказы о Пушкине, записанные П. И. Бартеневым // П. в восп. Т. 2. С. 233).

<sup>6</sup> См. примеч. 18 к Пушкинской речи Достоевского (наст. изд., т. 1, с. 649).

<sup>7</sup> Речь идет о переделке Пушкиным в «Пире во время чумы» отрывка из драматической поэмы Дж. Вильсона (1785—1854) «Город чумы».

<sup>8</sup> Вероятно, имеется в виду следующий отзыв Пушкина о Жуковском в письме к Вяземскому от 25 мая 1825 г.: «Переводы избаловали его, изменили; он не хочет созидать сам...» (XIII, 183).

<sup>9</sup> Имеются в виду слова Пушкина из письма к Чаадаеву от 6 июля 1831 г., цитируемые Вейдле ниже (с. 240).

<sup>10</sup> Автор «Адольфа» — французский писатель Б. Констан. Подробнее о знакомстве Пушкина с романом «Адольф» (1816) см.: *Ахматова А. А.* «Адольф» Б. Констана в творчестве Пушкина // Пушкин: Временник Пушкинской комиссии. М.; Л., 1936. Т. 1. С. 91—114.

<sup>11</sup> Цитата из письма П. Мериме к С. А. Соболевскому от 31 августа 1849 г. (*Mérimée — Пушкин*. Сборник [на фр. и рус. яз.]. М., 1987. С. 422).

<sup>12</sup> См. примеч. 11 к статье И. А. Ильина (наст. том, с. 610).

<sup>13</sup> «Твердо уверенный, что устарелые формы нашего театра требуют преобразования, я расположил трагедию по системе Отца нашего — Шекспира...» («Письмо к издателю “Московского вестника”» — XI, 66).

<sup>14</sup> Имеется в виду скептическая оценка Расина в письме Пушкина к брату Льву, датированном серединой января — началом февраля 1824 г.: «А чем же и держится Иван Иванович Расин, как не стихами, полными смысла, точности и гармонии! План и характеры “Федры” верх глупости и ничтожества в изобретении <...> Расин понятия не имел об создании трагического лица» (XIII, 86). Для сравнения Вейдле вспоминает слова Ф. М. Достоевского в письме к М. М. Достоевскому от 1 января 1840 г.: «У Расина нет поэзии? У Расина, пламенного, страстного, влюбленного в свои идеалы Расина, у него нет поэзии?» (*Достоевский*. Т. 28. Кн. 1. С. 70).

<sup>15</sup> «Скупого рыцаря» Пушкин сопроводил подзаголовком: «Сцены из Ченстоновской трагикомедии: *The Covetous Knight*». Однако среди произведений английского поэта В. Шенстона (в пушкинскую эпоху хорошо извест-

ного в России как «Ченстон») нет ничего даже отдаленно напоминающего пушкинскую трагедию. Подробнее см.: *Якубович Д. П.* «Скупой рыцарь» // *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч. Л., 1935. Т. 7 (Драматические произведения). С. 517—518.

<sup>16</sup> В день дуэли, 27 января 1837 г., Пушкин обращался к детской писательнице А. О. Ишимовой по поводу перевода некоторых «драматических очерков» английского поэта Барри Корнуолла (1787—1874). См. также примеч. 7 к статье С. Н. Булгакова (наст. том, с. 599).

<sup>17</sup> Речь идет о «восточной трагедии» С. Т. Кольриджа «Осорио» (1797; позже значительно переработана и издана в 1813 г. под названием «Раскаяние» — «Remorse») и о его же трагедии «Заполья» («Zapolia», 1817).

<sup>18</sup> Стихотворение «Анчар» сопровождалось в перебеленном автографе английским эпиграфом из трагедии Кольриджа «Раскаяние»: «Это ядовитое дерево, которое, будучи проколото до глубины, плачет только слезами яда» (Рукою Пушкина: Несобранные и неопубликованные тексты / Подгот. к печати и коммент. М. А. Цявловского, Л. Б. Модзалевского и Т. Г. Зенгер. М.; Л., 1935. С. 506; ср. также: *Якубович Д. П.* Заметка об «Анчаре» // ЛН. Т. 16—18. С. 869—874).

<sup>19</sup> Пушкинский набросок драмы о папессе Иоанне, относящийся к 1834—1835 гг., завершается словами: «Если это будет драмой, она слишком будет напоминать “Фауста” — лучше сделать из этого поэму в стиле “Кристабель” или же в октавах» (VII, 385). «Кристабель» (1816) — фантастическая поэма Кольриджа, построенная на средневековом материале.

<sup>20</sup> Речь идет о сохранившейся в пушкинской библиотеке книге «Poems of Hartley Coleridge» (1833). О том, что интерес к Кольриджу-отцу мог побудить Пушкина приобрести и стихотворения Кольриджа-сына, писал Н. Яковлев в статье «Из разысканий о литературных источниках в творчестве Пушкина. III. Пушкин и Кольридж» (Пушкин в мировой литературе. Л., 1926. С. 139).

<sup>21</sup> Эта надпись сделана на внутренней стороне обложки книги из библиотеки Пушкина «Specimens of the Table Talk of the late Samuel Taylor Coleridge» («Образцы застольных бесед покойного С. Т. Кольриджа» — London, 1835). См.: Рукою Пушкина. С. 602; *Яковлев Н.* Пушкин и Кольридж. С. 139.

<sup>22</sup> «Наконец, 2 февраля 1837 г. книгопродавец Л. Диксоном был подан Н. Н. Пушкиной счет на книги, в котором на первом месте стоят два тома “Coleridge’s Conversations”. Это, очевидно, “Letters, Conversations and Recollections of S. T. Coleridge”, изданные в двух томах в Лондоне в 1836 г. и сохранившиеся в библиотеке Пушкина. Книга местами разрезана, в одном месте закладка. Это было, вероятно, последней беседой Пушкина с английским романтиком» (*Яковлев Н.* Пушкин и Кольридж. С. 140).

<sup>23</sup> Роман итальянского писателя А. Мандзони «Обрученные» (1827) Пушкин прочел во французском переводе в 1830 г. «Я ничего красивее не читал», — говорил он об этом романе, по свидетельству А. П. Керн (П. в восп. Т. 1. С. 412; ср. также свидетельство С. А. Соболевского: Рассказы о Пушкине, записанные со слов его друзей П. И. Бартеневым в 1851—1860 годах. М., 1925. С. 35, 98). Стихотворным сборникам Ш. О. Сент-Бева «Жизнь, стихотворения и мысли Иосифа Делорма» (1829) и «Утешения» (1830) посвящена рецензия Пушкина в «Литературной газете» (1831. 5 июня. № 32).

<sup>24</sup> «Стихов, стихов, стихов! Conversations de Byron! Walter Scott! это пища души», — писал Пушкин брату в первой половине ноября 1824 г. (XIII, 121).

<sup>25</sup> Из наброска рецензии на «Историю поэзии» С. П. Шевырева (1836).

<sup>26</sup> Из письма к Чаадаеву от 6 июля 1831 г.

<sup>27</sup> Из «Письма к издателю “Московского вестника”» (1828). Прозвучавшая на страницах этого журнала высокая оценка сцены «Ночь. Келья в Чудовом монастыре» стала для Пушкина поводом изложить в особой статье те причины, которые побудили его обратиться к жанру «романтической трагедии».

<sup>28</sup> Имеется в виду разговор Гете с его секретарем И. П. Эккерманом от 31 января 1827 г. (см.: *Эккерман И. П. Разговоры с Гете*. М., 1986. С. 214), а также рецензия «Тассо, историческая драма в пяти актах. Соч. А. Дювалля», помещенная Гете в журнале «Искусство и древность» (1827. Т. 6. № 1). Более точную дефиницию понятия «мировая литература» у Гете см.: *Михайлов А. В. Проблемы исторической поэтики в истории немецкой культуры: Очерки из истории филологической науки*. М., 1989. С. 117—124.

<sup>29</sup> Имеется в виду датируемый 1821 г. перевод турецких слов в одной из рабочих тетрадей Пушкина (см.: *Рукою Пушкина*. С. 30).

<sup>30</sup> Из письма Пушкина к Вяземскому, относящегося к концу марта — началу апреля 1825 г.

<sup>31</sup> Из письма к Вяземскому от 2 января 1822 г.

<sup>32</sup> «Опровержение на критики» (1830).

<sup>33</sup> Из письма к Бестужеву от 30 ноября 1825 г.

<sup>34</sup> «Вообще Пушкин обладал необычайными умственными способностями. Уже во время славы своей он выучился, живя в деревне, латинскому языку, которого почти не знал, вышедши из Лицея. <...> Французский знал он в совершенстве. “Только с немецким не могу я сладить! — сказал он однажды. — Выучусь ему, и опять все забуду: это случалось уже не раз”» (*Полевой Кс. А. Из статьи «Александр Сергеевич Пушкин» // П. в восп. Т. 2. С. 69*). Знакомство Пушкина с итальянским языком началось с детских лет: по-итальянски свободно говорили отец и дядя поэта.

<sup>35</sup> Так, М. В. Юзефович рассказывает об одном эпизоде путешествия Пушкина на Кавказ в 1829 г.: «С ним было несколько книг, и в том числе Шекспир. Однажды он в нашей палатке переводил брату и мне некоторые из него сцены. Я когда-то учился английскому языку, но не доучившись как следует, забыл его впоследствии. Однако ж все-таки мне остались знакомы его звуки. В чтении же Пушкина английское произношение было до того уродливо, что я заподозрил его знание языка и решил подвергнуть его экспертизе. Для этого на другой день я зазвал к себе его родственника Захара Чернышева, знавшего английский язык, как свой родной, и, предупредив его, в чем было дело, позвал к себе и Пушкина с Шекспиром. Он охотно принялся переводить нам его. Чернышев при первых же словах, прочитанных Пушкиным по-английски, расхохотался: “Ты скажи прежде, на каком языке читаешь?” Расхохотался, в свою очередь, и Пушкин, объяснив, что он выучился по-английски самоучкой, а потому читает английскую грамоту, как латинскую. Но дело в том, что Чернышев нашел перевод его совершенно правильным и понимание языка безукоризненным» (*Юзефович М. В.*

Памяти Пушкина // П. в восп. Т. 2. С. 114; подробнее см.: *Цявловский М. А.* Пушкин и английский язык // ПиС. Вып. 17—18. С. 48—73; *Набоков В. В.* Комментарий к роману А. С. Пушкина «Евгений Онегин». СПб., 1998. С. 183—184).

<sup>36</sup> Подстрочный перевод отрывков из «Пыганочки» Сервантеса см.: Рукою Пушкина. С. 83—84. Этой же новеллой, по-видимому, навеяно стихотворение «Колокольчики звенят...» (1833).

<sup>37</sup> Слова из статьи «О Мильтоне и Шатобриановом переводе “Потерянного рая”» (XII, 144).

<sup>38</sup> Из статьи «Александр Радищев» (1836).

<sup>39</sup> Слова из неоконченного стихотворного наброска «Зорю бьют... из рук моих / Ветхий Данте выпадает...» (1829).

<sup>40</sup> Старофранцузский сатирический «Роман о Лисе» сохранился в библиотеке Пушкина (*Модзалевский Б. Л.* Библиотека А. С. Пушкина. СПб., 1910. С. 323). Перевод, на который ссылается Вейдле, см.: Рукою Пушкина. С. 63—68.

<sup>41</sup> Имеется в виду книга А. В. Шлегеля «Лекции о драматическом искусстве и литературе» (1809—1811). Работая над «Борисом Годуновым», Пушкин настойчиво просил брата прислать ему этот труд Шлегеля во французском переводе (XIII, 151, 163). Книга сохранилась в библиотеке Пушкина (*Модзалевский Б. Л.* Библиотека А. С. Пушкина. С. 331).

<sup>42</sup> Пушкинские слова о Гете в «Table-Talk» (XII, 163).

<sup>43</sup> Слова из «Письма к издателю “Московского вестника”» (1828). Ср. также письмо Пушкина к А. А. Бестужеву от 30 ноября 1825 г. (XIII, 244—245).

<sup>44</sup> По-видимому, подразумеваются суждения Пушкина о Данте, высказанные в «Письме к издателю “Московского вестника”» и в статье «О ничтожестве литературы русской» (XI, 67, 269).

<sup>45</sup> Слова из рецензии Пушкина на поэму Ф. Н. Глинки «Карелия, или Заточение Марфы Иоанновны Романовой» (1830).

<sup>46</sup> Имеется в виду статья «О ничтожестве литературы русской» (1834), вернее — легший в ее основу ранний набросок «О поэзии классической и романтической» (1825).

<sup>47</sup> Из письма к Бестужеву от 30 ноября 1825 г.

## А. Л. Бем

### Чудо Пушкина

Впервые: Меч. Варшава, 1937. 14 февраля. № 6. (под рубрикой «Письма о литературе», которую постоянно вел А. Л. Бем).

*Бем Альфред Людвигович* (1886—1945?) — литературовед, исследователь Пушкина, Достоевского, автор многочисленных работ, касающихся взаимосвязей русской и западноевропейских литератур. В 1910-х гг. интенсивно печатался в сборнике «Пушкин и его современники». После революции эмигрировал в Чехию. Был профессором Карлова университета и членом Пушкинского комитета в Праге. В области пушкиноведения наибольшее

внимание Бема привлекала проблема «Пушкин и Достоевский», а также проблема «Пушкин и Гете». Основные работы о Пушкине: «Выстрел» Пушкина // Русская культура. Прага, 1925; Гоголь и Пушкин в творчестве Достоевского // *Slavia*. 1928. Рои. VII. № 1. С. 63—86; 1929. Рои. VIII. № 1. С. 82—100; № 2. С. 297—311; «Скупой рыцарь» Пушкина в творчестве Достоевского. (Схождения и расхождения) // Пушкинский сборник. Прага, 1929. С. 209—244; Фауст в творчестве Пушкина // *Slavia*. 1934/1935. Рои. XIII. № 2—3. С. 378—387; «Пиковая дама» в творчестве Достоевского // Бем А. Л. У истоков творчества Достоевского. Прага, 1936; О Пушкине: Статьи. Ужгород, 1937; Сумерки героя. Этюд к работе «Отражение “Пиковой дамы” в творчестве Достоевского» // Русская литература XIX века: Вопросы сюжета и композиции. Горький, 1972. С. 108—119.

Подробнее см.: *Сурат И., Бочаров С. А. Л. Бем* // ВЛ. 1991. № 6. С. 67—76; *Бубеникова М.* Возвращение мастера // Эмигрантский период жизни и творчества А. Л. Бема (1886—1945?): Каталог выставки. СПб., 1999. С. 3—16 (там же см. библиографию работ Бема о Достоевском — с. 57—62).

<sup>1</sup> См. примеч. 25 к предшествующей статье.

<sup>2</sup> Цитата из письма к Бестужеву от конца мая — начала июня 1825 г.

<sup>3</sup> Цитата из рецензии Пушкина на книгу «Сочинения и переводы в стихах Павла Катенина» (1833).

<sup>4</sup> Из письма к Вяземскому от 24—25 июня 1824 г.

<sup>5</sup> Цитаты из письма к Гнедичу от 27 июня 1822 г. и из письма к Вяземскому от 5 июля 1824 г.

<sup>6</sup> Из письма к Вяземскому от 25 мая 1825 г.

<sup>7</sup> Пушкин, сначала отзывавшийся о Гюго вполне благожелательно, изменил свое мнение о нем после 1831 г. Особенно резкая оценка драмы Гюго «Кромвель» (1827), одного из ярчайших произведений новорожденного французского романтизма, содержится в статье Пушкина «О Мильтоне и Шатобриановом переводе “Потерянного рая”» (1836). Подробнее см.: *Томашевский Б. В.* 1) Французская литература в письмах Пушкина к Е. М. Хитрово // Письма Пушкина к Е. М. Хитрово. Л., 1927. С. 205—223; 2) Пушкин и Франция. Л., 1960. С. 360—368, 375—378 и др.; Путеводитель по Пушкину. 2-е изд. СПб., 1997. С. 116—117.

<sup>8</sup> Из письма к Гнедичу от 27 июня 1822 г.

<sup>9</sup> Из письма Вяземскому от 19 августа 1823 г.

<sup>10</sup> В конце января — первой половине февраля 1825 г. Пушкин писал брату: «По журналам вижу необыкновенное брожение мыслей; это предвещает перемену министерства на Парнасе. Я министр иностранных дел, и кажется, дело до меня не касается» (XIII, 143).

<sup>11</sup> Цитата из повести «Метель».

<sup>12</sup> Ср. в послании «Чаадаеву» (1821): «...И в просвещении стать с веком наравне».

<sup>13</sup> «С радостью приехал бы я в Одессу побеседовать с вами и подышать чистым европейским воздухом...» (XIII, 31) — писал Пушкин С. И. Тургеневу 21 августа 1821 г. из Кишинева.

<sup>14</sup> См. статью В. Е. Якушкина «Радищев и Пушкин» (наст. изд., т. 1, с. 177—190).

**П. Б. Струве****Дух и Слово Пушкина**

Впервые: Белградский Пушкинский сборник. Белград, 1937. С дополнениями: *Струве П. Б.* Дух и Слово: Статьи о литературе. Париж, 1981. Печатается по: П. в фил. критике. С. 317—327.

*Струве Петр Бернгардович* (1870—1944) — общественный деятель, экономист, философ, публицист, один из лидеров кадетской партии; в эмиграции — профессор Русского Юридического факультета в Праге, член Пушкинского комитета в Югославии. Автор работ о Пушкине: Заветы Пушкина // Русская мысль. София, 1921. № 10—12; Радищев и Пушкин // Россия. Париж, 1927. № 7; «Неизъяснимый» и «непостижный». (Из этюдов о Пушкине и пушкинском словаре) // Пушкинский сборник. Прага, 1929; Гете и Пушкин // Россия и славянство. Париж, 1932. № 204 и др. (библиографию см.: «В краю чужом...». С. 470).

<sup>1</sup> Имеется в виду учение немецкого философа Л. Клагеса, изложенное им в книге «Дух как противник души» (1929—1932). Дух рассматривается им как «акосмическая» сила, разрушающую целостность души.

<sup>2</sup> «...как душа, сущая воздухом, скрепляет нас воедино, так дыхание и воздух объемлют весь космос» (Фрагменты ранних греческих философов. М., 1989. Ч. 1. С. 134).

<sup>3</sup> 1-е Послание апостола Павла Коринфянам, 15: 53, 54.

<sup>4</sup> Подразумевается Слово огласительное св. Иоанна Златоуста, торжественным чтением которого заканчивается пасхальная утренняя.

<sup>5</sup> Цитата из письма Е. А. Энгельгардта к А. М. Горчакову от 6 января 1818 г. (РС. 1899. Т. 99. С. 520; *Вересаев*. Т. 1. С. 106).

<sup>6</sup> *Пушкин И. И.* Записки о Пушкине // П. в восп. Т. 1. С. 86.

<sup>7</sup> *Пушкин Л. С.* Биографическое известие об А. С. Пушкине до 1826 г. // П. в восп. Т. 1. С. 48.

<sup>8</sup> Речь идет о цикле лекций по славянской литературе, прочитанном А. Мицкевичем в Коллеж де Франс в 1840—1844 гг.

<sup>9</sup> «Словарь языка Пушкина» фиксирует 116 словоупотреблений прилагательного «ясный» и 223 словоупотребления прилагательного «тихий».

<sup>10</sup> Слово «тихость» употреблено Пушкиным в черновом варианте «Истории Пугачева» (см.: ВЛ. 1989. № 12. С. 244).

<sup>11</sup> Имеется в виду книга М. В. Ломоносова «Краткое руководство к риторике на пользу любителей красноречия» (1743; в 1744—1747 гг. книга была существенно переработана автором; вышла из печати в 1748 г. под названием «Краткое руководство к красноречию»).

<sup>12</sup> Об открытии в Москве 6 июня 1880 г. памятника Пушкину работы А. М. Опекушина см. подробнее в примечаниях к речи Достоевского «Пушкин» (наст. изд., т. 1, с. 646).

<sup>13</sup> В 1814 г. состоялся литературный дебют Пушкина-лицеиста: на страницах журнала «Вестник Европы» было напечатано его послание «К другу стихотворцу» (ВЕ. 1814. № 13).

<sup>14</sup> Из стихотворения «Кобылица молодая...» (1828).

**Б. К. Зайцев**

Пушкин. (Перечитывая его)

Впервые: Русская мысль. 1949. 1 июня. № 141.

*Зайцев Борис Константинович* (1881—1972) — писатель, критик, историк литературы, автор романизированных биографий Тургенева, Жуковского, Чехова. В 1937 г. член Центрального Пушкинского комитета в Париже. В качестве председателя Парижского союза писателей и журналистов Б. Зайцев неоднократно произносил речи и печатал очерки о Пушкине. Перечень важнейших из них см.: «В краю чужом...» С. 466; Тайна П. С. 535.

<sup>1</sup> Цитата из стихотворения Лермонтова «Ангел» (1831).

<sup>2</sup> «Скупой рыцарь» (1830).

<sup>3</sup> «Воспоминание» (1828).

<sup>4</sup> Речь идет о стихотворении «В часы забав иль праздной скуки...» (1830).

<sup>5</sup> Из стихотворений «Поэт и толпа» (1828) и «Поэт» (1827).

<sup>6</sup> «Евгений Онегин», гл. 4, строфа XXXV.

<sup>7</sup> Подразумеваются слова Библии: «Господь Бог образовал из земли всех животных полевых и всех птиц небесных и привел их к человеку, чтобы видеть, как он назовет их, и чтобы, как наречет человек всякую душу живую, так и было имя ей» (Бытие, 2: 19).

<sup>8</sup> «Осень» (1833).

<sup>9</sup> Неточная цитата из стихотворения Тютчева «29-ое января 1837».

**Г. В. Адамович**

Пушкин

Впервые: Новоселье. Нью-Йорк, 1950. № 42—44. Печатается по: *Адамович Г. В.* Одиночество и свобода / Сост., предисл., примеч. В. Крейда. М., 1996. С. 320—323.

*Адамович Георгий Викторович* (1892—1972) — поэт, критик, переводчик, мемуарист. В 1916—1921 гг. — участник второго и третьего «Цеха поэтов». В 1923 г. эмигрировал во Францию.

В конце 1920-х — начале 1930-х гг. Адамович становится одним из главных участников полемики о Пушкине, разгоревшейся в русских эмигрантских кругах. Гармонические формы пушкинской поэтической школы, утверждает он, неприложимы к катастрофическому современному миру и к надломленной душе современного человека. Поэтому Адамович считает, что теперь для поэтов русской эмиграции рефлексия и скепсис Лермонтова или даже «неэлегантная» поэзия Пастернака должны быть ближе, чем цельность Пушкина (см. его заметки в парижском журнале «Числа»: № 1. С. 142; № 2—3. С. 168; № 7—8. С. 159 и др.). Точку зрения Адамовича поддержали молодые поэты, его ученики, например Б. Поплавский (см.: Числа. № 2—3. С. 309—310; № 4. С. 171). Оппонентами Адамовича выступили В. Ф. Ходасевич, В. В. Набоков, А. Л. Бем. Подробнее об этой полемике см.: *Струве Г.*



Русская литература в изгнании. N. Y., 1956. С. 199—222; *Hugglund R.* The Russian Emmigré Debate of 1928 on Criticism // *Slavic Review*. 1973. Vol. 32. No. 3. P. 515—526; *Hugglund R.* The Adamovich—Khodasevich Polemics // *Slavic and East European Journal*. 1976. Vol. 20. P. 239—252; *Bathea D.* Khodasevich: His Life and Art. Princeton, 1983. P. 17—331; *Давыдов С. С.* «Пушкинские весы» Владимира Набокова // *Искусство Ленинграда*. 1991. № 6. С. 42—44; *Коростелев О., Федякин С.* Полемика Г. В. Адамовича и В. Ф. Ходасевича (1927—1937) // *Российский литературоведческий журнал*. 1994. № 4.

В статьях о Пушкине, приуроченных к 100-летней годовщине со дня смерти поэта, тон критических высказываний Адамовича существенно меняется (см.: СЗ. 1937. № 63. С. 198—204; *Последние новости*. 1937. 10 февр. № 5801; также: *Слово*. 1990. № 6. С. 56—58; *Тайна П.* С. 238—248). Впрочем, как здесь, так и в более поздних статьях одной из центральных для Адамовича по-прежнему остается тема, тревожившая его еще в конце 1920-х гг., — тема «конца литературы», связанная в том числе и с ощущением непреодолимой дистанции между Пушкиным и современностью.

Из других заметок Адамовича о Пушкине см.: *Литературные заметки о Пушкине* // *Звено*. Париж, 1924. № 72; *Пушкин во Франции* // *Иллюстрированная Россия*. Париж, 1929. № 37; *Пушкин и его жена* // *Последние новости*. Париж, 1936. № 5592. 16 июля (также: *Тайна П.* С. 248—255); *Пушкин* // *Мосты*. Мюнхен, 1962. № 9 (также: *Адамович Г. В.* *Одиночество и свобода*. М., 1996. С. 355—360; «В краю чужом...». С. 344—353) и т. д.

<sup>1</sup> Наст. изд., т. 1, с. 70.

<sup>2</sup> Там же, с. 152.

<sup>3</sup> Там же, с. 480.

<sup>4</sup> Имеются в виду прежде всего работы М. О. Гершензона. Ср. отзыв о них в статье Адамовича о Пушкине, помещенной в 1937 г. в «Современных записках» (№ 63. С. 198—199).

<sup>5</sup> Из стихотворения Блока «Пушкинскому Дому» (1921).

<sup>6</sup> Имеется в виду статья С. Н. Булгакова «Жребий Пушкина» (наст. том, с. 119—142).

<sup>7</sup> В данном случае Адамович заимствует терминологию у Л. Шестова. Ср. слова об «иерусалимской» и «афинской» линиях в развитии европейской культуры в статье Адамовича о Пушкине 1962 г. («В краю чужом...». С. 348).

<sup>8</sup> Имеются в виду слова Гете из «Максим и размышлений», по всей вероятности известные Адамовичу в переводе Д. С. Мережковского, процитировавшего их в книге «Л. Толстой и Достоевский»: «Я жалею тех, кто придает большое значение смертности всего существующего и теряется в созерцании ничтожества всего земного: да мы ведь и живем именно для того, чтобы *преходящее делать непреходящим*, что может быть достигнуто лишь тогда, если мы сумеем оценить и то, и другое, то есть и смертное, и бессмертное» (*Мережковский Д. С.* *Л. Толстой и Достоевский*. Вечные спутники. М., 1995. С. 21).

<sup>9</sup> Наст. изд., т. 1, с. 166. Ср. замечание Адамовича в статье «Пушкин» 1937 г., помещенной в газете «Последние новости»: «Во всей речи Достоевского, во всей этой гениально-театральной декламации, одна только фраза

и осталась несомненно — жива, — последняя фраза о том, что Пушкин унес с собой в гроб великую тайну» (Тайна П. С. 241).

<sup>10</sup> Имеется в виду статья В. С. Соловьева «Судьба Пушкина» (наст. изд., т. 1, с. 268—293).

<sup>11</sup> Матфей, 27: 25.

## А. М. Ремизов

### Пушкинская речь

Впервые: Новое русское слово. Нью-Йорк, 1954. 1 августа. № 15436.  
Печатается по: Тайна П. С. 365—368.

*Ремизов Алексей Михайлович* (1877—1957) — писатель, эссеист. В 1937 г. был членом Центрального Пушкинского комитета в Париже. Тогда же был напечатан ряд юбилейных заметок Ремизова о Пушкине, в том числе «Дар Пушкина», с наибольшей полнотой отразивший ремизовское восхищение поэтом (Последние новости. Париж, 1937. № 5801. 10 февраля). Однако, возводя свою литературную родословную к Гоголю, Ремизов порой занимал по отношению к Пушкину позицию подчеркнута дистанцированную: «С Пушкина все начинается, а пошло от Гоголя» (*Ремизов А. М.* Огонь вещей. М., 1989. С. 139). В особенности это заметно в его отношении к пушкинской прозе: «...не звучит. Да и понятно: проза Пушкина — это итог XVIII в., холодная, сухая, без вдохновения» (*Ремизов А.* Встречи. Париж, 1981. С. 256; ср. еще более резко запись в рабочей тетради Ремизова 1950-х гг., опубликованную А. М. Грачевой в сборнике: Алексей Ремизов: Исследования и материалы. СПб., 1994. С. 217—218). Гораздо ближе была Ремизову пушкинская поэзия — прежде всего сказки, «Борис Годунов» и другие произведения, отмеченные любовью к национальной старине. Подробнее см.: *Кибальник С. А.* Пушкин у Ремизова // Алексей Ремизов: Исследования и материалы. С. 172—177; Тайна П. С. 538 (библиография за заметок Ремизова о Пушкине).

Характерным для Ремизова отпечатком парадоксальности отмечена и воспроизводимая в настоящем издании заметка под названием «Пушкинская речь», где Ремизов, разрушая созданный Достоевским миф о «Евгении Онегине», тут же возводит на его развалинах новую, еще более смелую «реконструкцию» образа Татьяны, основывающуюся, как это ни странно, на любимых мотивах Достоевского.

<sup>1</sup> См. примечания к речи Достоевского (наст. изд., т. 1, с. 648).

<sup>2</sup> *Марья Александровна Москалева* — персонаж повести Достоевского «Дядюшкин сон» (1859).

## Ф. А. Степун

### Пушкин и русская культура

Впервые: За свободу. Орган Российского народного движения. 1952. 15 июля (старого стиля). № 3. С. 1.

*Степун Федор Августович* (1884—1965) — философ, писатель, литературный критик, публицист. В 1922 г. был выслан из России в Германию, где стал профессором Дрезденского политехнического института, а затем Мюнхенского университета. С 1923 г. заведовал литературным отделом журнала «Современные записки». С 1931 по 1939 г. был членом редакции журнала «Новый Град» и одним из идеологов так называемого «новоградского движения» в русской эмиграции, проповедовавшего христианский социализм.

Из других отзывов Степуна о Пушкине см.: А. С. Пушкин (К 150-летию со дня рождения) // Вестник. Орган Русского студенческого христианского движения в Германии. 1949. № 5—6 (также: *Степун Ф. А. Портреты.* СПб., 1999); Духовный облик Пушкина // Вестник Русского студенческого христианского движения. Париж; Нью-Йорк, 1962. № 65. С. 1—7 (также: «В краю чужом...». С. 368—373).

<sup>1</sup> Имеются в виду слова Ивана из романа Достоевского «Братья Карамазовы» (главка «Бунт» книги «Pro и contra»).

<sup>2</sup> Ср., например, слова Д. С. Мережковского в статье «Грядущий хам» (1906): «Нас очень трудно сдвинуть; но раз мы сдвинулись, мы доходим во всем: в добре и зле, в истине и лжи, в мудрости и безумии — до крайности. “Все мы, русские, любим по краям и пропастям блуждать”, — еще в XVII веке жаловался наш первый славянофил, Крижанич. Особенность, может быть, очень опасная, но что же делать? Быть самим собою не всегда безопасно» (*Мережковский Д. С. Большая Россия.* Л., 1991. С. 36).

<sup>3</sup> Победу «середин, посредственности, той абсолютной, совершенно плотной, как Китайская стена, “сплоченной посредственности”, conglomerated mediocrity, того абсолютного мещанства, о котором говорят Милль и Герцен», предрекал Мережковский в уже упомянутой статье «Грядущий хам» (Там же. С. 16).

<sup>4</sup> Ср. суждения Степуна в статье «Мысли о России» (1927): «Русская религиозно-философская школа никогда не понимала, что во всякой действительно совершенной форме (научной, художественной, правовой) как в совершенной неизбежно наличествует некоторый минимум религиозного содержания, ибо всякий образ совершенства возможен только как отображение абсолютного совершенного Существа. <...> Через всю историю русской религиозной мысли если и не красною линией, то все же красным пунктиром проходит домысел, что право — могила правды, что лучше быть боющим себя в перси грешником, чем просто порядочным существом, что быть хорошим человеком — вещь вообще стыдная. <...> Оттого были ей так близки бездны и безмерности Достоевского и так далеки меры и закономерности Пушкина. В безднах же Достоевского таится действительно нечто страшное — страшная нравственная диалектика. Страшны не бездны, увиденные Достоевским, а то, что они ему по-настоящему, быть может, и не стали страшны. Единая вдохновенная строчка Пушкина об упоении мрачною бездною развернута Достоевским (не всегда вдохновенным, иногда только задыхающимся) в целые серии романов, в которых бездна уже не прекрасное “упоение” Пушкина, а какой-то ужасный мистический запой. Неизвестно, конечно, предпочел бы Достоевский, чтобы Федька Каторжный, проповедуя апокалипсис, не резал за трешку Хромоножку, но во всяком случае ясно, что он его, режущего и проповедующего, предпочел бы ему

не режущему и не проповедующему. Уж очень не любим мы серединности и мещанства, до того не любим, что иногда и не замечаем, что *обжитая* бездна — бездна, превращенная в “бытовое явление”, вовсе уже и не мрачная бездна, а всего только темная дыра» (*Степун Ф. А.* Чаемая Россия. СПб., 1999. С. 23—24).

<sup>5</sup> Неточная цитата из поэмы Маяковского «150 000 000» (1820). Ср.: «Из мелких фактов будничной тины / выявился факт один: / вдруг уничтожились все середины — / нет на земле никаких середин».

## Л. Я. Гинзбург

### Пушкин и проблема реализма

Впервые: Пушкин. Временник Пушкинской комиссии. М.; Л., 1936. Т. 2. С. 387—401 (под названием «К постановке проблемы реализма в пушкинской литературе»). Печатается по: *Гинзбург Л. Я.* Литература в поисках реальности: Статьи, эссе, заметки. Л., 1987. С. 58—74.

*Гинзбург Лидия Яковлевна* (1902—1990) — литературовед, историк и теоретик литературы. Пушкину посвящены ее статьи: Пушкин и Бенедиктов // Пушкин: Временник Пушкинской комиссии. Т. 2. С. 148—182; Поздняя лирика Пушкина // Звезда. 1936. № 10. С. 160—176; Пушкин и реалистический метод в лирике // РЛ. 1962. № 1. С. 27—37; Пушкин и лирический герой русского романтизма // ПИМ. Т. IV. С. 140—153 и др., а также многие страницы книги «О лирике» (М.; Л., 1964; 2-е изд. — Л., 1974). Библиографию работ см.: *Гинзбург Л. Я.* Литература в поисках реальности. Л., 1987. С. 393—398.

## Г. О. Винокур

### Наследство XVIII века в стихотворном языке Пушкина

Впервые: Пушкин — родоначальник новой русской литературы. М.; Л., 1941. С. 493—541.

*Винокур Григорий Осипович* (1896—1947) — языковед, историк и теоретик литературы; член редакционного комитета «большого» академического издания Полного собрания сочинений Пушкина; в 1933—1947 гг. организатор работы по составлению «Словаря языка Пушкина» (Т. 1—4. М., 1956—1961). Из работ о Пушкине см. также: Культура языка. М., 1929 (гл. II: «Пушкин—прозаик» — С. 284—303); «Борис Годунов» // *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч. М.; Л., 1935. Т. VII. С. 385—505; Язык «Бориса Годунова» // «Борис Годунов» А. С. Пушкина: Сб. статей. Л., 1936. С. 125—158; Пушкин и русский язык // А. С. Пушкин. 1837—1937: Сб. статей. М., 1937. С. 22—42; Слово и стих в «Евгении Онегине» // Пушкин: Сб. статей / Под ред. А. Еголина. М., 1941. С. 155—213; О языке художественной литературы. М., 1991.

См. также: *Цейтлин Р. М.* Григорий Осипович Винокур — пушкинист // Винокур Г. О. Статьи о Пушкине. (Собрание трудов. Т. 2.) М., 1999. С. 235—242.

**В. В. Виноградов**

## О стиле Пушкина

Впервые: ЛН. М.; Л., 1934. Т. 16—18. С. 135—214.

*Виноградов Виктор Владимирович* (1894 (1895) — 1969) — литературовед, лингвист, историк и теоретик литературы; автор многих фундаментальных работ о русской литературе и литературном языке XVIII—XIX вв.

Статья «О стиле Пушкина» послужила своего рода предварительным конспектом самого объемного труда Виноградова в области пушкиноведения — его книги «Стиль Пушкина» (М., 1941). См. также следующие работы Виноградова о Пушкине (указываем только наиболее значительные из них): *Язык Пушкина: Пушкин и история русского литературного языка*. М.; Л., 1935 (позднее Виноградов был ответственным редактором «Словаря языка Пушкина»); *Стиль «Пиковой дамы»* // Пушкин: Временник Пушкинской комиссии. М.; Л., 1936. Т. 2. С. 74—147; *Пушкин и русский литературный язык XIX века* // Пушкин — родоначальник новой русской литературы. М.; Л., 1941. С. 543—605. Библиографию работ см.: Сборник статей по языкознанию: Профессору Московского университета акад. В. В. Виноградову. М., 1958; *Проблемы современной филологии: Сб. статей к семидесятилетию акад. В. В. Виноградова*. М., 1965.

**М. М. Бахтин**

## Из предыстории романного слова

Впервые: ВЛ. 1965. № 8. С. 84—90 (под заглавием «Слово в романе»). Печатается по: *Бахтин М. М.* Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 410—416.

*Бахтин Михаил Михайлович* (1895—1975) — теоретик и историк литературы, философ, культуролог. Несмотря на то, что к собственно пушкиноведческим темам Бахтин обращался нечасто, соотнесение исследуемых им художественных миров с художественным миром Пушкина оставалось для него актуальным на всем протяжении его исследовательского пути. Уже в книге «Проблемы творчества Достоевского» (1929) Бахтин неоднократно указывает на точки схождения и отталкиваний между художественным мышлением Достоевского и Пушкина. Если в целом Пушкин в этот период представляется Бахтину «монологистом» и в этом качестве противопоставляется «диалогисту» Достоевскому, то в позднейшей работе «Из предыстории романного слова» (в основу ее лег доклад, прочитанный в 1940 г.) акценты смещаются: «Евгений Онегин» рассматривается Бахтиным как типичный образец романного жанра, строящегося на диалогическом разноречии и на живом контакте с незавершенной современностью. Подробнее см.: *Ли Д. С.* Пушкин и Гоголь в работах М. М. Бахтина. (К постановке вопроса) // От Ивана Грозного до Бориса Пастернака. Сб. ст. СПб., 1998. Вып. 2. С. 60—67.

**Г. А. Гуковский**

Из книги «Пушкин и проблемы реалистического стиля»  
Глава третья. «Евгений Онегин»

Впервые: *Гуковский Г. А.* Пушкин и проблемы реалистического стиля. М., 1957. С. 168—274.

*Гуковский Григорий Александрович* (1902—1950) — литературовед, профессор Ленинградского и Саратовского университетов; автор работ о многих русских поэтах и писателях XVIII—XIX вв. Важнейшие работы Г. А. Гуковского о Пушкине — «Пушкин и русские романтики» (Саратов, 1946; 2-е изд.: М., 1965) и «Пушкин и проблемы реалистического стиля» (М., 1957) — были задуманы как начало большого исследования о становлении реализма в России. Этот замысел не был реализован в полной мере. Летом 1949 г., в разгар работы с «космополитами», Гуковский был арестован. 2 апреля 1950 г. он умер в тюрьме.

**Г. П. Макогоненко**

Творчество А. С. Пушкина в 1830-е годы (1830—1833).  
Глава пятая. Поэма «Медный всадник»

Впервые: *Макогоненко Г. П.* Творчество А. С. Пушкина в 1830-е годы (1830—1833). Л., 1974. С. 314—372.

*Макогоненко Георгий Пантелеймонович* (1912—1986) — литературовед, профессор Ленинградского университета, один из ближайших учеников Г. А. Гуковского; автор многих статей и монографий о русской литературе XVIII—XIX вв. Основные работы о Пушкине: Творчество А. С. Пушкина в 1830-е годы (1830—1833). Л., 1974; Творчество А. С. Пушкина в 1830-е годы (1833—1836. Л., 1982; Гоголь и Пушкин. Л., 1985; Избранные работы: О Пушкине, его предшественниках и наследниках. Л., 1987; Лермонтов и Пушкин: Проблемы преемственного развития литературы. Л., 1987 (см. здесь же послесловие В. М. Марковича «Об авторе этой книги» — С. 395—399). Более полную библиографию см.: *Тимофеева Л. А.* Список трудов Г. П. Макогоненко по пушкиноведению // ПИМ. Т. XIV. С. 324—329.

**М. П. Алексеев**

Ремарка Пушкина «Народ безмолвствует»

Впервые: РЛ. 1967. № 2. С. 36—58. Печатается по: *Алексеев М. П.* Пушкин: Сравнительно-исторические исследования. Л., 1984. С. 221—252.

*Алексеев Михаил Павлович* (1896—1981) — филолог-компаративист, автор многочисленных трудов по истории русской, английской, французской, испанской литературы. Большая часть работ М. П. Алексеева о Пушкине, по преимуществу связанных с проблемами сравнительного литературоведения, собрана в изданиях: *Алексеев М. П.* Пушкин: Сравнительно-исторические исследования; *Алексеев М. П.* Пушкин и мировая литература. Л., 1987

(там же см. сопроводительную статью В. Э. Вацуро «Проблема “Пушкин и мировая литература” в трудах М. П. Алексеева» — С. 581—592). См. также: Вацуро В. Э. М. П. Алексеев как исследователь Пушкина // ПИМ. Т. XI. С. 323—327. Библиографию см.: Зайцева В. В. Список трудов М. П. Алексеева по пушкиноведению // ПИМ. Т. XI. С. 327—335.

### **Р. О. Якобсон**

Стихи Пушкина о деве-статue, вакханке и смиреннице

Впервые: Alexander Pu kin: A Symposium on the 17<sup>th</sup> Anniversary of His Birth, ed. A. Kodjak and K. Taranovsky. N. Y., 1976. P. 3—26 (на русском языке). Печатается по: Якобсон Р. О. Работы по поэтике / Вступ. статья В. В. Иванова, сост. и ред. М. Л. Гаспарова. М., 1987. С. 181—197.

Якобсон Роман Осипович (1896—1982) — русский и американский языковед, литературовед. Один из основателей Московского, Пражского и Нью-Йоркского лингвистического кружков. Один из ведущих теоретиков структурализма. Профессор Гарвардского университета в США.

Другие работы о Пушкине см.: Якобсон Р. О. Работы по поэтике / Вступ. статья В. В. Иванова, сост. и общ. ред. М. Л. Гаспарова. М., С. 145—249.

### **Ю. М. Лотман**

Роман в стихах Пушкина «Евгений Онегин»  
Спецкурс. Принцип противоречий

Впервые: Лотман Ю. М. Роман в стихах Пушкина «Евгений Онегин». Спецкурс. Вводные лекции в изучение текста. Тарту, 1975. Печатается по: Лотман Ю. М. Пушкин: Биография писателя. Статьи и заметки (1960—1990). «Евгений Онегин»: Комментарий. СПб., 1997. С. 395—411.

Лотман Юрий Михайлович (1922—1993) — теоретик и историк литературы, основатель и крупнейший представитель тартуской семиотической школы. Основные пушкиноведческие работы собраны в указанном выше издании (там же см. библиографию). Указатель прочих работ см.: Сборник статей к 70-летию проф. Ю. М. Лотмана. Тарту, 1992. С. 515—565.

### **Ю. М. Лотман**

Опыт реконструкции пушкинского сюжета об Иисусе

Впервые: Временник Пушкинской комиссии. 1979. Л., 1982. С. 15—27. Печатается по: Лотман Ю. М. Пушкин: Биография писателя. Статьи и заметки (1960—1990). «Евгений Онегин»: Комментарий. СПб., 1997. С. 281—292.

## В. Н. Турбин

Из книги «Пушкин. Гоголь. Лермонтов:  
Об изучении литературных жанров»

Впервые: *Турбин В. Н.* Пушкин. Гоголь. Лермонтов: Об изучении литературных жанров. М., 1978. С. 67—79.

*Турбин Владимир Николаевич* (1927—1993) — литературовед, критик, эссеист; автор многочисленных работ о русской литературе XIX—XX в., в том числе книги «Поэтика романа А. С. Пушкина “Евгений Онегин”» (М., 1996) и ряда статей о Пушкине, самые значительные из которых собраны в кн.: *Турбин В. Н.* Незадолго до Водолея. М., 1994.

Подробнее см.: *Гачев Г.* Феномен Турбина // *Турбин В. Н.* Незадолго до Водолея. С. 485—506; *Песков А. М.* Проблемы поэтики Турбина // *Турбин В. Н.* Поэтика романа А. С. Пушкина “Евгений Онегин”. С. 3—5.

## В. Э. Вацуро

«Повести покойного Ивана Петровича Белкина»

Впервые напечатано в качестве предисловия к изданию: Повести покойного Ивана Петровича Белкина, изданные А. П.: 1830/1831. М., 1981. С. 7—60. Печатается по: *Вацуро В. Э.* Записки комментатора. СПб., 1994. С. 29—48.

*Вацуро Вадим Эразмович* (1935—2000) — литературовед, автор многочисленных исследований по истории русской литературы XVIII — первой половины XIX вв., в том числе книг: Сквозь «умственные плотины»: Очерки о книгах и прессе пушкинской поры (М., 1972, в соавторстве с М. И. Гиллельсоном; 2-е изд. — М., 1986); «Северные цветы»: История альманаха Дельвига—Пушкина (М., 1978); С. Д. П.: Из истории литературного быта пушкинской поры (М., 1989); Лирика пушкинской поры. «Элегическая школа» (СПб., 1993); Записки комментатора (СПб., 1994). Указатель работ см.: Новые безделки: Сб. статей к 60-летию В. Э. Вацуро. М., 1995. С. 483—494 (сост. О. В. Миллер).

Обширную библиографию и примечания, касающиеся истории восприятия и изучения «Повестей Белкина», см. в указанном выше первом издании статьи (С. 325—373).

## Абрам Терц (А. Д. Синявский)

Прогулки с Пушкиным

Впервые: *Терц А.* Прогулки с Пушкиным. Лондон, 1975. Печатается по: *Терц А.* Прогулки с Пушкиным. СПб., 1993.

*Синявский Андрей Донатович* (1925—1997) — писатель, публицист, эссеист. В 1965 г. был арестован, в 1966 г. — осужден за диссидентство на семь лет лишения свободы (см.: Цена метафоры, или Преступление и наказание Синявского и Даниэля. М., 1989). В 1973 г. эмигрировал во Францию.

«Прогулки с Пушкиным» были написаны в 1966—1968 гг., в Дубровлаге, «урывками, клочками, кусочками в виде писем к жене (два письма в ме-



сяц)» (*Терц А. / Синявский А. Путешествие на Черную речку и другие произведения. М., 1999. С. 349*). «Специально Пушкиным раньше я не занимался, — признается Синявский, — но многое — еще с детства — помнил наизусть и вначале решил писать о нем по памяти — во славу любви и “чистого искусства”. Но в Лефортовской тюрьме, с неплохой библиотекой, кроме пушкинского тома мне попала известная книга В. В. Вересаева “Пушкин в жизни”, построенная на документах и свидетельствах современников поэта. Я сделал оттуда кое-какие выписки. Вот и весь капитал» (Там же. С. 349—350; см. также: *Розанова М. К истории и географии этой книги // Терц А. Прогулки с Пушкиным. СПб., 1993. С. 147—159*).

Первое издание «Прогулок с Пушкиным» привело к бурной полемике в эмигрантской среде. Ряд критиков, в том числе «патриархи» первой русской эмиграции (Р. Гуль, С. Жаба, Ю. Иваск, Г. Струве) увидели в книге А. Терца оскорбление национальной святыни и извращение образа Пушкина (см., например: *Гуль Р. Прогулки хама с Пушкиным // Новый журнал. Нью-Йорк, 1976. № 124. С. 117—129; Жаба С. Терцизированный Пушкин // Вестник Русского христианского движения. 1976. № 118. С. 233—246*). Дальнейшее развитие полемики и нагнетание вокруг нее идеологических страстей было вызвано статьей А. И. Солженицына «...Колеблет твой треножник», в которой автор вновь обвинял А. Терца в посятельстве на национальную святыню, а также в «плюрализме» и «русофобии» (*Вестник Русского христианского движения. 1984. № 142; также: Новый мир. 1991. № 5. С. 148—159*). А. Терц ответил Солженицыну статьей «Чтение в сердцах», напечатанной в журнале «Синтаксис» (1984. № 17). В частности, там он постарался пояснить некоторые особенности своей писательской манеры: «Допустим, о чем-то для меня святом и великом я пишу иногда в тоне ироническом, а Солженицын эту иронию и самоиронию принимает всерьез, торжественно, “реалистично”, и дает ей гневный отпор. <...> И напрасно меня Солженицын в данном случае именует “критиком”. Это лирическая проза писателя Абрама Терца, в которой я по-своему пытаюсь объяснить в любви к Пушкину и высказать благодарность его тени, спасавшей меня в лагере. <...> Я стремился лишить Пушкина почти всех человеческих примет и представить его исключительно как “чистый дух” самого искусства» (*Терц А. / Синявский А. Путешествие на Черную речку и другие произведения. С. 347—350*).

С новой силой полемика вокруг «Прогулок с Пушкиным» разгорелась в 1989 г., когда в журнале «Октябрь» (1989. № 4. С. 192—199) впервые в России были напечатаны отрывки из «Прогулок с Пушкиным» (негодующими откликами встретили их И. Шафаревич, С. Куняев, В. Бондаренко, Т. Глушкова и др.). Затем книга А. Терца была полностью перепечатана в журнале «Вопросы литературы» (1990. № 7. С. 156—175; № 8. С. 81—111; № 9. С. 146—178), в сопровождении выдержек из посвященной ей дискуссии (см., например, отзывы В. С. Непомнящего и С. Г. Бочарова — Там же. № 10. С. 77—83, 143—153). Из более поздних оценок книги см., например: *Баткин Л. Синявский, Пушкин и мы // Октябрь. 1991. № 1. С. 164—193; Фомичев С. А. Низвержение кумиров («Дар» В. Сирина и «Прогулки с Пушкиным» А. Терца) // Пушкин и современная культура. М., 1996. С. 220—225*.

<sup>1</sup> См. рецензию А. Ф. Воейкова на «Руслана и Людмилу» (П. в прижизн. критике. С. 59) и анонимную рецензию в журнале «Невский зритель» (наст. изд., т. 1, с. 14).

- <sup>2</sup> Цитата из послания «Моему Аристарху» (1815).
- <sup>3</sup> Из послания «Тургеневу» (1816).
- <sup>4</sup> «Моему Аристарху».
- <sup>5</sup> Оттуда же.
- <sup>6</sup> Из послания «Князю А. М. Горчакову» (1814).
- <sup>7</sup> Имеется в виду «Послание к А. С. Пушкину» Я. Н. Толстого (1791—1867) — петербургского приятеля Пушкина, председателя общества «Зеленая лампа» — и ответные «Стансы Толстому» Пушкина (1819).
- <sup>8</sup> «Моему Аристарху».
- <sup>9</sup> Наст. изд., т. 1, с. 172.
- <sup>10</sup> [Полев М. М.] Александр Сергеевич Пушкин // РС. 1874. № 8. С. 684—685.
- <sup>11</sup> Из черновой редакции «Домика в Коломне».
- <sup>12</sup> «Краев чужих неопытный любитель...» (1817).
- <sup>13</sup> Из эпилога к поэме «Кавказский пленник».
- <sup>14</sup> Из записанных Л. Мацеевичем воспоминаний П. В. Дыдицкой, племянницы ректора кишиневской семинарии, архимандрита Ириней (Яковлев В. А. Отзывы о Пушкине с юга России. Одесса, 1887; также: *Вересаев*. Т. 1. С. 195).
- <sup>15</sup> Слова из статьи «О Мильтоне и Шатобриановом переводе “Потерянного рая”» (XII, 144).
- <sup>16</sup> Из рассказов А. О. Смирновой-Россет о Пушкине, записанных Я. П. Полонским (П. в восп. Т. 2. С. 163).
- <sup>17</sup> «И дале мы пошли — и страх обнял меня...» (1832).
- <sup>18</sup> См. об этом в статье С. Л. Франка (наст. том, с. 98).
- <sup>19</sup> Идеал «драм<атического> поэта — беспристрастного, как судьба», — Пушкин рисует в статье 1830 г. «О народной драме и драме “Марфа Посадница”» (XI, 181).
- <sup>20</sup> «Делибаш» (1829).
- <sup>21</sup> «19 октября 1827».
- <sup>22</sup> «Какая ночь! Мороз трескучий...» (1827).
- <sup>23</sup> *Пушкин И. И.* Записки о Пушкине // П. в восп. Т. 1. С. 86.
- <sup>24</sup> Слова из неоконченной заметки «Возражение на статьи Кюхельбекера в “Мнемозине”» (1825), повторенные также в «Отрывках из писем, мыслях и замечаниях» (1827).
- <sup>25</sup> Из характеристики Пушкина, данной директором Лицея Е. А. Энгельгардтом (*Гаевский В. П.* Пушкин в Лицее // Совр. 1863. Т. 97. С. 376; также: *Вересаев*. Т. 1. С. 83—84).

### Ю. П. Кузнецов

О воле к Пушкину  
(Полемические заметки)

Впервые: Поэзия: Альманах. М., 1981. Вып. 29. С. 99—101.

*Кузнецов Юрий Поликарпович* (род. 1941) — поэт, критик; автор поэтических сборников «Во мне и рядом — даль» (1974), «Край света — за пер-

вым углом» (1976); «Выходя на дорогу, душа оглянулась» (1978), «Русский узел» (1983) и др.

Полемические заметки Ю. Кузнецова о Пушкине вызвали довольно оживленное обсуждение в печати. Первый критический отклик, напечатанный в том же выпуске альманаха «Поэзия», принадлежал литературному критику В. Сахарову и назывался «Живая вода поэтического образа» (С. 102—103). Там, в частности, утверждалось, что никаких «символов» в поэзии нет и что Ю. Кузнецов сбился с «правильной дороги», подобно Баратынскому, «всерьез считавшему себя поэтом-философом». «...Каждая самобытная культура держится не на парламентской разногласии мнений, а на объективных законах и истинах, на аксиомах, если угодно. Пушкин — одна из главных наших истин, и спорить об ее истинности мы ни с кем не собираемся», — констатировал автор (С. 102). «Навет на русскую поэзию» увидел в заметке Ю. П. Кузнецова В. С. Непомнящий (Литературное обозрение. 1982. № 6. С. 96). Как «блестящую, но однобоко полемическую статью» оценил ее В. Г. Левченко (Сверстники: Сб. статей молодых критиков. М., 1985. С. 114).

<sup>1</sup> Цитата из «Разговоров с Гете», изданных его секретарем И. П. Эккерманом (запись от 2 января 1824 г.).

<sup>2</sup> Наст. изд., т. 1, с. 70.

<sup>3</sup> Цитата из стихотворения А. А. Ахматовой «Мне ни к чему одические рати...» (1940).

### В. С. Непомнящий

Феномен Пушкина и исторический жребий России.  
К проблеме целостной концепции русской культуры

Впервые: Московский пушкинист. М., 1996. Вып. III. С. 6—61. Печатается по: Пушкин и современная культура. М., 1996. С. 31—70.

*Непомнящий Валентин Семенович* (род. 1934) — литературовед, критик; автор многочисленных работ о Пушкине. Одним из первых в отечественном литературоведении обратился к исследованию «духовной биографии» поэта (см. статью В. С. Непомнящего «Двадцать строк. (Пушкин в последние годы жизни и стихотворение “Я памятник себе воздвиг нерукотворный...”»)» (ВЛ. 1965. № 4. С. 111—145) и последовавшую затем его полемику с Д. Д. Благом: *Благой Д. Д.* Еще о «Памятнике» Пушкина. (К преподаванию литературы в школе) // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. 1966. Т. 25. Вып. 2. С. 118—122; *Непомнящий В. С.* Зачем мы читаем Пушкина? // ВЛ. 1966. № 7. С. 174—181). Редактор ежегодного сборника «Московский пушкинист» и серии «Пушкин в XX веке» (изд. с 1995 г.). Из работ В. С. Непомнящего о Пушкине см., например: *Поэзия и судьба: Над страницами духовной биографии Пушкина.* М., 1987; *Пророк* // Новый мир. 1987. № 1. С. 132—152; *Дар* // Новый мир. 1989. № 6. С. 242—260; *Пушкин: Русская картина мира.* М., 1999; *Феномен Пушкина в свете очевидностей.* К методологии пушкиноведения: Проблема понимания // Московский пушкинист. М., 1999. Вып. VI. С. 105—144.

**Б. М. Парамонов**

Пушкин — наше ничто

Впервые: Звезда. 1999. № 6. С. 202—207.

*Парамонов Борис Михайлович* (род. в 1937) — историк философии, эссеист. Преподавал историю философии в Ленинградском государственном университете. В 1977 г. был вынужден эмигрировать, сначала в Италию, затем в США. Автор книг «Портрет еврея» (СПб.; Париж, 1997), «Конец стиля» (М.; СПб., 1997), «Снисхождение Орфея» (Таллинн, 1997) и др. С 1991 г. ведет раздел «Философский комментарий» в журнале «Звезда» (СПб.). Сотрудник русской редакции радио «Свобода» (Нью-Йорк).

**С. Г. Бочаров**

«Заклинатель и властелин многообразных стихий»

Впервые: Новый мир. 1999. № 6. С. 179—188.

*Бочаров Сергей Георгиевич* (род. 1929) — литературовед, критик; исследователь русской литературы XIX—XX вв., автор работ о Баратынском, Гоголе, Л. Толстом, Достоевском, К. Леонтьеве, А. Платонове и многих др. писателях. Из работ о Пушкине см., например: «Форма плана». (Некоторые вопросы поэтики Пушкина) // ВЛ. 1967. № 12. С. 115—136; Пушкин и Гоголь («Станционный смотритель» и «Шинель») // Проблемы типологии русского реализма. М., 1969. С. 210—240; О смысле «Гробовщика» // Контекст. 1973. М., 1974; Поэтика Пушкина: Очерки. М., 1974; О художественных мирах. М., 1985; О чтении Пушкина // Новый мир. 1994. № 6. С. 238—245.

---

## УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН \*

- Абрамович Николай Яковлевич (1881—1822) — критик, прозаик, публицист **I**: 455
- Абрамович Стелла Лазаревна (1927—1996) — литературовед, исследователь последних лет жизни Пушкина **I**: 663
- Август Кай Юлий Цезарь Октавиан (63 г. до н. э. — 14 г. н. э.) — римский император **I**: 302, 541
- Августин Блаженный Аврелий (354—430) — теолог, церковный деятель **I**: 659
- Аверинцев Сергей Сергеевич (род. 1937) — литературовед, культуролог **II**: 574, 577
- Аврелий Марк (121—180) — римский император, философ-стоик **I**: 250, 298
- Адамович Георгий Викторович* **II**: 29, 590, 607, **II**: 620—621
- Аддисон Джозеф (1672—1719) — английский писатель и журналист **II**: 69
- Адеркас Борис Антонович (ум. 1831) — псковский гражданский губернатор (1816—1826), осуществлявший надзор за ссыльным Пушкиным в 1824—1826 гг. **I**: 197, 656
- Азадовский Марк Константинович (1888—1954) — литературовед, фолклорист, библиограф **II**: 429, 608, 609
- Азин-Палаиос — профессор Мадридского университета **II**: 69
- Айхенвальд Юлий Исаевич* **I**: 9, 455, 655, **679—682**, 691, 700, **II**: 613
- Аксаков Иван Сергеевич (1823—1886) — публицист, общественный деятель, славянофил **I**: 397, 511, 512, 522, 523, 529, 530, 561, 573, 646, 648, 682, 701
- Аксаков Константин Сергеевич (1817—1860) — публицист, критик, историк, славянофил **I**: 682
- Аксаков Николай Петрович (1848—1909) — публицист, критик, прозаик, философ-богослов, славянофил **I**: 646
- Аксаков Сергей Тимофеевич (1791—1859) — писатель, критик **I**: 136, 138, 560, 644, **II**: 20
- Александр (Семенов Тянь-Шанский) см. *Семенов Тянь-Шанский А.*

---

\* Аннотированный указатель имен, как и указатель произведений Пушкина, составлен Л. А. Тимофеевой. В него вошли все имена, встречающиеся в основном тексте и в примечаниях. Аннотации не даются к именам критиков и исследователей, подробные сведения о которых содержатся в комментарии. В таких случаях фамилия автора, а также те страницы, на которых содержится справка о нем, выделены в указателе полужирным шрифтом.

- Александр I Павлович (1777—1825) — российский император (1801—1825) I: 87, 182, 185, 196, 197, 460, 558, 571, 652, 653, 656, 675, 688, II: 46, 48, 49, 54—57, 62, 81, 82, 86—88, 155, 166, 371, 372, 398, 587, 611
- Александр II Николаевич (1818—1881) — российский император (1855—1881) I: 652, II: 82 193
- Александр Македонский (356—323 до н. э.) — царь Македонии, один из величайших полководцев древности I: 250, 616
- Александр Невский (1220—1263) — русский князь, полководец; канонизирован русской православной церковью в качестве святого II: 202, 515
- Александра Федоровна (Фридерика Луиза Шарлотта Вильгельмина), российская императрица, жена Николая I II: 314
- Алексеев Михаил Павлович* I: 703, II: 43, 65, 444, 450, 592, 593, 626—627
- Алексеев Николай Степанович (1788—1854) — знакомый Пушкина, чиновник для особых поручений при генерале И. Н. Инзове I: 447, 691
- Алексей Михайлович (1629—1676) — русский царь (1645—1676), отец Петра Великого I: 125, 126
- Алмазов Борис Николаевич (1827—1876) — критик, поэт, переводчик I: 642
- Альтшуллер Марк Григорьевич (род. 1945) — филолог I: 669, II: 608
- Амвросий (в миру Александр Михайлович Гренков; 1812—1891) — послушник (с 1839), старец (с 1860) Оптиной пустыни I: 572
- Аммосов Александр Николаевич (1823—1866) — литератор, издатель книги «Последние дни жизни и кончина А. С. Пушкина. Со слов бывшего его лицейского товарища и секунданта К. К. Данзаса» (СПб., 1863) I: 663, II: 599
- Амусин Иосиф Давидович (род. 1910) — литературовед II: 434
- Анакреонт (около 570—478 до н. э.) — древнегреческий поэт; стяжал славу как певец любви и вина I: 24, 107, 377, II: 446
- Анаксимен Милетский (около 585 — около 525) — древнегреческий философ II: 249
- Андерсен Ганс Христиан (1805—1875) — датский писатель I: 408, 687
- Андреев Леонид Николаевич (1871—1919) — писатель, драматург II: 11, 21
- Андреевский Сергей Аркадьевич (1847 (1848)—1918) — литературный критик, поэт, юрист I: 677
- Анненков Иван Александрович (Аниньков, 1802—1878) — декабрист, к моменту восстания поручик лейб-гвардии Кавалергардского полка, член петербургской ячейки Южного общества II: 429
- Анненков Павел Васильевич (1813 (или 1812)—1887) — литературный критик, мемуарист, биограф Пушкина и редактор первого критического издания его сочинений (СПб., 1855—1857) I: 108, 110—114, 179, 180, 199, 200, 362, 496, 532, 558, 571, 592—594, 597, 609, 637—642, 644, 646, 650, 651, 653, 656, 665, 667, 678, 699, 707, 708, II: 382—384, 388, 426, 587, 595, 608, 611
- Анненский Иннокентий Федорович (1855—1909) — поэт, драматург, критик II: 228
- Антоний (в миру Алексей Павлович Храповицкий)* I: 667—668, II: 578—580
- Антоний Марк (около 83—30 до н. э.) — римский государственный деятель и полководец II: 450
- Апрелев Александр Федорович (1798—1836) — коллежский секретарь; в день свадьбы был заколот Н. М. Павловым за оскорбление, нанесенное

- его сестре: соблазнив Павлову и прижив с нею двоих детей, Апрельев отказался от брака, а впоследствии и от дуэли с Павловым II: 129
- Апулей (род. около 124 н. э.) — римский писатель, автор волшебнo-эротического романа «Золотой осел» II: 446
- Арина Родионовна см. *Яковлева А. Р.*
- Ариосто Лудовико (1477—1533) — итальянский поэт, автор волшебнo-сказочной рыцарской поэмы «Неистовый Роланд» (1516—1532) I: 15, 27, 38, 97, 107, 377, 496, 612, 616, 699, II: 180, 235, 243, 262
- Аристотель (384—322 до н. э.) — древнегреческий философ и ученый; изложил правила поэтического творчества в трактате «Поэтика» I: 22, 23, 277, 500, 613, 662, 699, II: 200, 601, 611
- Аристофан (около 445 — около 385 до н. э.) — древнегреческий драматург, комедиограф I: 362
- Арним Беттина, фон (1785—1859) — немецкая писательница I: 639
- Артемов П. И. — редактор журнала «Галатея» в конце 1830-х гг. II: 380
- Архангельский Александр Семенович (1854—1926) — историк литературы, член Российской академии наук, специалист по древнерусской литературе, автор работ о творчестве русских писателей XIX в. II: 291
- Архимед Сиракузский (около 287—212 до н. э.) — древнегреческий ученый, математик, механик I: 49, 621
- Архилох (VII в. до н. э.) — древнегреческий поэт I: 564, 573, 705, 706
- Асоян Арам Айкович — литературовед II: 608
- Аст Фридрих (1778—1841) — немецкий философ и эстетик, последователь Ф. Шеллинга I: 617
- Атилла (ум. 453) — предводитель гуннов, прославившийся своей жестокостью I: 310, 314, 319
- Афанасий, протопоп в Ливорно I: 126
- Ахматова Анна Андреевна (настоящая фамилия Горенко, в замужестве Гумилева) I: 693, II: 29, 448, 451, 452, 457, 507, 590, 593, 614, 631*
- Б., А. см. *Богданович А. И.*
- Баевский Вадим Соломонович (1929) — литературовед II: 458
- Базанов Василий Григорьевич (1911—1981) — литературовед I: 615
- Байрон Джордж Ноэл Гордон (Бейрон, 1788—1824) — английский поэт-романтик I: 21, 24, 29, 30, 32, 39—42, 44, 45, 58, 60, 65—69, 80, 91, 93, 99, 108, 128, 129, 141, 142, 152, 156, 157, 168, 192, 194—196, 199, 202, 204, 205, 212, 218, 219, 224, 226—228, 234, 243, 251—253, 255, 256, 259, 264, 280, 281, 284, 299, 304, 339, 341, 354, 380, 442, 447, 539, 549, 550, 557, 563, 586, 616, 617, 620, 625, 628, 643, 658, 660, 673, II: 27, 86, 99, 152, 158, 159, 161, 163, 167, 176, 181, 188, 191, 192, 205, 215, 237, 243, 246, 267, 282, 284, 286, 337, 346, 348, 349, 359, 429, 486, 525, 582, 595, 610, 616
- Бальде Якоб (1604—1668) — немецкий поэт, автор лирических новолатинских стихотворений I: 538
- Бальзак Оноре (1799—1850) — французский писатель, романист I: 400, 539, 648, II: 282
- Барант Амабль Проспер Брюжье (1785—1866) — французский историк, публицист и политический деятель, с 1834 г. французский посланник в России I: 191, 225, II: 392

- Баратынская Анастасия Львовна (Боратынская, рожденная Энгельгардт, 1804—1860) — жена Е.А. Баратынского I: 172, 651
- Баратынский Евгений Абрамович (Боратынский, 1800—1844) — поэт I: 29, 48, 172, 198, 209, 284, 339, 399, 402, 411, 505, 507, 518—520, 614, 616, 617, 626, 631, 651, 656, 660, 684, 687, 701, II: 170, 184, 229, 298, 380, 459, 473, 474, 483, 496, 511, 538, 607, 609—610, 613, 631
- Барбур Филип Л. (Barbour) — американский исследователь II: 398
- Барри Конуолл см. *Корнуолл Б.*
- Барклай-де-Толли Михаил Богданович (1761—1818) — генерал, герой Отечественной войны 1812—1814 гг., в начале которой был главнокомандующим 1-й Западной армией I: 380, II: 9, 49, 54, 56, 151, 588
- Барсуков Николай Платонович (1838—1906) — историк литературы, издатель, археограф и библиограф, автор биографий деятелей русской культуры I: 670
- Бартенев Петр Иванович (1829—1912) — историк, археограф, библиограф, исследователь биографии Пушкина, издатель и составитель журнала «Русский архив» (1883—1912) I: 189, 560, 575, 653, 655, 682, 695, II: 99, 595, 596, 614, 615
- Батлер Самюэль (Бутлер; 1612—1680) — английский поэт, автор сатирической повести «Гудибрас» I: 27, 616
- Батый (ум. 1255) — монгольский хан, внук Чингисхана I: 314
- Батюшков Константин Николаевич (1787—1855) — поэт I: 64, 87, 97, 99, 168, 169, 338, 341, 526, 557, 613, 617, 626, 670, II: 205, 223, 255, 276, 291, 293, 296, 302, 303, 305, 493, 568, 574
- Батюшков Помпей Николаевич (1811—1892) — младший брат К. Н. Батюшкова, ковенский вице-губернатор, историк, археолог, этнограф II: 291
- Бахман Карл Фридрих (1785—1855) — немецкий эстетик I: 617
- Бахтин Михаил Михайлович** II: 420, 625
- Бейль Пьер (Бель, 1647—1706) — французский философ скептического направления, автор книги «Исторический и критический словарь» II: 359, 360
- Бейрон см. *Байрон Д. Н. Г.*
- Белинский Виссарион Григорьевич** I: 110, 129, 139—151, 156, 157, 159, 173, 354, 363, 421, 422, 457, 480, 492, 574, 583, 609, 630, 631, 632, 634, 635, 636, 640—643, 645, 648—651, 670, 676, 678, 689, 692, 700, 706, 707, II: 26, 146, 266, 361, 362, 367, 381, 382, 546, 563, 567, 603
- Беллизар Фердинанд Михайлович (1798—1863) — петербургский книгопродавец, издатель «Revue etrangere» и «Journal de St. Petersbourg» II: 395
- Белый Андрей** (настоящее имя Борис Николаевич Бугаев) I: 9, 490—492, 683, 684, 685, 698, II: 10, 11, 21, 28, 590, 591, 607
- Бель см. *Бейль П.*
- Беляев Михаил Дмитриевич (1884—1955) — филолог II: 605
- Беляк Николай Владимирович — современный театральный деятель, литературовед II: 576
- Бем Альфред Людвигович** II: 245, 416, 617, 618, 619
- Беме Якоб (1575—1624) — немецкий философ-мистик I: 419
- Бенедиктов Владимир Григорьевич (1807—1873) — поэт I: 411, 510, 524, 537, 687, II: 624
- Бенкендорф Александр Христофорович (1781 (1783) — 1844) — генерал-адъютант, начальник III Отделения Его Императорского Величества кан-



- целярии, шеф Корпуса жандармов I: 226, 284, 287, 477, 480, 668, II: 81—83, 383, 384, 387, 388, 457, 564
- Бентам Иеремия (1748—1832) — английский философ, юрист и социолог I: 502
- Беньян Джон (Буниан, Буньян, 1628—1688) — английский поэт, пуританский проповедник, автор книги «Путь паломника» (1678—1684) I: 162, 163, 649, II: 22, 105, 160, 161, 236
- Беранже Пьер Жан (1780—1857) — французский поэт, автор популярных песен I: 107
- Берг Николай Васильевич (1823—1884) — литератор, историк; записал со слов дочери А. Р. Яковлевой рассказ о Пушкине I: 587
- Бердяев Николай Александрович** I: 10, 688—689, II: 540, 562, 594, 601
- Березина Валентина Григорьевна — литературовед I: 633
- Березкина Светлана Вениаминовна — современный пушкиновед II: 596
- Берман Я. З. — филолог I: 689
- Бернадоне Пьетро — отец Святого Франциска, купец II: 225
- Бёрне Людвиг (настоящее имя Леон Барух, 1786—1837) — немецкий писатель, публицист, литературный критик I: 639, 651
- Бернет Е. (настоящее имя Алексей Кириллович Жуковский; 1810—1864) — поэт-романтик, автор стихотворений и поэм, его литературный дебют — отрывок из поэмы «Елена», состоялся в 5 т. «Современника» (1837) I: 524
- Бертон Жан Батист (1769—1822) — французский генерал, участник военных походов эпохи французской революции и Наполеона I Бонапарта I: 603
- Берштейн Игнатий Игнатьевич (псевдоним А. Ивич, 1895—1953) — писатель, прозаик I: 695, 696
- Бернштейн С. И. — литературовед I: 698
- Бестужев Александр Александрович (псевдоним Марлинский)** I: 27, 28, 134, 181, 614—617, II: 98, 241, 244, 246, 397, 430, 485, 605, 616, 618
- Бестужева Прасковья Михайловна (1775—1846) — мать А. А. Бестужева II: 605
- Бестужев-Рюмин Михаил Алексеевич (Рюмин, 1798—1832) — поэт, критик, журналист I: 527—529
- Бетховен Людвиг, ван (Бетговен; 1770—1827) — немецкий композитор I: 169, 365, II: 223, 226—228, 322
- Библиофил (псевдоним) I: 654
- Бируков Александр Степанович (1772—1844) — цензор Петербургского цензурного комитета (1821—1826), адресат двух «Посланий цензору» Пушкина II: 85
- Битов Андрей Георгиевич (1937) — писатель II: 572
- Биццлли Петр Михайлович** I: 696, II: 612, 613
- Биш Мари Франсуа Ксавье (1771—1802) — французский физиолог, автор «Физиологических исследований о жизни и смерти» II: 359
- Благой Димитрий Димитриевич** I: 642, 672, 706—708, II: 322, 577, 631
- Блок Александр Александрович** I: 404, 493, 654, 687, 692—695, 699, II: 21, 28, 265, 267, 507, 509, 539, 546, 553, 573, 574, 580, 584, 590, 593, 621
- Блудов Дмитрий Николаевич (1785—1864) — литератор, дипломат, председатель Департамента законов Государственного совета, с 1855 — президент Академии наук I: 191, 655

- Бобрищев-Пушкин Николай Сергеевич (1800—1871) — поэт, член Южного общества декабристов II: 439
- Бобров Сергей Павлович (1889—1971) — поэт, литературовед I: 698
- Бове Жан (Beauvais; 1731—1790) — архиепископ Сенесский, проповедник Людовика XV II: 395, 396
- Богаяевская Ксения Петровна (род. 1911) — литературовед и библиограф II: 383
- Богатырева С. — литературовед I: 695, 696
- Богданович Ангел Иванович (псевдоним Б. А.; 1860—1907) — критик, публицист, с 1895 г. фактический редактор демократического журнала «Мир Божий» I: 661, 673
- Богданович Ипполит Федорович (1743—1803) — поэт, автор шуточной поэмы-сказки «Душенька» (1783) I: 11, 27, 616
- Бодлер Шарль (Бодлэр; 1821—1867) — французский поэт I: 400, 578, 598, 684, 708, 176, II: 224, 267
- Бойко Константин Алексеевич — литературовед, арабист II: 593
- Болотов Андрей Тимофеевич (1738—1833) — писатель и ученый, мемуарист, основатель русской агрономической науки, издатель (совместно с Н. И. Новиковым) журнала «Экономический магазин» (1780—1789), автор записок «Жизнь и приключения А. Болотова, описанные им самим для своих потомков» (Т. 1—4, СПб., 1870—1873) I: 341, 670
- Бомарше Пьер Огюст (1732—1799) — французский драматург и публицист, автор комедий «Севильский цирюльник» (1775) и «Женитьба Фигаро» (1784) I: 377
- Бонапарт см. *Наполеон*
- Бонди Сергей Михайлович** II: 50, 51, 78, 426, 448, 449, II: 591, 592
- Боратынский Е. А. см. *Баратынский Е. А.*
- Борис Годунов см. *Годунов Б. Ф.*
- Бородин Александр Порфирьевич (1833—1887) — композитор II: 224
- Бороздин Александр Корнильевич (1863—1918) — историк литературы II: 436
- Борхес Хорхе Луис (1899—1986) — аргентинский писатель, поэт, переводчик I: 9, 622
- Ботвинник Наталья Марковна — филолог I: 705
- Боткин Василий Петрович (1811/1812—1869) — критик, переводчик, автор цикла очерков «Письма об Испании» (1847—1851), сотрудник журнала «Современник» (1855—1857) I: 637—639
- Боттичелли Сандро (1444 (1445)—1510) — итальянский художник I: 556
- Боулс Уильям (Боульс, Bowles, 1762—1850) — английский поэт, автор поэм и сонетов I: 617, 708
- Бочаров Сергей Григорьевич** I: 692, 696, 698, II: 420, 537, 540, 541, 584, 618, 629, 632
- Боярдо Маттео Мария, граф ди Скандьяно (около 1434—1494) — итальянский поэт I: 496, 699
- Браимовский Сергей Николаевич — литературовед I: 458
- Бреммер Джордж Брайан (1778—1840) — английский щеголь, законодатель мод II: 447
- Бродский Николай Леонтьевич (1881—1951) — литературовед, профессор Московского университета, исследователь русской литературы XIX в. II: 391

- Бройде Анмартин Михал — литературовед I: 638
- Брокгауз Фридрих Арнольд (1772—1823) — основатель немецкой издательской фирмы I: 474, 560, 566
- Бруно Джордано (1548—1600) — итальянский ученый, философ-пантеист I: 622
- Брут Луций Юний — патриций, основатель Римской республики, в 509 г. до н.э. возглавивший восстание против царя Тарквиния Гордого I: 508
- Брут Марк Юний (82—42 до н. э.) — римский политический деятель, участник заговора против Юлия Цезаря I: 231, II: 162
- Брюллов Карл Павлович (1799—1852) — художник I: 225, 238, 563, 705
- Брюсов Валерий Яковлевич** I: 404—406, 540, 580, 674, 679, **682—684**, 685, 691, 692, 693, 696, 698, 702, II: 27, 29—31, 42, 48, 49, 96, 229, 590, 591, 609, 612
- Буало-Депрео Никола (1636—1711) — французский поэт и критик, теоретик классицизма, автор поэтического трактата «Искусство поэзии» I: 28, 616, II: 237, 276, 281, 441
- Бубеникова М. — современный исследователь II: 618
- Буданова Нина Федотовна — литературовед I: 647
- Будда (Просветленный) — эпитет, обозначающий наивысший предел духовного развития; прилагается, в частности, к основателю буддизма Сиддхартхе Гаутаме (566—476 или 563—473 до н. э.), который, по преданию, происходил из царского рода племени шакьев (одно из имен Будды — Шакьямуни или Сакья-Муни) I: 227, 294, 320, 321, 658, 667
- Булгаков Сергей Николаевич** I: 662, 688, 704, II: 143—148, 267, 594, **598—603**, 604, 610, 611, 615, 621
- Булгарин Фаддей (Тадеуш) Венедиктович** I: 7—9, 77, 103, 193, 198, 199, 284, 477, 586, 588, 620, 625, **626—629**, 631, 633, 639, 656, 707, II: 53, 384, 463—465, 471, 474, 478, 479, 606
- Буниан (Буньян) см. *Беньян Д.*
- Бунин Иван Алексеевич (1870—1953) — прозаик, поэт, переводчик II: 507
- Бурачок Степан Анисимович (1800—1876/1877) — критик, издатель, публицист I: 635
- Бурбоны — королевская династия во Франции с 1589 по 1830 г., основателем которой был Генрих IV (1553—1610); к известнейшим ее представителям относятся Людовики XIII, XIV, XV, XVI, XVIII II: 392
- Бурлюк Давид Давидович (1882—1967) — поэт-футурист, критик, издатель I: 693
- Бутурлин Дмитрий Петрович (1790—1849) — историк, директор Публичной библиотеки, сенатор, председатель негласного Особого комитета для надзора за печатью (так называемого «Бутурлинского комитета») I: 652
- Бухштаб Борис Яковлевич (1904—1985) — литературовед, книговед I: 672
- Бюра де Гюржи Эдмон — французский писатель I: 603
- Бюргер Готфрид Август (1747—1794) — немецкий поэт, выразитель идей «Бури и натиска» I: 338, 669
- Вагнер Рихард (1813—1883) — немецкий композитор II: 227, 228
- Вазари Джорджо (1511—1574) — итальянский архитектор, живописец, историк искусства I: 204, 657
- Вальдштейн II: 226
- Вальховский В. Д. см. *Вольховский В. Д.*

- Варламов Александр Егорович (1801—1848) — русский композитор I: 128, 643
- Варламов Алексей Николаевич (1963) — писатель II: 523
- Варнава (в миру Петр Росич) — сербский патриарх II: 249
- Варсано Лидия — владелица собрания зарубежной книжной Пушкинианы II: 589
- Варсано Серж — владелец собрания зарубежной книжной Пушкинианы II: 589
- Варта П. — псевдоним, см. *Пильц Э. И.*
- Василий IV (Шуйский Василий Иванович, 1552—1612) — русский царь в 1606—1610 гг. II: 389, 444, 527
- Васильев Борис Александрович (1899—1976) — православный священник, этнограф, историк II: 578
- Вацуро Вадим Эразмович** I: 608, 610, 707, II: 455, 627, 628
- Вейденбаум Евгений Густавович (1845—1918) — историк, библиограф, председатель Кавказской археографической комиссии
- Вейдле Владимир Васильевич** II: 613—617
- Венгеров Семен Афанасьевич (1855—1920) — историк русской литературы и общественной мысли, библиограф, текстолог, редактор «Библиотеки великих писателей», выходившей в издательстве Брокгауза и Ефрона, руководитель Пушкинского семинария при Петербургском университете (с 1906) I: 474, 550, 609, 628, 673, 680, 694, 698—700, 702, 703, 705, 708, II: 96, 427, 592, 595, 600, 602, 606—608
- Венгров Натан (настоящее имя Моисей Павлович Вейнгрот; 1894—1941) — литературный критик, поэт I: 689
- Веневитинов Дмитрий Владимирович** I: 513, 517, 520, 521, 617—620, 630
- Веневитиновы: Анна Николаевна (рожденная Оболенская; 1782—1841) — мать Алексея Владимировича (1806—1872), Дмитрия Владимировича и Софьи Владимировны (в замужестве Комаровской; 1808—1877) I: 619
- Вергилий (Публий Вергилий Марон, 70—19 до н. э.) — римский поэт I: 16, 23, 250, 301, 438, 539, 552, 612, 659, 666, 498
- Верди Джузеппе (1813—1901) — итальянский композитор II: 223
- Вересаев Викентий Викентьевич** (*настоящая фамилия Сидович*) I: 8, 597, 598, 602, 610, 703—706, 707, 708, II: 96, 100, 132, 202, 205, 251—253, 515, 538, 594, 598—603, 607, 610, 619, 628—630
- Вержье Жак (Яков) (1657—1720) — французский поэт, особенно известный непристойными сказками, написанными в подражание Ж. Лафонтену II: 237
- Верлен Поль (Верлэн, 1844—1896) — французский поэт, один из предтеч символизма I: 400—402, 684, II: 176
- Вернет см. *Бернет Е.*
- Верхарн Эмиль (1855—1916) — бельгийский поэт и драматург I: 400
- Веселовский Александр Николаевич** I: 637, 668—670, II: 317, 319
- Видок Эжен Франсуа (1775—1857) — французский сыщик с уголовным прошлым, автор мемуаров, фрагменты которых были опубликованы в русских журналах (1829—1830)
- Виельгорский Матвей Юрьевич (1794—1866) — музыкант-виолончелист, знакомый Пушкина I: 284
- Виельгорский Михаил Юрьевич (1788—1856) — государственный деятель, меценат, композитор, знакомый Пушкина, основатель музыкально-литературного салона в Петербурге I: 284

- Виланд Кристоф Мартин (1733—1813) — немецкий писатель I: 39, 620
- Вильгельм II (1859—1941) — германский император и прусский король (1888—1918) I: 306, 666
- Вильсон Джон (1785—1854) — английский критик и писатель, автор поэмы «Город чумы» (1816) I: 708, II: 236, 238, 614
- Винкельман Иоганн Иоахим (1717—1768) — немецкий археолог, историк, автор книги «История античного искусства» I: 368
- Виноградов Анатолий Корнелиевич (1888—1946) — писатель, литературовед I: 651
- Виноградов Виктор Владимирович** I: 651, 672, 700, II: 44, 45, 310, 311, 332, 405, 411, 420, 428, 462, 609, 625
- Винокур Григорий Осипович** I: 618, 696—698, II: 384, 388, 389, 624
- Виньи Альфред Виктор, де (1797—1863) — французский писатель I: 633, 698
- Виролайнен Мария Наумовна — литературовед, пушкинист II: 576, 582
- Витгенштейн Петр Христианович (1768—1843) — генерал-фельдмаршал, граф, в 1818—1828 гг. — главнокомандующий 2-й армии со штаб-квартирой в Тульчине II: 59
- Владимир Всеволодович Мономах (1053—1125) — князь Киевский, писатель II: 202
- Владимир Святославович (Владимир Святой, ум. 1015) — князь Киевский с 980 г., креститель Руси I: 17, II: 272
- Вогюэ Эжен Мелькиор, де (Vogue, De-Vogüe; 1848—1910) — французский писатель и критик, член Французской Академии, автор книги «Le roman russe» (Paris, 1886), в русском переводе: «Современные русские писатели. Толстой. Тургенев. Достоевский» (М., 1887) I: 334
- Водовозов Василий Васильевич (1864—1933) — публицист, мемуарист, журналист, автор работы «Политические и общественные взгляды Пушкина в последний период его жизни» (1915) II: 386
- Воейков Александр Федорович (1778 (или 1779) — 1839) — поэт, переводчик, критик, издатель и журналист I: 14, 30, 612, II: 281, 282, 463, 493, 629
- Волжский Александр Сергеевич (настоящая фамилия Глинка, 1878—1940) — критик, историк литературы I: 430, 690
- Волконская Зинаида Александровна (рожденная Белосельская-Белозерская, 1789—1862) — хозяйка музыкально-литературного салона в Москве, писательница, поэтесса, I: 300
- Волконская Мария Николаевна (рожденная Раевская; 1805 (или 1807) — 1863) — дочь генерала Н. Н. Раевского, знакомая Пушкина II: 592, 596
- Волконский Николай Сергеевич (1826—1828) — сын С. Г. Волконского II: 105, 596
- Волконский Сергей Григорьевич (1788—1865) — генерал-майор, декабрист, член Южного общества II: 105, 596
- Волошин Максимилиан Александрович (настоящая фамилия Кириенко-Волошин; 1877—1932) — поэт, критик, художник, переводчик II: 552
- Вольтер (настоящее имя Франсуа Мари Аруэ; 1694—1778) — французский писатель и философ I: 27, 39, 168, 339, 491, 616, 620, 679, 698, II: 100, 176, 191, 192, 237, 243, 392, 396, 446, 454, 525, 559, 576
- Вольховский Владимир Дмитриевич (Вальховский, 1798—1841) — лицейский друг Пушкина, военный II: 427

- Бордсворт Уильям (1770—1850) — английский поэт-романтик II: 237
- Воронцова Елизавета Ксаверьевна (рожденная Браницкая; 1792—1880) — знакомая Пушкина, адресат его стихотворений I: 599
- Врангель Александр Егорович (1833 — после 1912) — юрист, дипломат I: 566, 704
- Вронченко Михаил Павлович (1801(1802)—1855) — переводчик Байрона, Шекспира, Гете, военный геодезист и географ I: 651
- Всеголов Всеволод Иванович (1790—1863) — врач-ветеринар, инспектор Псковской врачебной управы (1824—1831) I: 197
- Вульф Алексей Николаевич (1805—1881) — приятель Пушкина, мемуарист, автор «Дневников» (1827—1842, впервые опубликованы в 1929 г.) I: 273, 559, 560, 662, 704, II: 83
- Вульф Анна Николаевна (1799—1857) — знакомая Пушкина, сестра А. Н. Вульфа I: 672
- Вышеславцев Борис Петрович (1877—1954) — философ, публицист, редактор журнала «Путь» (Париж) II: 594
- Вяземский Петр Андреевич** I: 181, 186, 191, 192, 198, 232, 253, 284, 288, 290, 338, 356, 375, 500, 512, 515—521, 523—525, 530—532, 537, 571, 613—614, 616, 617, 620, 625, 632, 633, 637, 652, 653, 656, 658, 660, 669, 670, 676, 680, 684, 690, 697, 699, 702, II: 14, 53, 58, 61, 98, 125, 131, 152, 154, 164, 167, 184, 185, 192, 195, 200, 201, 228, 241, 246, 247, 252, 257, 276, 315, 320, 392, 424, 425, 431, 434, 464, 465, 527, 589, 594, 600, 601, 605—606, 608—610, 612, 614, 616—618
- Вяземский Павел Петрович (1820—1888) — историк литературы, археограф, сын П. А. Вяземского I: 181, 338, 472, 561, 692, 701
- Гаварни Поль (настоящее имя Сюльпис Гийом Шевалье, 1804—1866) — французский художник-график, карикатурист, литограф I: 400
- Гаврилин Валерий Александрович (род. 1939) — композитор II: 558
- Гагарин Иван Сергеевич (1814—1882) — писатель, публицист, дипломат, член ордена иезуитов, пропагандист католицизма в России I: 522—525, 530
- Гаевский Виктор Павлович (1826—1888) — критик, историк литературы I: 638, II: 630
- Гайдн Иосиф (1732—1809) — немецкий композитор II: 224
- Галахов Алексей Дмитриевич (1807—1892) — историк литературы, критик, прозаик I: 179
- Галлер Альбрехт (1708—1777) — швейцарский естествоиспытатель, поэт I: 49, 622
- Гальцева Рената Александровна — литературовед I: 608, 610
- Ганнибал Абрам Петрович (1697(1698)—1781) — прадед Пушкина I: 204, II: 611
- Ганнибал Мария Алексеевна (рожденная Пушкина, 1745—1818) — бабушка Пушкина по линии матери I: 587
- Ганнибалы — род, предки Пушкина I: 588, 675
- Гаспаров Борис Михайлович — современный филолог, лингвист, литературовед I: 669
- Гаспаров Михаил Леонович — современный филолог, литературовед II: 627
- Гафиз Шеме Эддин Мухамед (Хафиз, 1300—1388 или 1389) — персидский поэт-лирик I: 377, II: 241

- Гачев Георгий Дмитриевич (1929) — литературовед II: 627
- Гегель Георг Вильгельм Фридрих (1770—1831) — немецкий философ I: 273, 543, 569, 662, 705, II: 569
- Гейзерих (Гензерик; ум. 477) — король вандалов в 428—477 гг. I: 62, 625
- Гейне Генрих (1797—1856) — немецкий писатель, поэт, публицист I: 192, 228, 264, 299, 651, II: 224, 284, 613
- Гейро Режиc (Gayraud) — филолог II: 589
- Геккерн Луи Борхард де Беверваард (1791—1884), нидерландский дипломат, с 1826 г. посланник при русском дворе, с 1836 г. приемный отец Ж.. Ш. Дантеса I: 287—290, 355, 356, 663, II: 120, 124, 137
- Гельвеций Клод Адриан (1715—1771) — французский философ-материалист II: 102, 126, 454
- Гельд Г. Г. — литературовед II: 447
- Гензерик см. *Гейзерих*
- Геннади Григорий Николаевич (1826—1880) — библиограф, историк литературы, редактор издания «Сочинений» Пушкина (СПб., 1859—1860) II: 383, 602
- Генрих IV (Генрих Великий, Henri le Grand, 1553—1610) — король Франции с 1589 г. I: 543
- Генрих VII Люксембургский (около 1275—1313) — германский король (1308), впоследствии император I: 659
- Генслер Карл-Фридрих (1761—1825) — драматург и актер, директор Венского театра I: 14, 612
- Гераклит Эфесский (около 530—470 до н.э.) — древнегреческий философ I: 488, 697, II: 136, 209, 583, 602
- Гербель Николай Васильевич (1827—1883) — поэт-переводчик, издатель, редактор и библиограф I: 672
- Гервег Георг (1817—1875) — немецкий поэт и политический деятель I: 659
- Гердер Иоганн Готфрид (1744—1803) — немецкий философ, историк, фольклорист I: 512, II: 359, 471
- Гермоген (ум. 1612) — Патриарх Всероссийский (1606—1612) II: 202, 527
- Гёррес Иоганн Иозеф (1776—1848) — немецкий ученый, философ и публицист I: 617
- Герцен Александр Иванович (псевдоним Искандер, 1812—1870) — русский писатель, публицист I: 178, 179, 243, 334, 358, 652, 659, 676, II: 150, 343, 363, 456, 588, 623
- Гершензон Михаил Осипович* I: 484, 485, 499, 507, 550, 551, 581, 589, **689—691**, 696, 702, 706, II: 10, 18, 19, 26, 96, 99, 106, 266, 317, 535, 588, 590, 594, 621
- Герштейн Эмма Григорьевна (род. 1903) — литературовед II: 71, 593
- Гессен Сергей Иосифович (1887—1950) — философ II: 587
- Гете Иоганн Вольфганг (1749—1832) — немецкий поэт I: 22, 27, 33, 39, 66, 67, 80, 81, 91, 101, 106, 107, 141, 142, 167, 169—171, 192, 193—197, 200, 202, 205, 208, 212, 226—229, 250—256, 262, 264, 283, 304, 320, 360, 377, 417, 430, 491, 520, 526, 538, 569, 584, 606, 616, 633, 637, 639, 647, 651, 655, 658, 659, 660, 670, 677, 690, 698, 705, 708, II: 5, 104, 177, 188, 205, 215, 221, 229, 235, 239—244, 246, 263, 268, 471, 505, 506, 514, 575, 593, 608, 614, 616, 617, 621, 631
- Гетчинсон У. см. *Гутчинсон У.*

- Гиббон Эдуард (1737—1794) — английский историк, автор труда «История упадка и разрушения Римской империи» II: 359
- Гизо Франсуа (1787—1874) — французский историк, публицист и политический деятель I: 698, II: 392
- Гиллельсон Максим Исаакович (1915—1987) — литературовед II: 628
- Гиляров-Платонов Никита Петрович (1824—1887) — публицист, философ, издатель I: 136, 644
- Гинзбург Лидия Яковлевна** I: 687, II: 624
- Гинтер И. Х. см. *Гюнтер И. Х.*
- Гиппиус Василий Васильевич (1890—1942) — поэт, переводчик, критик, литературовед I: 701
- Гиппиус Зинаида Николаевна (1869—1945) — поэт, писатель, литературный критик I: 674
- Гирей — династия крымских ханов XV—XVIII вв. I: 57
- Глаголев Андрей Гаврилович (псевдоним Житель Бутырской слободы)** I: 9, 610, 611, 614, 663, II: 281
- Глазунов А. — переводчик В. Ирвинга (1879) II: 66
- Глейм Иоганн Вильгельм Людвиг (1719—1803) — немецкий поэт-лирик I: 538
- Глинка Михаил Иванович (1804—1857) — композитор I: 225, II: 9
- Глинка Федор Николаевич (1786—1880) — поэт, публицист I: 513—516, 527, 533, 534, 617 II: 202, 425
- Глинский М. — музыковед 1916 II: 398
- Глюк Христофор Виллибальд (1714—1787) — немецкий композитор, реформатор оперного стиля в Европе, автор опер «Ифигения в Авлиде» и «Ифигения в Тавриде» II: 172
- Гнедич Николай Иванович (1784—1833) — поэт-лирик, переводчик «Илиады» Гомера, член Российской Академии I: 341, 581, 670, 706, II: 246, 247, 618
- Гоголь Николай Васильевич** I: 105, 106, 111, 113, 124, 128, 132, 139, 140, 152, 173, 174, 191, 192, 201, 203, 208, 209, 227, 231, 244, 246, 249, 256—259, 262, 265, 274, 284, 296, 309, 314, 334, 338, 341, 351, 362, 365, 371, 378, 398, 401, 410, 454, 457, 490, 491, 499, 524, 552, 557, 572, 574, 610, 628, **629—631, 636, 637**, 638, 639, 643—645, 655—657, 660—662, 670, 676, 678, 679, 683, 684, 687, 689, 698—700, 704, 706, II: 5, 10, 11, 18, 20, 21, 119, 126, 129, 136, 183, 184, 190, 204, 220, 221, 244, 263, 265, 266, 273, 317, 343, 386, 456, 458, 459, 491, 503, 504, 506, 511, 513, 526, 527, 538, 546, 551, 553, 554, 560, 561, 562, 567, 568, 570, 571, 573, 579, 587, 590, 603, 610, 617, 621, 622, 625—627, 631
- Годунов Борис Федорович (около 1552—1605) — царь Московский с 1598 г. I: 33, 243, 308, 384, 681, II: 379—399
- Годунов Федор Борисович (1589—1605) — царевич, сын Бориса Годунова I: 33, II: 379, 382
- Годунова Ксения Борисовна (1581—1622) — дочь Бориса Годунова I: 33, 382
- Годунова Мария Григорьевна (рожденая Скуратова-Бельская, ум. 1605) — жена Бориса Годунова II: 379, 382
- Голицын Александр Николаевич (1773—1844) — государственный деятель, обер-прокурор Синода (1805), министр народного просвещения (1816), мистик II: 87, 99



- Голицын Александр Николаевич (1822—1823) — князь, сын Николая Борисовича и Елены Александровны (рожденной Салтыковой) Голицыных II: 105, 526
- Голицына Евдокия (Авдотья) Ивановна (рожденная Измайлова; 1780—1850) — «ночная княгиня», хозяйка литературно-музыкального салона в Петербурге, упоминается Пушкиным в стихотворении «Краев чужих неопытный любитель...» II: 497
- Головин Иван Гаврилович (1816—1890) — публицист, прозаик, зачинатель вольной русской печати I: 671
- Головин Николай Николаевич (ум. 1820) — обер-шенк, член Государственного совета II: 433
- Голубков Василий Васильевич (1880—1968) — литературовед II: 391
- Гольц Арно (1863—1929) — немецкий поэт-урбанист, пропагандист и теоретик натурализма I: 400
- Гомер (Омир, Омер, предположительно между XII и VIII в. до н. э.) — древнегреческий поэт; по преданию, автор поэм «Илиада» и «Одиссея» I: 23, 69, 86, 90, 91, 107, 167, 171, 201, 202, 244, 252, 313, 362, 363, 541, 549, 552, 564, 584, II: 5, 20, 170, 430
- Гончаров Иван Александрович (1812—1916) — писатель I: 225, 249, 257—260, 262, 309, 314, 334, 556, 568, 569, 698, II: 20, 21, 204, 343, 508, 562, 610
- Гончаров Николай Афанасьевич (1787—1861) — тесть Пушкина, отец Н. Н. Пушкиной I: 356, 357, II: 591
- Гончарова Екатерина Николаевна (в замужестве Дантес, 1809—1843) — сестра Н. Н. Пушкиной I: 663
- Гончарова Наталья Ивановна (1785—1848) — мать Н. Н. Пушкиной I: 356, 357, II: 36, 591, 592
- Гончарова Наталья Николаевна см. *Пушкина Н. Н.*
- Гончаровы, семья — родственники жены Пушкина I: 195, 199, 356, 357
- Гораций (Квинт Гораций Флакк, 65—8 до н.э.) — римский поэт I: 16, 22—24, 50, 55, 81, 170, 301, 302, 377, 538—553, 613, 614, 623, 624, 634, 650, 666, II: 194, 217, 426, 441, 446
- Горбунов Иван Федорович (1831—1895/1896) — прозаик, актер, зачинатель жанра устного рассказа II: 21
- Горик О. — литературовед I: 492
- Горницкая Нина Сергеевна — литературовед I: 609
- Горнфельд Аркадий Георгиевич (1867—1941) — литературовед, критик и переводчик I: 654, 679
- Городецкий Борис Павлович (1896—1974) — филолог II: 389, 390
- Городецкий Сергей Митрофанович (1884—1967) — поэт, прозаик, драматург II: 591
- Горчаков Александр Михайлович (1798—1883) — соученик Пушкина по Лицею, впоследствии дипломат, канцлер, министр иностранных дел России (1856—1882) II: 99, 100, 495, 595, 629
- Горчаков Дмитрий Петрович (1758—1824) — поэт, писатель, драматург, автор сатир, член Российской Академии II: 131, 601, 251, 619
- Горький Максим (настоящее имя Алексей Максимович Пешков; 1868—1936) — русский писатель II: 21, 114, 597
- Готовцева Анна Ивановна (в замужестве Корнилова, 1799—1871) — поэтесса, адресат стихотворения Пушкина «Ответ А. И. Готовцевой» I: 530, 531

- Готье Теофиль (1811—1872) — французский поэт-романтик I: 398, 399, 684
- Гофман Модест Людвигович (1887—1959) — поэт, критик, пушкиновед I: 593, II: 50, 51, 317, 602, 612
- Гофман Эрнст Теодор Амадей (1776—1822) — немецкий писатель I: 77, 129, 643, 204
- Гофмансталь Гуго (1874—1929) — австрийский писатель-символист, драматург I: 400
- Граббе Павел Христофорович (1789—1879) — участник Отечественной войны 1812 г., впоследствии генерал-лейтенант, командующий войсками на Кавказе II: 433
- Градовский Александр Дмитриевич (1841—1889) — юрист, историк государственного права, либеральный публицист I: 647
- Граммон, маршал I: 127
- Грачева Алла Михайловна — современный литературовед II: 622
- Грез Жан Батист (1726—1805) — французский жанровый живописец I: 69, 628, II: 409
- Грекур Жозеф Вилар, де (1683—1743) — французский поэт, автор фривольных сказок II: 237
- Грессе Жан Батист Луи (1709—1777) — французский поэт, представитель «легкой» поэзии, автор юмористической поэмы «Вер-Вер» I: 27, 616
- Грен Александр Евгеньевич (около 1807 — не ранее 1880) — поэт, переводчик, автор недостоверных воспоминаний о Пушкине II: 595
- Греч Николай Иванович (1787—1867) — журналист, публицист, переводчик I: 181, 199, 612, 626, II: 605
- Грибоедов Александр Сергеевич (1790 (или 1795) — 1829) — писатель, поэт, дипломат I: 125, 137, 337, 338, 586, 615, 626, 643, II: 20, 86, 247, 254, 426—430, 433—437, 439, 485, 564
- Григорий Палама (1296—1359) — епископ Фессалоникийский, причислен к лику святых II: 531
- Григорович Дмитрий Васильевич (1822—1899/1900) — прозаик, искусствовед, почетный член Академии художеств (1868), член-корреспондент Петербургской Академии наук I: 646
- Григорьев Аполлон Александрович* I: 354, 640, 642—644, II: 14, 15, 570, 571, 580—583, 585
- Гримм Фридрих Мелькиор (Грим, 1723—1807) — писатель, энциклопедист I: 502
- Гриневич П. Ф. см. *Якубович П.Ф.*
- Грифцов Борис Александрович (1885—1950) — критик, переводчик, искусствовед I: 680
- Гришунин Александр Леопольдович — современный литературовед I: 701
- Грозный Иван см. *Иван Грозный*
- Гроссман Леонид Петрович (1888—1965) — литературовед I: 689
- Грот Яков Карлович (1812—1893) — историк литературы, языковед, переводчик I: 522, 525—527, 701, 702, II: 98, 252, 253, 594
- Грузинцев Александр Николаевич (Грузинцов; около 1779 — не ранее мая 1819 и не позднее 1821) — драматург, поэт, автор трагедий «Электра и Орест», «Эдип-царь», поэмы «Петриада» I: 613
- Грунский Н. К. — критик, переводчик I: 667
- Губер Петр Константинович (1886—1914) — писатель, критик I: 693

- Гуковский Григорий Александрович** II: 329, 349, 435, 577, 593, 626
- Гуль Роман Борисович (1896—1986) — критик, литературовед, писатель II: 629
- Гумилев Николай Степанович (1886—1921) — поэт I: 693, II: 29, 590, 591
- Гундольф Фридрих (1880—1931) — немецкий филолог II: 221, 613
- Гус Ян (1369—1415) — чешский религиозный реформатор, священник, богослов I: 319
- Гутчинсон Уильям (Хатчинсон, Гетчинсон; 1793—1850) — домашний врач Е. К. и М. С. Воронцовых, «умный афей» I: 689, II: 104, 145, 170, 189, 607, 609
- Гюго Виктор Мари (1802—1885) — французский писатель, романист, поэт I: 170, 202, 228, 299, 535, 698, II: 233, 246, 247, 618
- Гюнтер Иоганн Кристиан (Гинтер, 1695—1723) — немецкий поэт-лирик I: 22, 613
- Д'Аламбер Жан Лерон (Даламберт, Д'Аламберт, 1717—1783) — французский философ, просветитель и математик I: 15,
- Давид Жак Луи (1748—1825) — французский живописец II: 158
- Давыдов Василий Львович (1792(1793)—1855) — знакомый Пушкина, председатель Каменской управы Южного общества декабристов I: 437, 690, II: 192, 525, 546
- Давыдов Денис Васильевич (1784—1839) — поэт, герой Отечественной войны 1812—1814 гг. II: 192, 610
- Давыдов Иван Иванович (1794—1863) — профессор Московского университета, математик, физик, историк, словесник II: 610
- Давыдов Сергей — современный американский филолог II: 612, 621
- Дагерр Луи Жак Манде (1787—1851) — изобретатель дагерротипии, предвосхитившей современное фотографирование II: 215, 612
- Даль Владимир Иванович (1801—1872) — врач, этнограф, писатель, автор сказок и «Толкового словаря живого великорусского языка» (СПб., 1861—1867) I: 338, 487, 669, 695, II: 148, 165, 604
- Данзас Константин Карлович (1801—1870) — лицейский товарищ Пушкина и его секундант на последней дуэли I: 288, 663, II: 98
- Данилевский Александр Семенович (1809—1888) — чиновник Министерства внутренних дел, автор воспоминаний о встречах с Пушкиным и Гоголем I: 629, II: 136, 603
- Даниэль Юлий Маркович (1925—1988) — писатель II: 628
- Данте Алигьери (1265—1321) — итальянский поэт I: 86, 101, 107, 109, 194, 196, 227, 249—252, 256, 284, 301, 304, 346, 438, 485, 555, 659, II: 5, 174, 239, 243, 486, 508, 514, 577, 579, 608, 616, 618
- Дантес Жорж Шарль (по приемному отцу Геккерн, 1812—1895) — светский знакомый Пушкина; смертельно ранил его на дуэли 27 января 1837 г. I: 196, 287—290, 292, 350, 354—359, 480, 663, 676, 695, II: 98, 120, 121, 136, 137, 139, 147, 212, 214, 265, 594, 604
- Дарвин Чарльз (1809—1882) — английский ученый, естествоиспытатель I: 318
- Дашков Дмитрий Васильевич (1788—1839) — переводчик, критик, прозаик, один из деятельнейших участников общества «Арзамас», государственный деятель, с 1832 г. министр юстиции I: 614, II: 68, 293, 305

- Дебюсси Клод Ашиль (1862—1918) — французский композитор-импрессионист II: 398
- Де-Вогюе см. *Вогюэ Э. М.*
- Деларю Михаил Данилович (1811—1868) — поэт-лирик, знакомый Пушкина, чиновник Министерства внутренних дел и Военного министерства I: 519
- Делибюрадер см. *Ознобишин Д. П.*
- Делорм Иосиф см. *Сент-Бев Ш. О.*
- Делиль Жак (1738—1813) — французский поэт-классицист, переводчик «Георгиев» Вергилия, член Французской Академии II: 277, 278
- Дельвиг Антон Антонович (1798—1831) — поэт, критик, журналист, друг Пушкина I: 206, 338, 382, 559, 565, 614, 626, 669, 704, 705, II: 201, 207, 302, 319, 607, 611
- Демидов Павел Григорьевич (1738—1821) — горнозаводчик, коллекционер, меценат II: 238
- Державин Гаврила Романович (1743—1816) — поэт I: 11, 30, 64, 65, 66, 81, 87, 99, 346, 374, 398, 399, 524, 538, 539, 545—548, 557, 617, 628, 633, 634, 683, 684, 697, 702, II: 79, 158, 161, 188, 224, 251, 252, 254, 255, 257, 258, 291, 298, 568, 612
- Державин Константин Николаевич (1908—1956) — литературовед II: 390
- Державина Ольга Александровна (род. 1910) — филолог II: 391
- Джонстон Сэмюэл (1709—1784) — английский критик, эссеист и писатель, биограф Шекспира I: 491, 698
- Дидло Карл Людвиг (1767—1837) — балетмейстер, работавший в Петербурге с 1801 г. I: 500
- Дидро Дени (1713—1784) — французский писатель и ученый-энциклопедист I: 183, II: 454
- Диксон Лука — петербургский книгопродавец, владелец лавки по адресу: Большая Морская, 29 II: 238, 615
- Димитрий Иванович, царевич см. *Дмитрий Иванович*
- Дирто, госпожа II: 434
- Дмитриев Иван Иванович (1760—1837) — поэт, баснописец, сатирик I: 87, 354, 565, 614, 623, 676, 705, II: 14, 200, 278, 279, 291, 296, 311, 589
- Дмитриев Михаил Александрович (1796—1866) — поэт, переводчик Горация, критик, автор воспоминаний «Мелочи из запаса моей памяти» (М., 1854) I: 613, 614, 620, II: 277
- Дмитрий Донской (1350—1389) — великий князь Владимирский и Московский, под его руководством русское войско выиграло Куликовскую битву; причислен к лику святых I: 644
- Дмитрий Иванович (Димитрий, Дмитрий Иоаннович, 1581—1591) — царевич, сын Ивана Грозного I: 34, II: 128, 379, 382—384, 390
- Добролюбов Николай Александрович (1836—1861) — литературный критик, писатель I: 192, 638
- Долгорукие, князья II: 196
- Долгоруков Дмитрий Иванович (1797—1867) — дипломат, поэт-дилетант, член общества «Зеленая лампа», знакомый Пушкина II: 67, 68
- Долгоруков Иван Михайлович (1764—1823) — поэт, мемуарист, автор книги «Капище моего сердца, или Словарь всех тех лиц, с которыми я был в разных отношениях в течение моей жизни» (впервые отд. изд.: М., 1874) II: 67

- Долгоруков Илья Андреевич (1798—1848) — петербургский знакомый Пушкина, член Союза благоденствия, впоследствии генерал-лейтенант II: 53
- Долгоруков Павел Иванович (1787—1845) — знакомый Пушкина по Кишиневу (1821—1822) II: 114, 597
- Долинин Аркадий Семенович (настоящая фамилия Искоз, 1880—1968) — литературовед, критик I: 608
- Достоевская Анна Григорьевна (рожденная Сниткина, 1846—1918) — жена Ф. М. Достоевского, мемуаристка I: 646, 650
- Достоевский Михаил Михайлович (1820—1864) — прозаик, переводчик, издатель, брат Ф. М. Достоевского I: 695, II: 614
- Достоевский Федор Михайлович* I: 192, 202, 208, 209, 219, 220, 225, 229, 231, 238, 240—244, 246, 249, 254, 257, 259—262, 264, 265, 284, 296, 308, 309, 314, 324, 328, 334, 335, 343, 351, 365, 416, 422, 454, 457, 499, 539, 556, 567, 568, 572, 573, 592, 610, 645—649, 650, 654, 657, 659, 661, 668, 671, 673, 678, 689, 692, 693, 699, 700, 703, 706, II: 5, 6, 9—11, 15—23, 106, 108, 110, 119, 130, 139, 172—174, 176, 181, 184, 186, 188, 202, 204, 209, 211, 216, 220, 221, 222, 231—234, 236, 237, 244, 255, 258, 259, 265, 268—271, 273, 330, 343, 451, 454, 456, 457, 508, 510, 511, 513, 523, 536, 547, 551, 562, 570, 572, 573, 575, 580, 583, 584, 587—589, 590, 596, 601, 606, 607, 610, 613—614, 617, 619, 621, 623, 625, 631
- Дружинин Александр Васильевич*. I: 122, 132, 191, 636, 637—638, 639—642, 644, 655, 685, 704
- Дрыжакова Елена Николаевна — современный литературовед I: 630, 636
- Ду Фу (712—770) — китайский поэт II: 511
- Дубельт Леонтий Васильевич (1792—1862) — начальник штаба Корпуса жандармов (1835—1839), управляющий III Отделением II: 564
- Дыдицкая Пелагея Васильевна (рожденная Пуришкевич, 1805 — не ранее 1882) — кишиневская знакомая Пушкина II: 497, 630
- Дюбарри Мари Жанна (дю Барри, 1746—1793) — последняя фаворитка Людовика XV, казненная во время террора за содействие эмигрантам I: 603
- Дюваль Александр Винсент (1767—1842) — французский драматург II: 616
- Дюмон Пьер Этьен Луи (1759—1829) — французский публицист, философ, автор воспоминаний об О. Г. Мирабо II: 395
- Дягилев Сергей Павлович (1872—1929) — художественный и театральный деятель, организатор выставок, пропагандист русского искусства, редактор журнала «Мир искусства» (1898—1904) I: 671
- Егоров Борис Федорович (1926) — литературовед I: 631, 642
- Екатерина II Алексеевна (рожденная София Фредерика Августа, принцесса Ангальт-Цербстская; 1729—1796) — российская императрица с 1862 г. I: 87, 398, 684, II: 128, 150, 151, 156, 167, 255, 374, 456
- Елагина Авдотья (Евдокия) Петровна (рожденная Юшкова, в первом браке Киреевская; 1789—1877) — переводчица, хозяйка литературно-философского салона, племянница В. А. Жуковского, мать И. В. и П. В. Киреевских и В. А. Елагина I: 619
- Елагины, семья I: 619
- Елена Павловна (рожденная Фредерика Шарлотта Мария, принцесса Вюртембергская, 1806—1873) — великая княгиня, жена великого князя Михаила Павловича II: 84

- Елизавета Алексеевна (рожденная принцесса Луиза Мария Августа, маркграфиня Баден-Баденская, 1779—1826) — императрица, жена Александра I: 340
- Ермаков В. — критик I: 689
- Ермаков Иван Дмитриевич (1875—1942) — профессор, медик II: 222, 613
- Ермолов Алексей Петрович (1777—1861) — военный и государственный деятель, генерал от инфантерии (1818), главноуправляющий Грузией (1819—1827), член Государственного Совета (1831) II: 152, 497
- Ершов Петр Павлович (1815—1869) — поэт и писатель, автор сказки «Конец горбунок» II: 84, 181, 608, 609
- Есаулов Иван Андреевич — литературовед II: 523
- Есенин Сергей Александрович (1895—1925) — поэт II: 507
- Ефрем Сирий (около 306—373) — богослов, гимнограф, толкователь Священного Писания I: 582, II: 13, 588
- Ефремов Петр Александрович (1830—1907) — историк литературы, текстолог, библиограф I: 362, 528, 529, 662, 672, 678, 701, II: 383, 595, 596
- Ефрон Илья Абрамович (1847—1917) — издатель, один из основателей фирмы «Брокгауз—Ефрон» (1890—1930), специализировавшейся на издании справочников, словарей, иллюстрированных собраний сочинений русских и зарубежных писателей I: 474, 560, 566
- Жаба Сергей (1894—1982) — публицист, критик II: 629
- Жан-Поль см. *Рихтер И. П.*
- Жанен Жюль (1804—1874) — французский писатель-романтик, автор известного романа «Мертвый осел и обезглавленная женщина» (1829) I: 603, 708, II: 237
- Жанлис Фелисите (1746—1830) — французская писательница, автор сентиментальных романов I: 507, 471
- Жанна Д'Арк (1412—1431) — народная героиня Франции, возглавившая борьбу против англичан во время Столетней войны (1337—1453) I: 39, 620
- Жид Андре Поль Гийом (1869—1951) — французский писатель, лауреат Нобелевской премии 1947 г. II: 233
- Жирмунский Виктор Максимович (1891—1971) — литературовед, лингвист, специалист по романо-германской филологии, профессор Ленинградского университета, академик I: 683, 701, II: 590
- Житель Бутырской стороны см. *Глаголев А. Г.*
- Житомирская С. В. — современный литературовед II: 429
- Жомини Анри (1779—1869) — барон, военный писатель, служивший в России, преподаватель стратегии у великого князя Александра Николаевича II: 429, 430
- Жуковский А. К. см. *Бернет Е.*
- Жуковский Василий Андреевич (1798—1852) — поэт, критик, переводчик I: 64, 87, 97, 99, 124, 186, 188, 191, 192, 197, 206, 225, 271, 284, 288, 289, 338, 463, 516, 520, 523—526, 530, 532, 534, 535, 557, 565, 602, 611, 614, 619, 620, 623, 626, 629, 634, 636, 637, 644, 645, 651, 656, 662, 663, 669, 695, 697, 701, 702, 705, II: 90, 101, 102, 104, 116, 120, 124, 129, 141, 142, 201, 205, 223, 236, 254, 255, 257, 258, 276, 291, 293, 296, 303, 307, 314—321, 323, 324, 383, 386, 387, 389, 397, 398, 471, 493, 568, 593, 596, 598, 599, 604, 614, 620

- Завадовская Елена Михайловна (рожденная Влодек; 1807—1874) — графиня, петербургская знакомая Пушкина II: 136, 602
- Завадовский Петр Васильевич (1739—1812) — граф, государственный деятель, фаворит Екатерины II, министр народного просвещения (1802—1810) I: 177, 652
- Загоскин Михаил Николаевич (1789—1852) — исторический романист, прозаик, переводчик II: 392
- Загряжская Наталья Кирилловна (рожденная Разумовская, 1747—1837) — статс-дама, родственница Н. Н. Пушкиной II: 151, 604, 605
- Задонский Тихон см. *Тихон Задонский*
- Зайцев Борис Константинович II: 620**
- Зайцев Кирилл Иосифович (архимандрит Константин) II: 588—589**
- Зайцева Валентина Васильевна — библиограф Пушкинского Дома РАН II: 591, 592, 626
- Замков Н. К. — литературовед II: 388
- Занд Георг (Жорж) см. *Санд Ж.*
- Занд Карл Людвиг (1795—1820) — студент Тюбингенского университета, казненный 20 мая 1820 г. за убийство А. Коцебу II: 162
- Захаров В. Н. — современный литературовед II: 523
- Зданевич Илья Михайлович (псевдоним Ильязд) II: 589—590**
- Зелинский Фаддей Францевич (Тадеуш-Стефан, 1859—1944) — филолог, поэт-переводчик, популяризатор античной культуры I: 608, II: 580
- Зельдович Моисей Гершелевич — литературовед I: 641
- Земцова Т. — переводчик II: 611
- Зенгер Т. Г. см. *Цявловская Т. Г.*
- Зеньковский Василий Васильевич (1888—1962) — философ, публицист, протоиерей (1942) II: 594
- Златоуст см. *Иоанн Златоуст*
- Золя Эмиль (1840—1902) — французский писатель I: 401
- Зубков Василий Петрович (1799—1862) — знакомый Пушкина, чиновник московской палаты гражданского суда I: 564
- Ибсен Генрик (1828—1906) — норвежский драматург I: 678
- Иван IV Васильевич Грозный (1530—1584) — русский царь с 1547 г. I: 260, 387, 618, II: 625
- Иванов Александр Андреевич (1806—1858) — русский художник, автор картины «Явление Христа народу» (1837—1858) II: 456
- Иванов Вячеслав Всеволодович — литературовед II: 627
- Иванов Вячеслав Иванович I: 683, 539, 702, II: 322, 580, 582, 583, 591, 606—609**
- Иванов Георгий Васильевич (1894—1958) — поэт II: 29
- Иванов-Разумник (настоящее имя Разумник Васильевич Иванов; 1878—1946) — критик, публицист, историк литературы I: 566—568, 685, 705
- Ивановский Андрей Андреевич (1791—1848) — чиновник III Отделения, литератор, автор воспоминаний о Пушкине II: 202
- Иваск Юрий Павлович (1910) — литературовед, критик, поэт II: 629
- Ивич А. см. *Берштейн И. И.*
- Игнатов Илья Николаевич (1856—1921) — литературный и театральный критик, публицист, редактор (1907—1918) газеты «Русские ведомости» I: 455

- Игорь Святославич (1151—1202), князь Новгород-Северский (с 1179), князь Черниговский (с 1198), герой «Слова о Полку Игореве» I: 65, II: 195, 244
- Иезуитова Раиса Владимировна — современный пушкинист II: 599
- Иероним Блаженный (Евсевий Иероним; около 340—420) — пресвитер Стридонский, переводчик Библии на латинский язык I: 661
- Измайлов Александр Ефимович (1779—1831) — поэт, баснописец, критик, издатель журнала «Благонамеренный» I: 614
- Измайлов Николай Васильевич (1893—1981) — литературовед, пушкинист I: 650, 689, 691, 692, II: 592
- Иисус Христос см. *Христос*
- Иларион (XI в.) — первый Киевский митрополит из русских (с 1051 г.), писатель II: 517, 518, 529
- Ильин Владимир Николаевич (1891—1974) — критик, литературовед II: 598
- Ильин Иван Александрович* II: 515, 548, 594, 609—611, 614
- Инзов Иван Никитич (1786—1845) — генерал-лейтенант, председатель Комитета об иностранных поселенцах южного края России II: 597
- Иоанн, игумен II: 600
- Иоанн Богослов — святой апостол, автор одного из Евангелий I: 258, 336, 661, 668, 678, II: 130, 131, 517, 518, 601
- Иоанн Златоуст (347—407) — архиепископ Константинопольский, писатель, богослов, проповедник II: 250, 328, 250, 619
- Иоанн Кронштадтский (в миру Иоанн Ильич Сергиев; 1829—1908/1909) — проповедник, святой, духовный писатель, автор дневника «Моя жизнь во Христе» (СПб., 1893—1894) I: 335
- Иоанн Мосх (конец VI — начало VII вв.) — византийский духовный писатель, составитель сборника о благочестивых людях, в русском переводе — «Синайский патерик» I: 279, 662
- Ипсиланти Александр Константинович (1792—1828) — генерал-майор российской армии, «безрукий князь», руководитель греческого восстания против турецкого ига II: 49, 57
- Ирвинг Вашингтон (1783—1859) — американский писатель-романтик II: 64—77, 86, 87, 593
- Ириней (в миру Иван Гаврилович Нестерович, 1783—1864) — архимандрит, ректор Кишиневской духовной семинарии (1820) II: 630
- Истрин Василий Михайлович (1865—1937) — филолог II: 53
- Истомина Авдотья (Евдокия) Ильинична (в замужестве Якунина, в первом браке Годунова, 1799—1848) — петербургская танцовщица II: 493
- Ишимова Александра Осиповна (1804—1881) — детская писательница, переводчица II: 124, 599, 615
- Кавелин Константин Дмитриевич (1818—1885) — публицист, историк, философ, общественный деятель I: 647
- Каверин Петр Павлович (1794—1855) — знакомый Пушкина, офицер, кутила, театрал I: 502
- Каганович Лазарь Моисеевич (1893—1991) — политический деятель из окружения И. В. Сталина II: 118
- Каграманов Ю. II: 553
- Казначеев Александр Иванович (1783—1880) — правитель канцелярии новороссийского генерал-губернатора М. С. Воронцова в Одессе (1823—1828), впоследствии одесский губернатор I: 188, 196, 653, 656



- Каллаш Владимир Владимирович — библиограф I: 705
- Кальвин Жан (1509—1564) — деятель церковной Реформации, основатель кальвинизма I: 431
- Камознс Луис Ваз, де (1524 (или 1525) — 1580) — португальский поэт, автор эпической поэмы в октавах «Лузиады» I: 11, 16, 284, 552, 611, 612
- Кант Иммануил (1724—1804) — немецкий философ I: 49, 383, 622, II: 529, 566
- Кантемир Антиох Дмитриевич (1709—1744) — русский писатель, переводчик и дипломат I: 87, 613, 628 II: 297
- Кантор Карл Моисеевич — современный ученый I: 642, II: 432, 433
- Капнист Василий Васильевич (1758—1823) — русский писатель, поэт, драматург I: 87
- Карагеоргий (Георгий Петрович Петрович; 1768—1817) — руководитель национально-освободительной борьбы сербов против турецкого ига в 1804—1813 гг. I: 385, 681
- Карамзин Николай Михайлович (1766—1826) — писатель, историограф, журналист I: 22, 32—33, 87, 137, 284, 332, 338, 340, 501, 507, 533, 537, 613, 617, 619, 633, 635, 644, 667—670, 700, 707, II: 83, 165, 200 237, 255, 275, 279, 291—294, 296, 297, 298, 307, 308, 328, 389—391, 424, 431, 454, 471, 526, 606
- Карамзина Екатерина Андреевна (рожденная Колыванова; 1780—1851) — жена Н. М. Карамзина, сводная сестра П. А. Вяземского I: 356, 614, II: 147, 604
- Карамзины, семья II: 148, 604
- Карл I Стюарт (1600—1649) — король Англии с 1642 г. I: 616
- Карл VII Валуа (1403—1461) — французский король с 1622 г. I: 541
- Карл XII (1682—1718) — шведский король с 1697 г. I: 60, 62, 625
- Карлгоф Вильгельм Иванович (1799—1841) — писатель, поэт, переводчик II: 462—466, 470—472
- Карлейль Томас (1795—1881) — английский историк, философ, публицист II: 398
- Карпович Михаил Михайлович (1888—1959) — историк, публицист, редактор «Нового журнала» (Нью-Йорк) II: 594
- Карташев Антон Владимирович (1875—1960) — литературовед, критик II: 598
- Каспе Иосиф — предприниматель II: 598
- Каспе Семен — сын И. Каспе, убитый К. В. Родзаевским II: 598
- Кассий Лонгин Гай (85—42 до н.э.) — патриций, один из организаторов заговора против Юлия Цезаря I: 230
- Кастен Эдм Семюэль — лекарь I: 603
- Катенин Павел Александрович (1792—1853) — поэт, драматург, критик и переводчик, известный петербургский театрал, участник Отечественной войны 1812—1814 гг. I: 669, II: 79, 246, 310, 426, 479, 618
- Катилина Луций Сергей (около 108—62 до н. э.) — римский политический деятель II: 397
- Катков Михаил Никифорович** I: 638, 641, 642, 647
- Катулл Гай Валерий (84 — около 54 до н.э.) — римский поэт-лирик I: 23, 613
- Кауэр Фердинанд (1751—1831) — немецкий композитор I: 14, 612

- Каховский Петр Григорьевич (1797—1826) — член Северного общества, участник восстания 14 декабря 1825 г., один из пяти казненных декабристов II: 436
- Каченовский Михаил Трофимович (псевдоним Лужницкий старец; 1775—1842) — историк, переводчик, критик, редактор журнала «Вестник Европы», основатель так называемой «скептической школы» в русской историографии (1805—1830, кроме 1808—1809, 1814), профессор Московского университета I: 285, 527, 611, 625, 626, 663, II: 165, 195, 281, 425, 610
- Квинтилиан Марк Фабий (около 35 — около 96) — римский педагог, писатель и критик I: 396, 616, 682
- Керим-Гирей — крымский хан из династии Гиреев I: 24, 614
- Керн Анна Петровна (рожденная Полторацкая, 1800—1879) — автор «Воспоминаний», адресат стихотворений Пушкина I: 273, 274, 365, 559, 575, II: 108, 171, 230, 615
- Кибальник Сергей Акимович (род. 1957) — современный литературовед I: 642, 664, 678, II: 622
- Кибиров Тимур Юрьевич (настоящая фамилия Заповев) — поэт II: 535, 536
- Киреевский Иван Васильевич** I: 332, 518, 521, **617—620**, 701, II: 330, 443, 531, 534, 537
- Киреевский Петр Васильевич (1808—1856) — фольклорист, археограф, переводчик, славянофил I: 619, 630, II: 129, 165, 379 380
- Кирилл (до пострижения Константин Философ; 827—869) — святой равноапостольный славянский просветитель, проповедник, совместно с братом, святым Мефодием (около 815—885), составитель азбуки и переводчик на старославянский язык греческих богословских сочинений II: 328
- Кирилл (XIII в.) — митрополит Киевско-Владимирский II: 515
- Кирпичников Александр Иванович (1845—1903) — филолог, историк литературы, профессор Московского университета I: 620
- Кирхгоф Александра Филипповна — петербургская гадалка I: 359, 677
- Кириша Данилов (Кирилл Данилович, XVIII в.) — предполагаемый составитель сборника «Древние российские стихотворения» (издан в 1804 г. А. Ф. Якубовичем; в 1818 г. К. Ф. Калайдович осуществил второе, более полное, издание) I: 12, 13
- Киселев А. Ф. — современный исследователь II: 598
- Киселев Павел Дмитриевич (1788—1872) — знакомый Пушкина, участник Отечественной войны 1812—1814 гг., министр государственных имуществ (с 1837) и посол России во Франции (1856—1862) II: 432
- Кислицына Елена Григорьевна — литературовед II: 96
- Клаге Людвиг (1870—1956) — немецкий философ, психолог II: 249, 619
- Клеопатра (69—30 до н.э.) — царица древнего Египта I: 241, 242, 307, 308, 348, 377, 502, 594, II: 448—452, 455, 456, 458
- Клинггер Фридрих Максимилиан (1752—1831) — немецкий писатель, поэт, критик II: 64, 593
- Ключевский Василий Осипович (1841—1911) — историк, публицист, педагог, автор «Курса русской истории» (Ч. 1—4: 1904—1910; Ч. 5: 1921) I: 503, 504, 699, II: 565
- Клюшников Иван Петрович (1811—1895) — поэт, прозаик I: 567, 568, 705
- Княжнин Яков Борисович (1740—1791) — драматург, поэт, писатель I: 502

- Ковалевский Максим Максимович (1851—1916) — юрист, историк, социолог I: 646
- Козлов Иван Иванович (1779—1840) — поэт, переводчик I: 387, 440, 574, 682, 690
- Козмин Николай Кирович (1873—?) — историк литературы I: 633
- Кока Георгий Михайлович (ум. 1971) — инженер, автор работ по теме «Пушкин и искусство» I: 656
- Коллатин Тарквиний Луций см. *Публикола*
- Колумб Христофор (Коломб, 1451—1506) — мореплаватель, по происхождению генуэзец, с 1485 г. на испанской службе; в 1492 г. открыл Америку I: 332, 668, II: 65
- Кольридж Дэвид Хартли (1796—1845) — поэт, сын С. Т. Кольриджа II: 238, 615
- Кольридж Сэмюэл Тейлор (1772—1834) — английский поэт-романтик, представитель «озерной школы» I: 698, II: 238, 239, 615
- Кольцов Алексей Васильевич (1809—1842) — поэт-лирик I: 126, 128, 265, 266, 524, 643, 661, II: 508, 514
- Комовский Н.М. II: 78
- Кони Анатолий Федорович (1844—1927) — юрист, литератор, мемуарист I: 662, 663, 693
- Констан де Ребекк Бенжамен (1767—1830) — французский политический деятель, писатель, автор романа «Адольф» II: 237, 282, 283, 349, 429, 454, 614
- Корде Шарлотта (1768—1793) — французская дворянка из Нормандии, сторонница жирондистов; в 1793 г. убила Ж. П. Марата, одного из руководителей якобинского террора, и была казнена по приговору революционного трибунала I: 603, II: 162
- Корин В. — поэт, автор книги «Зарницы» (СПб., 1898) I: 344, 671, 672
- Корнуолл Барри (настоящее имя Брайан Уолтер Проктер, 1787—1874) — английский поэт, драматург и прозаик I: 594, 599, 600, 603, 708, II: 238, 615
- Коростелев О. А. — современный исследователь II: 621
- Корф Модест Андреевич (1800—1876) — соученик Пушкина по Лицею, впоследствии статс-секретарь, член Государственного Совета, директор Публичной библиотеки (1849—1861) I: 653, 611
- Корш Федор Евгеньевич (1843—1915) — филолог, переводчик, публицист I: 694
- Косталевская М. II: 529
- Костров Ермаил Иванович (1755—1796) — поэт, переводчик «Илиады» Гомера (1787—1811), поэм Оссиана (1792), «Золотого осла» Апулея (1780—1781) I: 128, 643
- Котляревский Нестор Александрович (1863—1925) — литературовед I: 693
- Котляревский Петр Семенович (1782—1851) — генерал от инфантерии, участник русско-персидских войн II: 152, 154
- Кочубей Василий Леонтьевич (1640—1708) — генеральный писарь, казенный гетманом И. С. Мазепой I: 501, II: 499
- Кочубей Матрена Васильевна — дочь В. Л. Кочубея I: 60, 61, 501
- Кошелев Александр Иванович (1806—1883) — публицист, журналист, видный деятель славянофильского движения I: 618, 647
- Краевский Андрей Александрович (1810—1889) — журналист, издатель и редактор журнала «Отечественные записки» (1839—1867), один из

- редакторов газеты «Русский инвалид» (1843—1852), основатель газеты «Голос» (1863—1883) I: 623, II: 381
- Краснопольский Николай Степанович (1774 — после 1813) — переводчик, драматург, автор пьесы «Днепровская русалка» I: 14, 612
- Красовский Александр Иванович (1780—1857) — цензор Петербургского цензурного комитета (1821—1828), председатель Комитета иностранной цензуры (1833—1857) II: 85
- Крачковский Игнатий Юлианович (1883—1951) — востоковед-арабист, академик Российской академии наук (1921) II: 68
- Крейд Вадим Прокопьевич (род. 1936) — литературовед II: 590, 620
- Крестова Людмила Васильевна (1892—1978) — историк литературы I: 655
- Кржевский Б. А. II: 68
- Кривцов Николай Иванович (1791—1843) — петербургский знакомый Пушкина I: 451, 691, II: 405
- Крижанич Юрий (1617 — после 1683) — мыслитель, писатель, по происхождению хорват; долгое время провел в России, в тобольской ссылке (1659—1676); пропагандировал идею славянского единства и, в частности, унию православной и католической церквей II: 623
- Кристи М. П. — чиновник I: 693
- Критик с Патриарших прудов см. *Надеждин Н. И.*
- Крученых Алексей Елисеевич (псевдоним Александр Крученых; 1886—1968) — поэт, теоретик футуризма I: 693, II: 589
- Крыжановский А. О. — филолог I: 647
- Крылов Александр Абрамович (1798 (или 1793) — 1829) — поэт, автор элегий, член Вольного общества любителей российской словесности (с 1819) I: 530
- Крылов Иван Андреевич (1769 (или 1766, 1768) — 1844) — баснописец, драматург, журналист I: 65, 341, 357, 515, 524, 622—624, 670, II: 79, 197, 254, 255, 297
- Крюденер Барбара Юлиана (1764—1824/1825) — писательница, автор романа «Валерия»; проповедовала религиозный мистицизм II: 87
- Кузмин Михаил Алексеевич (1875—1936) — поэт, прозаик, драматург I: 693, II: 29, 590, 591
- Кузнецов Юрий Поликарпович II: 630—631**
- Кукольник Нестор Васильевич (1809—1868) — поэт, романист, драматург I: 524, 567, 635
- Куняев Степан Юрьевич (род. 1932) — поэт, публицист II: 629
- Купреянова Елизавета Николаевна — литературовед II: 610
- Куприн Александр Иванович (1870—1938) — писатель II: 612
- Курбский Андрей Михайлович (1528—1583) — князь, политический деятель, писатель и переводчик, автор писем к Ивану Грозному II: 167, 444
- Курганов Николай Гаврилович (1725(?)—1796) — преподаватель математики, навигации и физики в Морском кадетском корпусе (СПб.), автор пособия «Российская универсальная грамматика, или Всеобщее писмословие <...>» (1759), вошедшего в историю русской культуры и неоднократно переизданного под заглавием «Письмовник» II: 481
- Кутузов Михаил Илларионович (Голенищев-Кутузов, Кутузов-Смоленский; 1745—1813) — полководец, генерал-фельдмаршал II: 9, 63, 151, 588, II: 150, 605

- Кюхельбекер Вильгельм Карлович (1797—1846) — поэт, критик, декабрист  
I: 520, 528, 614, 615, 627, 628, 656, 689, 690, 694, 700, II: 49, 104, 109,  
221, 302, 303, 318, 424, 428, 432, 607, 630
- Лавров Александр Васильевич (род. 1947) — литературовед II: 590, 591
- Лавров Вукол Михайлович (1852—1912) — журналист, переводчик, изда-  
тель (1880—1905) и редактор (1885—1907) журнала «Русская мысль»  
I: 646
- Лавуазье Антуан Лорен (1743—1794) — французский ученый-химик, осно-  
ватель современной химической науки; казнен во время Французской  
революции I: 268
- Лаголов А. — писатель I: 524
- Ламартин Альфонс Мари Луи, де (1790—1869) — французский поэт-роман-  
тик и политический деятель I: 513—515
- Ландау Григорий Адольфович II: 587, 588**
- Ланская Н. Н. см. *Пушкина Н. Н.*
- Ланской Петр Петрович (1799—1877) — генерал-адъютант, второй муж  
Н. Н. Пушкиной I: 358, 677
- Лаоцзы (Лаодзи, Ли Эр; III—IV в. до н. э.) — легендарный основатель одно-  
го из древнекитайских религиозно-философских учений — даосизма;  
традиция приписывает ему канонический трактат «Даодэцзин» I: 227,  
658
- Лафонтен Жан, де (1621—1695) — французский поэт, баснописец, автор  
эротических стихотворных сказок II: 243, 408, 409
- Лашоссе Пьер Клод Нивель, де (1692—1754) — французский драматург,  
основатель жанра нравоучительной комедии II: 478, 479
- Лев X (в миру Джованни Медичи, 1475—1521) — римский папа (1513—1521)  
I: 556
- Левин Юрий Давыдович (род. 1920) — литературовед I: 698
- Левкович Янина Леоновна — современный пушкинист I: 668, II: 599
- Левченко Виктор Георгиевич (род. 1951) — критик, литературовед II: 631
- Лейбниц Готфрид Вильгельм (1646—1716) — немецкий философ, ученый,  
общественный деятель I: 622
- Леконт де Лилль Шарль (1818—1894) — французский поэт, член группы  
«Парнас» I: 684
- Леметр Ж. — французский критик II: 545, 552
- Лемонте Пьер Эдуард (1762—1826) — французский историк I: 341, 670, II:  
197, 392
- Ленин Владимир Ильич (настоящая фамилия Ульянов; 1870—1924) — по-  
литический деятель I: 593, II: 115, 553
- Леонардо да Винчи (1452—1519) — художник и ученый I: 208, 228, 239, 251,  
254, 556, 567, 659, 660
- Леонтьев Константин Николаевич (1831—1891) — политический и религи-  
озный мыслитель, критик, прозаик I: 647, II: 106, 111, 572, 573, 580,  
581, 583, 596, 631
- Лермонтов Михаил Юрьевич (1814—1841) — поэт I: 95, 110, 111, 113, 128,  
135, 136, 173—175, 203, 209, 211, 219—221, 225, 264, 265, 287, 304,  
334, 350, 358, 359, 362, 365, 399, 402, 404, 454, 513, 532, 537, 542, 544,  
572, 579, 643, 651, 654, 655, 661, 673, 677, 678, 683, 684, 698, 700, 706,

- II: 20, 21, 26, 27, 105, 121, 148, 255, 261, 266—268, 459, 499, 507, 540, 546, 553, 589, 604, 620, 627
- Лернер Николай Осипович (1877—1934) — историк литературы, библиограф, пушкинист I: 560, 603, 648, 705, 708, II: 49, 427, 595, 600, 606, 608
- Леруа-Болье Анатолий (1842—1912) — французский публицист и историк I: 334, 668
- Лесков Николай Семенович (1831—1895) — писатель, публицист, критик I: 161, 649, 664, II: 20, 258, 415, 523
- Лессинг Готхольд Эфраим (1729—1781) — немецкий драматург и литературный критик I: 368
- Лжедмитрий I (ум. 1606) — самозванец, выдававший себя за царевича Дмитрия Ивановича, в 1605—1606 гг. объявил себя русским царем I: 33, 34, 243, II: 384, 385, 387, 389, 444, 527, 550
- Ли Дэ Сик (род. 1968) — корейский литературовед II: 625
- Ливий Т. см. *Тит Ливий*
- Липранди Иван Петрович (1790—1880) — знакомый Пушкина, участник Отечественной войны 1812—1814 гг., автор воспоминаний, военно-исторических и публицистических работ II: 427, 479, 485, 486
- Лист Ференц (1811—1886) — венгерский композитор, пианист, дирижер II: 226
- Литвин Э. С. — современный литературовед I: 683
- Лифарь Сергей Михайлович (1905—1986) — танцовщик, балетмейстер, коллекционер II: 612
- Лихачев Василий Богданович — воевода, глава русского посольства во Флоренцию в 1658—1659 гг. I: 125, 126, 643
- Лихачев Дмитрий Сергеевич (1906—1999) — филолог, академик II: 517
- Лихтенберг Георг Кристоф (1742—1799) — немецкий писатель и ученый II: 143, 603
- Ло Гатто Этторе (1890—1983) — итальянский пушкинист II: 607
- Лобанов Михаил Евстафьевич (1787—1846) — поэт, драматург, историк литературы, переводчик трагедий для театральных постановок I: 528
- Ломоносов Михаил Васильевич (1711—1765) — поэт, ученый I: 11, 21, 22, 81, 87, 346, 460, 516—518, 613, 628, 633, 692, II: 9, 28, 188, 202, 253—255, 257, 276, 291, 293, 295, 610, 619
- Лонг (Лонгус, II—III вв. н. э.) — древнегреческий писатель, автор любовно-буколического романа «Дафнис и Хлоя», послужившего образцом для позднейших «пасторальных» романов II: 665
- Лонгин Дионисий Кассий (III в.) — античный ритор и философ-неоплатоник, которому вплоть до начала XIX в. приписывали трактат «О возвышенном» I: 23
- Лонгинов Михаил Николаевич (1823—1875) — библиограф и библиофил, мемуарист, критик I: 645
- Лонгус см. *Лонг*
- Лосев Алексей Федорович (1893—1988) — философ и филолог II: 580
- Лосский Николай Онуфриевич (1870—1965) — философ, психолог, представитель персонализма и интуитивизма II: 594
- Лотман Юрий Михайлович* II: 441, 454, 458, 530, 627
- Лувель Пьер Луи (1783—1820) — рабочий, заколовший в Париже (1820) герцога Беррийского, наследника французского престола I: 603

Лужницкий старец см. *Каченовский М. Т.*

Лука — святой апостол, автор одного из Евангелий II: 141, 603

Лукреций (Тит Лукреций Кар, 98/99—55 до н.э.) — римский поэт и философ I: 622

Лукреция (VII—VI в. до н.э.) — жена Тарквиния Луция Коллатина, легендарного родственника римского царя Тарквиния Гордого, обесчещенная Тарквинием Секстом I: 508

Лукулл Луций Лициний (около 110—56 до н.э.) — римский полководец, известный роскошью и богатством I: 285, 286, 663

Лунин Михаил Сергеевич (1787/1788—1845) — декабрист, публицист, политический писатель II: 55, 58, 59, 399, 486

Людовик XIV Бурбон (1638—1715) — французский король (1643—1715) I: 541, 392, 441

Людовик XV Бурбон (1710—1774) — французский король (1715—1774) II: 395, 396, 434

Людовик XVI Бурбон (1754—1793) — французский король (1774—1792) II: 162, 393, 395

Магомет (571—632) — основатель и пророк ислама I: 237, 238, 243, II: 69, 241

Мазепа (Калединский) Иван Степанович (1644—1709) — гетман Левобережной Украины (1687—1708) I: 59—61, 625, II: 11, 95, 374

Майборода Аркадий Иванович (ум. 1844) — офицер, член Южного общества; сообщил командованию о тайных обществах и готовящемся восстании декабристов II: 428

Майков Аполлон Николаевич (1821—1897) — поэт I: 124, 195, 351, 638, 646, 656, II: 6, 587

Майков Василий Иванович (1728—1778) — поэт, драматург, переводчик, автор ироикомической поэмы «Елисей, или Раздраженный Вакх» (1771) I: 30, 617, II: 279, 281, 282, 289

Майков Леонид Николаевич (1839—1900) — историк литературы, библиограф, академик Петербургской Академии наук, редактор и автор примечаний к первому тому «Сочинений А. С. Пушкина» (СПб., 1899; 2-е изд. — 1900) I: 587, 665, II: 46, 83, 298

Майкова Александра Алексеевна — жена Л. Н. Майкова II: 46, 47, 592

**Макогоненко Георгий Пантелеймонович** I: 630, II: 626

Максимович Михаил Александрович (1804—1873) — литератор, историк, фольклорист, ботаник I: 624, 625

Макферсон Джеймс (1736—1796) — шотландский поэт, переводчик Гомера, собиратель фольклора; в 1765 г. издал сборник собственных фольклорных стилизаций, приписав их Оссиану, легендарному барду III в. («Сочинения Оссиана, сына Фингала, переведенные с гальского языка Джеймсом Макферсоном») I: 67, 597, II: 282 308

Малевский Франтишек Иероним (1800—1870) — польский журналист, один из издателей петербургской газеты «Tygodnik Peterburgski» (1830—1835), друг А. Мицкевича I: 679

Малерб Франсуа (1555—1628) — французский поэт I: 16, 543, 612

Малиновский Василий Федорович (1765—1814) — первый директор Царскосельского лицея (1811—1814) II: 427

Мальмстад Джон — современный американский филолог I: 685

- Мандельштам Осип Эмилевич (1891—1938) — поэт II: 27, 29, 590, 591
- Манзони А. см. *Манцони А.*
- Манн Юрий Владимирович (род. 1929) — филолог, исследователь русской литературы XIX в. I: 618, 619, 630, 631
- Манцони (Мандзони) Алессандро (1785—1873) — итальянский писатель, поэт и драматург, автор романа «Обрученные» II: 239, 359, 615
- Манюэль Жак Антуан (1775—1827) — французский политический деятель левого крыла, адвокат, в 1818—1823 гг. депутат парламента II: 429
- Манюэль Луи Пьер (1751—1793) — французский публицист и политик, прокурор Парижской коммуны, казненный по приговору Трибунала, автор исторических сочинений II: 429
- Марат Жан Поль (1743—1793) — политический деятель Великой французской революции, вдохновитель якобинского террора I: 473
- Мариво Пьер (1688—1763) — французский романист и комедиограф, создатель жанра изящной салонной комедии II: 479
- Мария Николаевна (в первом браке герцогиня Лейхтенбергская, во втором графиня Строганова, 1817—1876) — великая княгиня, дочь Николая I II: 317
- Мария Савельевна — горничная А.О. Смирновой в Зимнем дворце I: 203
- Марк — святой апостол, автор одного из Евангелий II: 519
- Марк Аврелий см. *Аврелий Марк*
- Маркович Владимир Маркович (род. 1936) — современный филолог II: 523, 626, 628
- Марлинский А. А. см. *Бестужев А. А.*
- Мармонтель Жан Франсуа (1723—1799) — французский писатель, друг Вольтера, участник «Энциклопедии» Д. Дидро, автор «Нравоучительных рассказов» II: 479, 489
- Марс (настоящее имя Анн Франсуаз Ипполит Буте, 1779—1847) — французская драматическая актриса I: 54, 623
- Мартин Томас М. — современный немецкий филолог I: 638
- Мартынов Авксентий Матвеевич (1787 или 1788—1858) — критик, поэт I: 130, 635, 643
- Марфа Посадница (XV в.) — вдова новгородского посадника И. А. Борецкого, противница московского самодержавия, защитница прав Великого Новгорода, II: 391, 476
- Марья Федоровна (1789—1858) — дочь няни Пушкина, А. Р. Яковлевой I: 587, 593
- Матфей — святой апостол, проповедник христианства; по преданию, автор одного из Евангелий I: 135, 206, 343, 644, 657, 671, II: 141, 269, 453, 517, 523, 552, 603, 621
- Маяковский Владимир Владимирович (1893—1930) — поэт I: 693, II: 273, 494, 553, 624
- Медведева Ирина Николаевна (в замужестве Томашевская; 1903—1973) — литературовед II: 438, 610
- Медведский Константин Петрович (1866 — не ранее 1919) — поэт, критик, публицист; в последние годы своей деятельности выразитель идей русского национализма I: 661, 673
- Межевич Василий Степанович (1814 или 1812—1849) — литературный и театральный критик, журналист, переводчик и поэт II: 381
- Межов Владимир Измайлович (1830—1894) — библиограф I: 609



- Мейер Александр Александрович (1875—1937) — публицист, религиозный мыслитель I: 688
- Мейерхольд Всеволод Эмильевич (1874—1940) — режиссер, педагог, критик, теоретик театра и кино I: 698
- Мейлах Борис Соломонович (1909—1987) — литературовед, пушкинист I: 609
- Мелисс Самосский (около 410 — около 360 до н. э.) — греческий философ I: 622
- Мельгунов Николай Александрович (1804—1867) — писатель, литературный и музыкальный критик, публицист, композитор I: 618, 632
- Мендес Катьоль (1841—1909) — французский поэт I: 684
- Менипп (III в. до н. э.) — древнегреческий философ и писатель-сатирик, от имени которого пошло обозначение жанра «мениппова сатира» II: 446
- Менцель Вольфганг (1798—1873) — немецкий литературный критик
- Меньшиков Михаил Осипович** I: 653, 654, **664—667**, 694, II: 600
- Мережковский Дмитрий Сергеевич** I: 282, 296—322, 455, 457, 458, 563, **653—661**, 662, 664, 665, 671—675, 678, 683, 688, 692, 694, II: 27, 96, 273, 561, 562, 564, 573, 580, **587**, 594, 603, 621—623
- Мерзляков Алексей Федорович (1778—1830) — поэт, переводчик, критик, профессор Московского университета I: 55, 612, 624
- Мерильу Жозеф (Merilhou; 1788—1856) — государственный деятель Франции, министр юстиции (1830—1831), автор книги «*Essai historique sur la vie et les ouvrages de Mirabeau*» (1827) II: 395
- Мериме Проспер (1803—1870) — французский писатель I: 170, 171, 651, II: 159, 237, 244, 434, 614
- Меррей Джон (1778—1843) — издатель Байрона I: 617
- Местр Жозеф Мари, де (1753—1821) — французский писатель, публицист и религиозный философ II: 365
- Метерлинк Морис (1862—1949) — бельгийский писатель-импрессионист I: 400, II: 398
- Мещерская Екатерина Николаевна (рожденная Карамзина; 1809—1867) — дочь Н. М. Карамзина, жена князя П. И. Мещерского (1828), знакомая Пушкина II: 317
- Микеланджело Буонаротти (Микельанджело, 1475—1564) — итальянский живописец, скульптор, поэт I: 238, 253, 556, II: 226, 538
- Миллер И. см. *Мюллер И.*
- Миллер Ольга Валентиновна — библиограф Пушкинского Дома РАН II: 628
- Миллер Орест (Оскар) Федорович (1833—1889) — фольклорист, историк литературы, литературный критик и публицист, профессор Петербургского университета (1871) I: 648
- Миллер Павел Иванович (1813—1885) — знакомый Пушкина, лицеист 6-го курса, секретарь А. Х. Бенкендорфа в 1833—1846 гг. II: 205, 475
- Милло Клод Франсуа Ксавье (Миллот, 1726—1785) — французский ученый, автор «Всеобщей истории» (1773, в русском переводе 1819—1820) II: 471
- Миль Джон Стюарт (1806—1873) — английский философ, экономист, общественный деятель II: 623
- Милонов Михаил Васильевич (1792—1821) — поэт, автор элегий и сатир I: 128, 643

- Мильтон Джон (1608—1674) — английский поэт, автор поэм «Потерянный рай» и «Рай возвращенный» I: 16, 107, 109, 304, 612, II: 241, 243, 616, 618
- Миллюков Александр Петрович (1816(1817)—1897) — литературный критик, мемуарист, очеркист I: 132, 644
- Миллюков Павел Николаевич (1859—1943) — историк, общественный деятель II: 612
- Минский Николай Максимович (настоящая фамилия Виленкин)* I: 407, 654, 671, 672—674, 675, 687
- Минц Зара Гиршевна (1927—1990) — литературовед I: 655, 693, II: 458
- Минье Франсуа Огюст (1796—1884) — французский историк, автор «Истории французской революции» (Paris, 1824) II: 392—394
- Мирабо Оноре Габриэль Рикетти (1749—1791) — деятель Великой французской революции, политический оратор II: 393—397
- Митюрин Илья — слуга П. И. Пестеля II: 431
- Михаил Павлович (1798—1849) — великий князь, брат Николая I II: 167, 606
- Михайлов Александр Викторович (1938—1995) — филолог-германист II: 574, 575, 579, 608, 616
- Михайлов-Шеллер А. К. см. *Шеллер-Михайлов А. К.*
- Михайловский Николай Константинович (1842—1904) — критик, социолог, общественный деятель I: 647, 650, 674, 386
- Михельсон Иван Иванович (1740—1807) — генерал от кавалерии, с марта 1774 г. в чине премьер-майора участвовал в боевых действиях против армии Пугачева II: 167
- Мицкевич Адам (1798—1855) — польский поэт I: 252, 346, 353, 387, 388, 450, 458—460, 471, 483, 560, 561, 634, 660, 661, 673, 676, 682, 690, 691, II: 105, 174, 251, 252, 365—367, 370, 376, 377, 596, 608, 610, 619
- Мнишек Марина (1588—1614) — жена Лжедмитрия I, дочь сandomирского воеводы Юрия Мнишка II: 444
- Модзалевский Борис Львович (1874—1928) — историк литературы, пушкинист, член-корреспондент Академии наук I: 693, II: 65, 103, 393, 395, 616, 617
- Модзалевский Лев Борисович (1902—1948) — историк литературы, пушкинист II: 393, 615
- Моисей — в преданиях иудаизма и христианства первый пророк бога Яхве, законодатель и предводитель израильских племен во время их исхода из Египта I: 227, 243, 658, II: 517, 518
- Молчанов Петр Степанович (1771—1831) — писатель, переводчик, сенатор I: 206
- Мольер (настоящее имя Жан Батист Поклен; 1622—1673) — французский комедиограф, актер I: 129, 169, 339, 623, 650, 670, II: 357, 476
- Мономах см. *Владимир Мономах*
- Монтень Мишель, де (1533—1592) — французский философ-гуманист II: 243
- Монтолье Полина Изабелла де Вотенс (1751—1832) — швейцарская писательница, переводчица II: 479
- Мордвинов Николай Семенович (1754—1845) — адмирал, государственный и общественный деятель I: 443, 690, II: 151
- Мордовченко Николай Иванович (1904—1987) — литературовед I: 612

- Морлей Джон (1838—1923) — английский политический деятель, виконт, ученый, литератор I: 183, 652
- Морозов Петр Осипович (1854—1920) — историк литературы, пушкинист I: 181, 324, 362, 575, 576, 597, 599, 602, 662, 665, 676, 678, 691, 693, 708, II: 47—50, 55, 381, 383—385, 388, 606
- Мосальский-Рубец Василий Михайлович (ум. 1612) — приближенный Лжедмитрия I, участник убийства вдовы и сына Бориса Годунова II: 381, 382, 389
- Мосх И. см. *Иоганн Мосх*
- Мотольская Дина Климентьевна — литературовед I: 641
- Моцарт Вольфганг Амадей (1756—1791) — австрийский композитор I: 131, 169, 253, 408, 409, 412, 477, 628, 694, II: 123, 172, 222, 223, 225—227, 230, 260, 262, 263, 500, 503, 529, 550
- Мочалов Павел Степанович (1800—1848) — драматический актер, трагик Малого театра в Москве I: 128, 643
- Мочульский Константин Васильевич II: 590, 591**
- Мур Томас (1779—1852) — английский поэт, друг Байрона I: 24, 620, II: 241
- Муравьев Андрей Николаевич (1806—1874) — поэт, драматург, религиозный деятель и духовный писатель, автор монументального труда «Жития святых российской церкви, также иверских и славянских» (т. 1—12, СПб., 1855—1859) и воспоминаний «Знакомство с русскими поэтами» (Киев, 1871) I: 517—520, 676
- Муравьев Михаил Никитич (1757—1807) — писатель, переводчик, баснописец-сатирик, создатель жанра романтической элегии, государственный деятель, с 1803 г. попечитель Московского университета II: 291, 294, 296, 298
- Муравьев Никита Михайлович (1796—1843) — публицист, член Северного общества, создатель проекта декабристской конституции II: 53, 54, 58, 59, 162, 427
- Муравьева Ольга Сергеевна — современный пушкиновед I: 665, 707
- Муравьев-Апостол Иван Матвеевич (1762(?) — 1851) — писатель, поэт, переводчик, автор известной книги «Путешествие по Тавриде в 1820 г.» (СПб., 1823) I: 24, 614
- Муравьев-Апостол Матвей Иванович (1793—1886) — декабрист, мемуарист II: 428, 437, 438
- Муравьев-Апостол Сергей Иванович (1795—1826) — один из пяти казненных декабристов, член Южного общества, руководитель восстания Черниговского полка II: 427
- Муратов Аскольд Борисович (род. 1937) — литературовед I: 638
- Мусатов Владимир Васильевич — литературовед I: 693
- Мусоргский Модест Петрович (1839—1881) — русский композитор II: 9, 224, 227, 613
- Мюллер Иоганн (Миллер; 1752—1809) — швейцарский историк I: 23, 613
- Мякотин Венедикт Александрович (1867—1937) — историк, публицист, оратор, общественный деятель, глава партии народных социалистов, противник красного террора I: 353, 675

Н. Б. см. *Берг Н. В.*

**Набоков Владимир Владимирович (псевдоним В. Сирин) I: 628, 648, 699, II: 611, 617, 619, 620, 629**

- Надеждин Николай Иванович** (псевдонимы *Критик с Патриарших прудов*, *Н. Надоумко*) I: 8, 9, 506, 620—626, 631, 641, 700, II: 221, 566, 568, 613
- Назон см. *Овидий*
- Наполеон I Бонапарт (1769—1821) — французский император (1804—1814, март—июнь 1815) I: 68, 149, 225, 228, 234, 238, 240, 243, 244, 259, 264, 299, 306—308, 313—315, 317, 320, 341, 385, 437, 447, 461, 575, 576, 658, 667, 675, 681. 690, II: 49, 54, 56, 63, 77, 158, 167, 332, 366, 456, 525, 550
- Наполеон III Луи (1808—1873) — французский император (1852—1870) I: 234, 306
- Наумов Егор Александрович — генерал-майор, член Военной коллегии при Екатерине II I: 545
- Нащокин Павел Воинович (1801—1854) — друг Пушкина; воспитывался в Петербургском университетском Благородном пансионе вместе с Л. С. Пушкиным; в 1821 г., после недолгой службы в гвардии, вышел в отставку и поселился в Москве, где с 1830 г. много общался с поэтом I: 564, 705, II: 83, 614
- Нащокина Вера Александровна (в девичестве Нагаева, по отцу Нащокина; около 1811—1900) — жена П. В. Нащокина II: 614
- Невский см. *Александр Невский*
- Некрасов Николай Алексеевич (1821—1877/78) — поэт, журналист, издатель и руководитель журнала «Современник» (1846—1866) I: 135, 156, 174, 334, 389, 404, 405, 409, 572, 648, 651, 687, 706, II: 27, 224, 267, 268, 289, 507
- Нелединский-Мелецкий Юрий Александрович (1752—1829) — поэт, переводчик, член Российской академии, известный автор песен и романсов I: 87, II: 291, 305, 311
- Нельсон Горацио (1758—1805) — английский флотоводец, виконт и вице-адмирал (1808) II: 63
- Непомнящий Валентин Семенович** I: 609, II: 527, 528, 539—541, 554, 555, 572, 581, 629, 631
- Нерон Клавдий Цезарь (37—68) — римский император с 54 г. I: 228, II: 447, 456
- Нестор (Нестор Летописец, 1056—1114) — духовный писатель, по преданию, составитель первого русского летописного свода I: 618
- Нечкина Милица Васильевна (1901—1985) — историк русской общественной мысли и декабристского движения II: 436
- Никитенко Александр Васильевич (1804—1877) — журналист, историк литературы, мемуарист, цензор Петербургского цензурного комитета (1833—1848), профессор Петербургского университета (1832—1864) II: 85, 457
- Николай I Павлович (1796—1855) — российский император с 1825 г. I: 87, 89, 178, 180, 182, 185, 186, 188, 191, 193, 199, 204, 287, 359, 458, 541, 588, 634, 635, 653, 655, 663, 668, 708, II: 14, 56, 79, 81—84, 86, 87, 96, 121, 137, 150, 154, 155, 166, 167, 193, 203, 215, 314, 372, 383, 384, 387, 599, 603, 611, 612
- Николай II Александрович (1868—1918) — российский император (1894—1917) I: 455, 652

- Николай Кузанский (1401—1464) — философ, ученый, математик, церковно-политический деятель, кардинал (с 1448) I: 622, II: 252
- Никольский Борис Владимирович (1870—1919) — публицист, филолог, поэт, политический деятель, по образованию юрист, один из руководителей крайне правого Союза русского народа I: 654, 661
- Николюкин Александр Николаевич (род. 1928) — литературовед I: 679
- Ницше Фридрих (Ничше; 1844—1900) — немецкий философ I: 228, 254, 256, 267, 312, 345, 402, 563, 572, 583, 584, 657, 658, 660, 665, 703, 705, 706, II: 130, 170, 258, 580, 601, 607
- Новиков Николай Иванович (1744—1818) — писатель-просветитель, журналист и книгоиздатель II: 254, 255, 391
- Новикова Марина Алексеевна — литературовед II: 529
- Новосильцев Петр Петрович (1797—1869) — адъютант московского генерал-губернатора Д. В. Голицына (1821—1836), впоследствии московский вице-губернатор и камергер II: 393
- Нольман Михаил Лазаревич — пушкинист, литературовед II: 365
- Норов Авраам Сергеевич (1795—1869) — поэт, переводчик, автор путевых записок, министр народного просвещения (1854—1858), сенатор I: 520, II: 446
- Носов А. А. — современный исследователь I: 663
- Носов Сергей Николаевич (род. 1956) — литературовед I: 642, 678
- Нотбек Александр Васильевич (1802—1824) — художник, автор иллюстраций к «Евгению Онегину», помещенных в «Невском альманахе на 1829 год» и вызвавших эпиграммы Пушкина I: 554
- Някрошус Эймунтас (род. 1952) — театральный режиссер II: 536
- Объективин С. — псевдоним (возможно, Ф. В. Булгарин) I: 620
- Овидий (Публий Овидий Назон; 43 до н. э. — 18 н. э.) — римский поэт, автор книг «Метаморфозы», «Наука любви», «Скорбные элегии» I: 24, 44, 213, 214, 316, 377, 381, 502, 680, II: 350
- Овсянико-Куликовский Дмитрий Николаевич (1853—1920) — литературовед, лингвист, критик, автор книги «История русской интеллигенции. Итоги русской художественной литературы XIX в.» (ч. 1—2. М., 1906—1907) I: 423, 562, 563, 654
- Огарев Николай Платонович (1813—1877) — поэт, публицист, политический деятель, друг и соратник А. И. Герцена I: 135, 532, II: 456
- Одоевский Владимир Федорович (1804—1869) — писатель, критик, философ, эстетик, издатель альманаха «Мнемозина» (1824—1825, совместно с В. К. Кюхельбекером), один из организаторов журнала «Московский наблюдатель» (1835) I: 281, 587, 615, 617, 628, 663, 707, II: 63, 117, 514, 515, 598
- Озеров Владислав Александрович (1769—1816) — поэт, драматург, один из крупнейших представителей русской классической трагедии I: 30, 137, 628, 644, 255
- Ознобишин Дмитрий Петрович (псевдоним Делибюрадер; 1804—1877) — поэт, переводчик, издатель альманаха «Северная лира» (1827, совместно с С. Е. Раичем) I: 512, 517, 520, 533
- Окен Лоренц (настоящая фамилия Оккенфус; 1779—1851) — немецкий натурфилософ I: 617

- Олешкевич Юзеф (1777—1830) — историк, живописец, академик живописи, друг А. Мицеквича I: 458, 459, II: 366
- Олин Валериан Николаевич (около 1790—1841) — писатель, поэт, журналист, переводчик (поэмы Оссиана), издатель «Журнала древней и новой словесности» (1818—1819), газет «Рецензент» (1821), «Колокольчик» (1831), альманаха «Карманная книжка для любителей русской старины и словесности» (1829—1830) I: 527, 528, 620
- Онегин Александр Федорович (1845—1925) — парижский коллекционер, владелец большого собрания «Пушкинианы» I: 594, II: 317
- Опекушин Александр Михайлович (1838—1923) — скульптор, автор памятника Пушкину в Москве I: 646, 649, II: 255, 619
- Орлов Александр Сергеевич (1871—1947) — литературовед, академик, специалист по древнерусской литературе II: 291
- Орлов Владимир Николаевич (1908—) — литературовед I: 633, 653
- Орлов Михаил Федорович (1788—1842) — генерал-майор, общественный деятель, один из руководителей Союза благоденствия II: 423, 431, 438
- Осипов Николай Петрович (1751—1799) — писатель и переводчик, автор нравоучительных, домоводческих сочинений, ироикомической поэмы «Вергилиева Энеида, вывороченная наизнанку» (1791—1796) I: 60, 625
- Осипова Прасковья Александровна (рожденная Вындомская, 1781—1859) — соседка Пушкина по Михайловскому, помещица села Тригорское II: 409
- Осовцов С. М. — литературовед I: 700
- Осват Александр Львович — литературовед I: 638, 642
- Оссиан см. *Макферсон Д.*
- Остолопов Николай Федорович (1782—1833) — поэт, переводчик, теоретик стиха I: 634
- Островский Александр Николаевич (1823—1886) — драматург, театральный деятель и критик I: 136, 137, 642, 644, 646, II: 343, 523
- Острогорский Виктор Петрович (1840—1902) — литератор, педагог, драматург, автор переложений литературной классики для детей и многократно изданной книги «Двадцать биографий образцовых русских писателей. Для чтения юношества» I: 672
- Остроумов Л. — переводчик Горация I: 543
- Отрепьев Григорий см. *Лжедмитрий I*
- Оффенбах Жак (настоящая фамилия Эбершт, 1819—1880) — французский композитор, автор многочисленных оперетт I: 368
- Ошеров С. — переводчик I: 539
- Павел (ум. 65 н. э.) — святой апостол II: 249, 250, 455, 541, 619
- Павел I Петрович (1754—1801) — российский император с 1796 г. II: 81, 161, 162, 166, 445
- Павел III (в миру Александр Фарнезе, ум. 1549) — римский папа (1534—1549) I: 706
- Павлищев Лев Николаевич (1834—1915) — племянник Пушкина, сын О. С. Павлищевой I: 563
- Павлищева Ольга Сергеевна (рожденная Пушкина, 1797—1868) — сестра Пушкина I: 563
- Павлов Николай Матвеевич — петербургский чиновник 8 класса, убивший А. Ф. Апрелева (см.) II: 129
- Панаев Иван Иванович (1812—1862) — прозаик, поэт, критик II: 478

- Панин Петр Иванович (1721—1789) — генерал-аншеф, обер-гофмейстер, главнокомандующий (1774) подавлением восстания Пугачева I: 126, 643
- Папавуань Огюст Луи (1783—1825) — знаменитый парижский убийца I: 603
- Пармонов Борис Михайлович** I: 9, II: 632
- Парни Эварист Дезире Дефорж (1753—1824) — французский поэт, автор эротических и «кошунственных» поэм I: 38, 97, 152, 339, II: 191, 237, 243, 282, 302
- Паскаль Блез (1623—1662) — французский философ и математик I: 8, 49, 621, 622, II: 566
- Паскевич Иван Федорович (граф Эриванский, князь Варшавский; 1782—1856) — генерал-фельдмаршал, командующий Отдельным Кавказским корпусом (1826—1831), наместник Царства Польского II: 497
- Пастернак Борис Леонидович (1890—1960) — поэт, переводчик II: 625
- Пачоли Лука (около 1445 — после 1509) — итальянский математик I: 256, 660
- Пеллико Сильвио (1789—1854) — итальянский писатель, поэт, автор трагедии «Франческа да Римини» и книги «Мои темницы» (1832) II: 106, 498, 501, 596, 600
- Перельмутер Владимир — литературовед I: 609
- Перуджино Пьетро (настоящая фамилия Ваннуччи; между 1445 и 1452—1523) — итальянский живописец I: 199, 656
- Перцов В. В. I: 665
- Перцов Петр Петрович** I: 314, 652, 653, 662, 665, 667, 674—677
- Песков Алексей Михайлович — современный литературовед II: 627
- Пестель Павел Иванович (1793—1826) — офицер, декабрист, глава и идеолог Южного тайного общества II: 49, 59, 103, 162, 431, 432, 436, 439
- Петр (ум. 65 н. э.) — святой апостол I: 16, 612, II: 455
- Петр I Алексеевич (Петр Великий, 1672—1725) — последний русский царь (с 1682 г.) и первый российский император (с 1721 г.) I: 22, 29, 59, 60, 125, 163, 164, 168, 194, 230, 243, 244, 246, 251, 257, 258, 263, 308, 310, 311, 319, 338—340, 378, 384, 408, 444, 447, 456—464, 468, 469, 471—473, 483, 613, 625, 631, 647, 666, 667, 681, 692, II: 6, 7, 9—11, 13, 22, 49, 55, 57, 82, 83, 95, 153—156, 164, 166, 167, 195, 196, 202, 256, 263, 272, 365—367, 372—374, 376, 475, 497, 501, 526, 546, 548, 550, 552, 555, 562, 579
- Петр III Федорович (1728—1762) — российский император в 1761—1762 гг. I: 692, II: 83
- Петрарка Франческо (1304—1374) — итальянский поэт, гуманист и философ I: 97, 517, 538, II: 239, 241, 353
- Петров Анатолий Николаевич II: 409, 420
- Петров Василий Петрович (1736—1799) — поэт, одописец I: 11, 87
- Петроний Тит (Петрон Арбитр, I в. н.э.) — римский вельможа, предполагаемый автор романа «Сатирикон» II: 424, 446—457
- Петрунина Нина Николаевна (род. 1932) — пушкинист I: 630, 663
- Печерин Владимир Сергеевич (1807—1885) — поэт, переводчик, мемуарист, религиозный мыслитель, пропагандист католичества в России I: 689
- Пигарев Кирилл Васильевич (1911) — литературовед I: 707
- Пий VII (1740—1823) — папа римский (1800), помазавший на царство Наполеона Бонапарта (1804)
- Пикассо Пабло I: 497

- Пиксанов Николай Кириакович (1878—1969) — литературовед, библиограф I: 576, 682, 691
- Пильц Эразм И. (псевдоним П. Варта) I: 676
- Пиндар (522—442) — древнегреческий поэт, автор од I: 202, 362, 520
- Пиндемонте Ипполит (1753—1828) — итальянский поэт II: 160, 420
- Писарев Дмитрий Иванович* I: 156, 192, 193, 231, 282, 283, 345, 353, 480, 485, 487, 493, 635, 645, 648, 661, 676, II: 9, 26, 221, 510, 562—565, 567, 568
- Писемский Алексей Феофилактович (1820 или 1821—1881) — прозаик, драматург I: 136, 138, 229, 646
- Пифагор (около 580—500 до н. э.) — греческий философ и математик I: 454
- Пиччинни Никколо (1728—1800) — итальянский композитор, представитель неаполитанской оперной школы II: 172
- Платон (V—IV до н. э.) — древнегреческий философ, ученик Сократа I: 227, 228, 250, 298, 367, 368, 371, 396, 660, 678, 679, II: 130, 249, 601
- Платонов Андрей Платонович (1899—1951) — писатель II: 631
- Плетнев Петр Александрович (1792—1865) — писатель, поэт, критик, издатель, профессор и ректор (1832—1849) Петербургского университета, друг Пушкина, автор первых литературно-мемуарных биографий Пушкина, Баратынского, Крылова, Жуковского I: 191, 198, 199, 205, 206, 284, 357, 505, 512—514, 522, 525, 529, 530, 564, 565, 569, 594, 629, 656, 657, 676, 700, 705, II: 83, 98, 106, 192, 252, 253, 293, 314, 315, 387, 397, 459, 474
- Плиний Старший (Гай Плиний Секунд; 23 или 24—79) — писатель, автор «Естественной истории» II: 447, 453
- Плутарх (около 46—126) — древнегреческий писатель и историк II: 397
- Плюскова Наталья Яковлевна (1780(?) — 1845) — фрейлина императрицы Елизаветы Алексеевны, знакомая Пушкина I: 480, 694
- По Эдгар Аллан (1809—1849) — американский писатель-романтик I: 402, 684
- Победоносцев Константин Петрович (1827—1907) — государственный деятель, правовед, публицист, сенатор (с 1868), обер-прокурор Синода (1880—1905) I: 646
- Погодин Михаил Петрович (1800—1875) — историк, писатель, публицист, драматург, профессор Московского университета (1833—1844), издатель журнала «Москвитянин» (1841—1856) I: 339, 399, 512, 513, 520, 560, 573, 618, 619, 638, 660, 684, 701, II: 14, 165, 167, 589, 610
- Подольинский Андрей Иванович (1806—1886) — поэт-лирик, автор поэм «Борский», «Нищий», повести в стихах «Див и Пери», секретарь при директоре Почтового департамента I: 56, 339, 624, 670
- Покровский Михаил Михайлович (1869—1942) — филолог, языковед 1938 II: 447
- Полевой Ксенофонт Алексеевич (1801—1867) — критик, журналист, переводчик, брат и ближайший помощник Н. А. Полевого; в 1831—1834 гг. был фактическим редактором журнала «Московский телеграф» I: 563, 564, 627, 633, 634, 641, 653, 670, 679, II: 616
- Полевой Николай Алексеевич* I: 7, 8, 586, 618, 627, 630, 632—635, 641, 653, 670, 701, 707, II: 65, 84, 165, 167, 195, 286, 287, 380, 477
- Полевой Петр Николаевич (1839—1902) — критик, историк литературы I: 353, 516, 675



- Полежаев Александр Иванович (1805(?)—1838) — поэт I: 128, 643
- Полонский А. Я. — парижский коллекционер, обладавший несколькими рукописями Пушкина II: 43
- Полонский Яков Петрович (1819—1898) — поэт-лирик I: 154, 351, 646, 648, 664, II: 507, 630
- Полоцкая Эмма Артемьевна — литературовед I: 683
- Поляков Л. В. — современный исследователь I: 688
- Поляков Ф. — современный исследователь II: 588
- Помпей Гней (Помпей Великий; 106—48 до н. э.) — римский государственный деятель и полководец II: 450
- Помпей Секст (около 75—35 до н. э.) — римский полководец, сын Помпея Великого II: 450
- Пономарев Степан Иванович (1828—1913) — библиограф, член-корреспондент императорской Академии наук I: 672
- Понтий Пилат (I в.) — прокуратор Иудеи в 26—36 гг., приговоривший к распятию Иисуса Христа II: 456
- Поп Александр (1688—1744) — английский поэт II: 286
- Поплавский Борис Юлианович (1903—1935) — поэт, писатель II: 620
- Попов Михаил Максимович (1800—1871) — чиновник III Отделения, знакомый Пушкина II: 630
- Порфирьев И. — историк литературы I: 179
- Потапова Галина Евгеньевна — современный литературовед I: 633
- Потемкин Петр Иванович (ум. около 1700) — стольник, глава русского посольства во Францию в 1667 г. I: 126, 127, 643
- Потоцкая Мария — польская княжна, по преданию, пленница хана Керим-Гирея I: 24, 614
- Пракситель (около 390 — около 330 до н. э.) — древнегреческий скульптор I: 29,
- Проперций Секст (около 50 — около 15 до н. э.) — римский поэт-лирик I: 542
- Прутков Козьма Петрович — коллективный псевдоним братьев Жемчужниковых (Алексей (1821—1908), Владимир (1830—1884), Александр (1826—1896) Михайловичи) и А. К. Толстого II: 21
- Публикола (Публий Валерий, VII—VI до н. э.) — политический деятель в древнем Риме; вероятно, ошибочно упомянут Пушкиным вместо Тарквиния Луция Коллатина, мужа легендарной Лукреции (см.) I: 508
- Пугачев Емельян Иванович (1740 или 1742—1775) — казак войска Донского, возглавивший под именем императора Петра III крестьянскую войну 1773—1775 гг. I: 243, 385, 395, 437, II: 83, 84, 95, 167, 193—195, 202, 272, 374, 497, 502, 582, 593, 619
- Пушмянский Лев Васильевич** I: 613, **702, 703**, II: 575, 576
- Пушкин Александр Александрович (1833—1914) — старший сын Пушкина, в последнем чине генерал-лейтенант I: 89, 635, II: 82, 121, 600
- Пушкин Василий Львович (1766—1830) — дядя Пушкина, поэт I: 613, II: 279, 287, 290, 291, 293, 294, 305, 481
- Пушкин Григорий Александрович (1835—1895) — младший сын Пушкина, чиновник Министерства внутренних дел I: 89, 635, II: 121, 600
- Пушкин Лев Сергеевич (1805—1852) — младший брат Пушкина I: 312, 564, 615, 667, 705, II: 151, 192, 194, 247, 250, 604, 610, 614, 615, 618
- Пушкин Сергей Александрович (1874—1858) — внук Пушкина II: 249

- Пушкин Сергей Львович (1771—1848) — отец Пушкина, поэт I: 288, 558, 585, 635, 651, 663, 695, II: 604
- Пушкин Федор Матвеевич (ум. 1697) — предок Пушкина, участник заговора против Петра I, о нем в стихотворении «Моя родословная»: «С Петром мой пращур не поладил, и был за то повешен им» II: 82
- Пушкина Мария Александровна (в замужестве Гартунг, 1832—1919) — старшая дочь Пушкина I: 89, 635, II: 121, 600
- Пушкина Наталья Александровна (в замужестве Дубельт, во втором браке гр. Меренберг, 1836—1913) — младшая дочь Пушкина I: 89, 635, II: 121, 600
- Пушкина Наталья Николаевна (рожденная Гончарова, во втором замужестве Ланская, 1812—1863) — жена Пушкина с 1831 г. I: 89, 188, 195, 199, 204, 277, 333, 355—360, 421, 559, 635, 656, 662, 668, 675—677, 687, 704, 705, II: 6, 36, 81, 82, 84, 86, 121, 128, 129, 135—137, 139, 144, 166, 167, 194, 195, 214, 238, 409, 410, 587, 591, 592, 599—603, 606, 610, 620
- Пушкина О. С. см. *Павлищева О. С.*
- Пушкины, род, семья I: 87, 588, 634, II: 82, 84, 128, 167, 600
- Пуцин Иван Иванович (1798—1859) — друг Пушкина, активный участник декабристского движения I: 382, 586, 615, II: 251, 502, 619, 630
- Пуцин Михаил Иванович (1800—1869) — брат И. И. Пуцина, офицер II: 600
- Пыпин Александр Николаевич (1833—1904) — историк литературы I: 422, 643, 650
- Пьюмати Дж. — издатель рукописей Леонардо да Винчи I: 660
- Пятковский А. П. — литературовед I: 617
- Рабинович М. Б. — литературовед II: 391
- Рабле Франсуа (1495—1553) — французский писатель, автор романа «Гаргантюа и Пантагрюэль» I: 107, II: 243
- Рабо Жан Поль, прозванный Рабо Сент-Этьен (1743—1793) — историк, политический деятель эпохи Французской революции II: 392
- Радищев Александр Николаевич (1749—1802) — русский писатель, публицист I: 128, 177—190, 643, 651—653, II: 78, 79, 126, 162, 167, 197, 241, 248, 374, 375, 394, 453—455, 606, 616, 618
- Радищев Павел Александрович (1783 — после 1858) — сын А. Н. Радищева I: 178
- Радлов Сергей Эрнестович (1892—1958) — театральный режиссер I: 491, 698
- Раевский Александр Николаевич (1795—1868) — старший сын генерала Н. Н. Раевского, знакомый Пушкина II: 37, 163
- Раевский Владимир Федосеевич (1795—1872) — поэт, мемуарист, член Союза благоденствия, начальник дивизионного учебного заведения в Кашине, арестованный (1822) и приговоренный судом (1827) к лишению прав и ссылке в Сибирь за антиправительственную пропаганду среди солдат I: 447, 690, 691, 705, II: 131, 423, 427, 431, 434, 438, 439
- Раевский Николай Николаевич (1771—1829) — генерал от кавалерии, герой Отечественной войны 1812—1814 гг., член Государственного совета II: 151
- Раевский Николай Николаевич (1801—1843) — младший сын генерала Н. Н. Раевского, знакомый Пушкина I: 171, 651

- Разин Степан Тимофеевич (1630—1671) — донской казак, предводитель Крестьянской войны 1670—1671 гг. I: 210, 243, 437, 657, II: 167
- Раич Семен Егорович (настоящая фамилия Амфитеатров; 1792—1855) — поэт, переводчик, журналист, издатель альманахов «Новые Аониды» (1823) и «Северная лира» (совместно с Д. П. Ознобишиным, 1827), журнала «Галатея» (1829—1830, 1839) I: 512, 516—518, 520, 521, 527—529, 380
- Рамлер Карл Вильгельм (1725—1798) — поэт-классицист, «немецкий Гораций», литературный критик, переводчик I: 538, 702
- Расин Жан (1639—1699) — французский драматург II: 237, 240, 614
- Растопчин Ф. В. см. *Ростопчин Ф. В.*
- Рафаэль Санти (Санцио, 1483—1520) — итальянский художник и архитектор I: 16, 131, 169, 365, 430, 555, 556, 656, II: 235, 262, 263, 317, 318, 321
- Рачинский Сергей Александрович (1833—1902) — педагог, создатель «псалтырной» школы в с. Татеево Смоленской губернии для сирот и детей бедняков, тесно сотрудничал с К. П. Победоносцевым I: 335
- Рейналь Гийом Томас Франсуа (1713—1796) — французский историк, философ, социолог, автор сочинений: «Мысли Рейналя», «Философская и политическая история учреждений и торговли европейцев в обеих Индиях» II: 454
- Рейтблат Абрам Ильич — литературовед I: 627, 664
- Рембо Артур (1854—1891) — французский поэт I: 400
- Рембрандт Харменс ван Рейн (1606—1669) — голландский художник I: 16, 17, 169, 612, II: 223
- Ремизов Алексей Михайлович** II: 589, 622
- Реналь см. *Рейналь Г. Т. Ф.*
- Ренан Эрнест Жозеф (1823—1892) — французский писатель, философ, историк религии I: 318
- Репнин Николай Григорьевич (Репнин-Волконский, 1778—1845) — малороссийский губернатор (1814—1834), генерал от кавалерии, член Государственного совета (1834) II: 137, 603
- Решетников Федор Михайлович (1841—1871) — писатель-демократ, автор романов и повестей из народной жизни I: 161, 649
- Ржевский Л. — американский филолог II: 451, 454
- Ризнич Амалия (около 1803—1825) — жена одесского негоцианта И. С. Ризнича, знакомая Пушкина I: 115, 599, 642
- Рильке Райнер Мария (1875—1926) — немецкий поэт, писатель II: 593
- Римский-Корсаков Николай Андреевич (1844—1908) — композитор II: 9
- Рихтер Иоганн Пауль (псевдоним Жан-Поль; 1763—1825) — немецкий писатель, романист I: 58
- Ричард III Йорк (1452—1485) — английский король с 1483 г. II: 537
- Робертсон Уильям (1721—1793) — английский историк, автор книги «История царствования императора Карла V» II: 392
- Робеспьер Максимилиан (1758—1794) — один из главных деятелей Великой французской революции и руководителей якобинского террора I: 56, 244, 308, 315, 461, II: 359, 394
- Роден Огюст (1840—1917) — французский скульптор II: 569
- Роденбах Жорж (1855—1898) — бельгийский поэт и романист I: 400
- Родзаевский Константин Владимирович** II: 117, 118, 598

- Родзянко Аркадий Гаврилович (Родзянка, 1793—1846) — поэт, знакомый Пушкина I: 559
- Роднянская Ирина Бенционовна — литературовед II: 576
- Рожалин Николай Матвеевич (1805—1834) — литератор, член Общества любомудрия I: 513, 520, 617
- Розанов Василий Васильевич** I: 314, 353, 492, 654, 661, 662, 671, 672, 674—676, 677—679, 687, 688, II: 27, 221, 612
- Розанова Мария Васильевна — литератор, филолог II: 629
- Розен Егор (Георгий) Федорович (1800—1860) — поэт, драматург, критик, журналист (1836) I: 513, 524, 563
- Розен Евгений Андреевич — племянник жены В. Д. Вольховского II: 427
- Романов Иван Федорович (псевдоним Рцы; 1861—1913) — публицист, критик I: 674
- Романовский В. — писатель I: 524
- Романовы — русский боярский род, царская династия (с 1613), императорская фамилия (1721—1917) II: 82, 167, 606
- Ропс Фелисьен (1833—1898) — бельгийский живописец и график I: 400, 684
- Россини Джоаккино (1792—1868) — итальянский композитор I: 69, 628
- Ростопчин Федор Васильевич (Растопчин; 1763—1826) — граф, государственный деятель, в 1812—1814 гг. — московский главнокомандующий I: 661
- Ротчев Александр Гаврилович (1806 или 1807 — 1873) — поэт, переводчик, сотрудник московских и петербургских периодических изданий, чиновник дирекции Императорских театров I: 535
- Рубан Василий Григорьевич (1742—1795) — русский поэт и переводчик XVIII в.; его сервилизм часто вызывал презрительное отношение современников и потомков I: 28,
- Рубенс Питер Пауль (1577—1640) — фламандский живописец II: 224
- Рублев Андрей (1360—1430) — живописец II: 526, 536, 544
- Руссо Жан Жак (1712—1778) — французский философ, писатель I: 154, 211, 216, 228, 299, 657, II: 159, 176, 343, 359
- Рылеев Кондратий Федорович** I: 27—29, 338, 573, 614—617, 625, 626, 630, 669, II: 63, 318, 319, 424, 433, 439
- Рюмин см. *Бестужев-Рюмин М. А.*
- С. Б. I: 694
- С. И. С. см. *Соллогуб С. И.*
- Саади (между 1203 и 1210 — 1292) — персидский поэт и мыслитель, автор сборника «Сад роз» («Гюлистан») II: 41, 241
- Саводник Владимир Федорович (1874—1940) — литературовед, пушкинист I: 694, II: 304
- Садовской Борис Александрович (псевдоним Н. Голов; 1881—1945) — поэт, прозаик, литературный критик I: 680
- Садófьев Иван Иванович (1889—1965) — поэт I: 693
- Сайн-Витгенштейн Каролина (1819—1887) — княгиня, гражданская жена Ф. Листа I: 398, 684
- Сакья-Муни см. *Будда*
- Салинка В. А. — литературовед I: 633
- Салтыков-Щедрин Михаил Евграфович (настоящая фамилия Салтыков; 1826—1889) — писатель I: 183, 353, 647, 652

- Сальери Антонио (1750—1825) — итальянский композитор I: 243, 308, 377, 409, 412, 477, 694, II: 123, 171, 172, 231, 260, 487, 500, 503, 529
- Санд Жорж (Занд, настоящее имя Аврора Дюпен, 1804—1876) — французская писательница I: 339
- Сандомирская Валентина Болеславовна — современный пушкинист I: 704
- Саннадзаро Якопо (1456—1530) — итальянский писатель I: 657, 658
- Сансон Анри («Самсон») — французский палач эпохи революции; «Запискам», составленным с его слов французскими литераторами, была посвящена статья Пушкина «О записках Самсона» (1830) I: 602, 603
- Сапов Вадим Вениаминович — современный литературовед I: 678
- Сапогов Вячеслав Александрович — литературовед II: 549
- Сарбевский Мацей Казимеж (1595—1640) — польский новолатинский поэт I: 338
- Саровский Серафим см. *Серафим Саровский*
- Сартр Жан Поль (1905—1980) — французский писатель, философ, публицист II: 569
- Саути Роберт (1774—1843) — английский поэт-романтик I: 690, II: 238, 611
- Сахаров Всеволод Иванович — современный литературовед, критик II: 631
- Свиньин Павел Петрович (1787—1839) — писатель, историк, собиратель древностей, издатель журнала «Отечественные записки» (1818—1830) I: 527
- Седельников А. — филолог II: 328
- Селиванов Кондратий (ум. 1832) — основатель скопческой секты II: 87
- Селиванова Светлана Даниловна (1942) — литературовед II: 591
- Семен, дьяк I: 643
- Семенов Тянь-Шанский Александр (1890—1979) — духовный писатель, проповедник, публицист, с 1971 г. епископ Зилонский
- Семичев Николай Николаевич (1790(1791)—1830) — офицер, декабрист II: 600
- Сенека Луций Анней (около IV в. до н.э. — 65 н.э.) — римский философ, писатель, политический деятель I: 298, 319
- Сенковский Осип (Юлиан) Иванович (1800—1858) — писатель, журналист, ученый-арабист и тюрколог, редактор «Библиотеки для чтения» I: 316, 632, 667
- Сен-Симон де Рувруа Клод Анри (1760—1825) — французский социолог, социалист-утопист II: 456
- Сент-Бев Шарль Огюстен (1804—1869) — французский поэт и критик I: 582, 706, II: 237, 239, 393, 615
- Серафим Саровский (в миру Прохор Мошнин; 1759—1833) — основатель Саровского монастыря в Тамбовской губернии, в 1903 г. канонизирован русской православной церковью I: 414, 415, 419, 420, 427, 689, 690, II: 129, 601
- Сервантес Сааведра Мигель (1547—1616) — испанский писатель I: 107, 162, 258, 276, 277, 410, 660, 687, II: 241, 337, 511, 514, 616
- Сергий Радонежский (около 1321—1291) — основатель и игумен Троице-Сергиева монастыря II: 526
- Сийес (Сиес, Sieyes, 1748—1836) — аббат, известный деятель французской революции, автор многочисленных политических сочинений II: 397
- Синявский Андрей Донатович см. *Терц А.*
- Синявский Николай Александрович — филолог, библиограф II: 422

- Сиповский Василий Васильевич (1872—1930) — литературовед II: 64
- Сирин В. см. *Набоков В. В.*
- Скабичевский Александр Михайлович (1838—1910) — критик, публицист, историк литературы, автор биографического очерка «А. С. Пушкин: Его жизнь и литературная деятельность» (впервые: СПб., 1891) I: 654, II: 26
- Скала Кан Гранде, делла (1291—1329) — правитель Вероны, друг и покровитель Данте II: 608
- Скаррон Поль (1610—1660) — французский поэт, автор бурлескной поэмы «Вергилий наизнанку» (1648—1652) II: 281
- Скатов Николай Николаевич (род. 1931) — филолог I: 638
- Скопин-Шуйский Михаил Васильевич (1586—1610) — князь, боярин, полководец. В 1610 г. во главе русско-шведского войска освободил Москву от осады Лжедмитрия II II: 202
- Скотт Вальтер (1771—1832) — английский писатель I: 21, 339, 539, II: 152, 237, 282, 616
- Сладковский Роман — поэт, автор поэмы «Петр Великий, героическое песнопение в восьми песнях» (СПб., 1803) I: 613
- Сленин Иван Васильевич (1789—1836) — петербургский книгопродавец и издатель I: 656, II: 109, 597
- Слонимский Александр Леонидович (1881—1964) — литературовед, писатель I: 474, II: 79, 427
- Смирдин Александр Филиппович (1795—1857) — петербургский книгопродавец и издатель I: 533, II: 291, 608
- Смирнов Николай Михайлович (1808—1870) — чиновник Министерства внутренних дел, впоследствии сенатор I: 199, 558, 656, II: 114
- Смирнова Александра Осиповна (рожденная Россет; 1809—1882) — жена Н. М. Смирнова, петербургская знакомая Пушкина I: 191—194, 199, 203, 206, 225, 226, 230, 238, 243, 252, 253, 259, 355, 358, 472, 563, 655—661, 676, 692, 705, II: 143, 498, 630
- Смирнова Ольга Николаевна (1834—1893) — дочь Н. М. и А. О. Смирновых, составительница фальсифицированных «Записок А. О. Смирновой» (СПб., 1895—1897) I: 655—657, 676
- Смит Адам (1723—1790) — английский экономист I: 502, II: 430, 432
- Соболевский Алексей Иванович (1856—1929) — лингвист, академик I: 694
- Соболевский Сергей Александрович (1803—1870) — библиофил, библиограф, друг Пушкина I: 180, 618, 619, 651, 657, 677, II: 230, 237, 364, 613—615
- Соколов Павел Петрович (1764—1835) — скульптор, мастер декоративной скульптуры II: 400, 409
- Сократ (около 469—399) — древнегреческий философ I: 283, 319, 320, 660, II: 249
- Солдатенков Козьма Терентьевич (1818—1901) — издатель, книготорговец, меценат I: 689
- Солженицын Александр Исаевич (род. 1918) — писатель, публицист II: 628, 629
- Соллогуб Владимир Александрович (1813—1882) — писатель, чиновник Министерства внутренних дел, петербургский знакомый Пушкина II: 98, 124, 137, 594, 600, 603

- Соллогуб Софья Ивановна (рожденная Архарова; 1791—1854) — петербургская знакомая Пушкина, мать В. А. Соллогуба I: 513
- Соловьев Владимир Сергеевич** I: 8, 345, 351, 354, 355, 404, 423, 561, 562, 654, **661—664**, 665—667, 671, 672, 676, 678, 695, II: 108, 133, 146, 147, 174, 269, 539, 545, 571, 573, 590, 595, 598, 599, 602, 608, 622
- Соловьев Евгений Андреевич (псевдоним Андреевич; 1867—1905) — критик, историк литературы I: 353, 662, 675
- Соловьев Сергей Михайлович (1820—1879) — историк, академик (1872), отец В. С. Соловьева I: 663
- Соловьев Николай Яковлевич (1845—1898) — драматург, критик I: 645
- Сологуб Федор** (настоящее имя Федор Кузьмич Тетерников) I: 410, 584, **671, 672, 673, 683, 685—688**, 693, II: 28, 591
- Соломон (I в. до н. э.) — третий царь Израильско-Иудейского государства (около 965—928 до н. э.), легендарный мудрец, которому приписываются некоторые книги Библии I: 100, 238, 377, 637
- Сомов Орест Михайлович (1793—1833) — писатель, критик, журналист I: 629
- Соути Р. см. *Саути Р.*
- Софокл (495—405 до н. э.) — древнегреческий драматург I: 228, 250, 256, 362, 485, 659
- Софроний (ум. 638 г. н.н.) — патриарх иерусалимский, религиозный писатель I: 279, 662
- Спасович Владимир Данилович (1829—1906) — либеральный публицист, юрист I: 562, 654, 673, 676, 678
- Спасский Иван Тимофеевич (1795—1861) — доктор медицины, домашний врач Пушкиных I: 695
- Спенсер Эдмунд (около 1552—1599) — английский поэт II: 243
- Спиноза Бенедикт (Барух, 1632—1677) — философ-пантеист, рационалист II: 569
- Срезневский Всеволод Измайлович (1867—1934) — историк литературы II: 46, 47, 592
- Срезневский Измаил Иванович (1812—1880) — филолог-славист, этнограф, библиограф, академик Петербургской Академии наук I: 694
- Сталин Иосиф Виссарионович (настоящая фамилия Джугашвили, 1878—1953) — советский политический и государственный деятель II: 115
- Сталь Анна Луиза Жермена де (1766—1817) — французская писательница, теоретик литературы, публицист I: 23, II: 237, 282, 359, 360, 392, 398, 434, 441
- Станиславский Константин Сергеевич (настоящая фамилия Алексеев, 1863—1938) — режиссер I: 494
- Станишева Дина Сергеевна — лингвист II: 419, 420
- Станкевич Александр Владимирович (1821—1912) — литератор I: 180
- Стасов Владимир Васильевич (1824—1906) — музыкальный и художественный критик, историк искусства I: 647
- Стасюлевич Михаил Матвеевич (1826—1911) — историк, журналист, общественный деятель, издатель и редактор журнала «Вестник Европы» (1866—1908) I: 647, 649, 650
- Стендаль (настоящее имя Анри Мари Бейль; 1783—1842) — французский писатель II: 237
- Степанова Галина Васильевна (род. 1918) — филолог I: 647, 648

**Степун Федор Августович II: 587, 594, 622—623**

Стерн Лоуренс (1713—1768) — английский писатель, автор романа «Жизнь и мнения Тристрама Шенди» (1759—1767) I: 490—504, 697—699, II: 416, 565—567

Столпянский Петр Николаевич (1872—1938) — литературовед, историк I: 627

Столяров М. — критик I: 698

Стоюнин Владимир Яковлевич (1826—1888) — историк русской литературы I: 180

Страхов Николай Николаевич (1828—1896) — литературный критик, философ I: 645, 650

Стромилов Семен Иванович (1813 — после 1862) — поэт I: 524

Струве Глеб Петрович (1898—1955) — американский литературовед, критик II: 629

**Струве Петр Бернгардович II: 619**

Стурдза Александр Скарлатович (1791—1854) — чиновник Министерства иностранных дел, религиозный и политический писатель II: 99, 426

Суворин Алексей Сергеевич (1834—1912) — журналист, писатель, книгоиздатель, издатель газеты «Новое время» I: 671, 677, 385

Суворов Александр Васильевич (Суворов-Рымникский, князь Италийский, 1729—1800) — полководец, генералиссимус II: 167

Сумароков Александр Петрович (1717—1777) — поэт, драматург I: 11, 87, 491, 698, II: 276, 279, 289, 291, 297, 610

Сумцов Николай Федорович (1854—1922) — историк литературы I: 672, II: 76, 314, 593

Сурат Ирина Захаровна — современный литературовед I: 696, II: 539, 618

Сурина Н. П. — литературовед I: 515

Сухомлинов Михаил Иванович (1828—1901) — историк литературы I: 179, II: 328, 384, 385

Сютаев I: 572

Тагор Рабиндранат (1861—1941) — индийский писатель, поэт, философ I: 584

Тайров Александр Яковлевич (1885—1950) — театральный режиссер I: 491, 492, 698

Тамарченко Е. Д. — философ II: 536

Тамерлан (Тимур; 1336—1405) — тюркский вождь, завоеватель, основавший огромное азиатское государство со столицей в Самарканде I: 310, 314, 317

Тарквиний Секст (VII—VI в. до н. э.) — сын последнего римского царя Тарквиния Гордого I: 230, 508

Тассо Торквато (Тасс, 1544—1595) — итальянский поэт I: 97, 284, 549, 552, 633, 658, II: 243, 353

Татаринова Екатерина Филипповна (рожденная Буксгевден, 1783—1856) — сектантка, мистик, основательница «духовного союза» II: 87

Татищев Василий Никитич (1686—1750) — литератор, государственный деятель, историк II: 320

Тацит Публий Корнелий (57 или 58 — около 117) — римский историк, автор исторических «Анналов» II: 434, 446, 447, 452, 453, 455



- Теннер Джон (около 1780—1847) — американский писатель, автор «Записок» (1830), которым посвящена статья Пушкина 1836 г. II: 65
- Тепляков Виктор Григорьевич (1805—1842) — поэт, литератор, путешественник I: 339, 670, II: 595
- Тереза из Лизье (1873—1897) — католическая святая, поэтесса I: 432
- Терентьев И. II: 589
- Терц Абрам** (*настоящее имя Андрей Донатович Синявский*) I: 8, II: 510, 568, 572, 580, 581, **628—629**
- Тик Людвиг (1773—1853) — немецкий писатель-романтик I: 698
- Тименчик Роман Давидович (1945) — филолог II: 591
- Тимирязев Клим Аркадьевич (1843—1920) — естествоиспытатель, основоположник русской научной школы физиологов растений, профессор Московского университета (1878—1911) I: 646
- Тимковский Иван Осипович (1768—1837) — петербургский цензор (1804—1821) I: 477
- Тимофеева Любовь Анатольевна — библиограф Пушкинского Дома РАН II: 626, 633
- Тинторетто (Тинторет) Якопо (1518—1594) — итальянский живописец I: 17
- Тиссо — один из авторов, составляющих чтение Онегина в VIII главе романа; при этом не вполне ясно, кто имеется в виду: Самюэль (Симон) Огюст Андре Тиссо (1728—1797) — швейцарский врач, автор медицинских книг, широко известных в русских переводах — или Пьер Франсуа Тиссо (1768—1854) — мемуарист, французский политический деятель, автор книги «Очерк войн революции вплоть до 1815 года» (1820) II: 359
- Тит Ливий (59 до н. э. — 17 н. э.) — римский историк I: 639, 640
- Титов Владимир Павлович (1807—1891) — литератор, сотрудник «Московского вестника» I: 514, 696
- Тихон Задонский (в миру Тимофей Кириллов; 1724—1783) — церковный иерарх и духовный писатель, причислен к лику святых II: 129
- Тоддес Е. А. — современный филолог I: 700
- Толстой Алексей Константинович (1817—1875) — поэт, драматург I: 334, 398, 684, II: 20
- Толстой Владимир Сергеевич (1806—1888) — прапорщик Московского пехотного полка, декабрист, член Южного общества, после сибирской ссылки (с 1829 г.) служил на Кавказе II: 429
- Толстой Иван Иванович (1880—1980) — филолог, академик II: 446, 457
- Толстой Лев Николаевич (1828—1910) — писатель I: 136, 138, 161, 192, 202, 203, 206, 213, 216, 225, 226, 228, 229, 230, 231, 243, 244, 249, 254, 256, 257, 259, 261—265, 267, 304, 305, 309, 310, 314, 334, 346, 351, 352, 365, 417, 433, 454, 552, 557, 564, 565, 569, 572, 584, 644, 649, 654, 657, 658, 661, 664, 668, 671, 673, 674, 689, 693, 698, 703, 705, II: 5, 8, 9, 11, 20, 21, 119, 125, 176, 202, 211, 216, 220, 221, 223, 228, 232, 233, 244, 262, 263, 268, 288, 343, 510, 511, 523, 532, 553, 562, 588, 600, 621, 631
- Толстой Федор Иванович («Американец», 1782—1846) — участник Отечественной войны 1812—1814 гг., авантюрист и карточный игрок, противник Пушкина на несостоявшейся дуэли 1826 г. II: 273, 425, 590, 591
- Толстой Яков Николаевич (1791—1867) — участник Отечественной войны 1812—1814 гг., председатель общества «Зеленая лампа» (1819—1820), с 1837 г. — тайный агент III отделения в Париже II: 495, 630
- Толстяков Артур Павлович — современный литературовед II: 609

- Томашевский Борис Викторович** I: 492, 527, 593, 599, 602, 603, 610—613, 701, 708, II: 298, 384, 392, 424, 426, 431, 444, 445, 448, 570, 571, 582, 592, 593, 601, 618
- Томашевский Николай Борисович — филолог II: 55, 592
- Тредьяковский Василий Кириллович (Тредиаковский, 1703—1769) — поэт, переводчик и ученый, создатель теории силлабо-тонического стихосложения I: 613, II: 28, 253, 291, 295, 297
- Третьяк Юзеф (Tretiak) — польский ученый I: 458—460, II: 377
- Трубецкой Евгений Николаевич (1863—1920) — философ, правовед, общественный деятель I: 688
- Туманский Василий Иванович (1800—1860) — поэт, сотрудник «Литературной газеты» (1830—1831) и альманаха «Северные цветы» (1825, 1828, 1830—1831) I: 518, 520
- Тур Захарий В. — поэт 1850—1860-х гг. I: 124, 643
- Турбин Владимир Николаевич** II: 628
- Тургенев Александр Иванович (1784—1845) — литератор, общественный деятель, археограф, директор Департамента духовных дел иностранных исповеданий (1810—1824), камергер, друг Пушкиных I: 238, 614, II: 53, 58, 61, 84, 154, 200, II: 152, 251, 276, 317, 493, 494, 629, 605
- Тургенев Иван Сергеевич** I: 136, 138, 156, 202, 203, 225, 249, 257—262, 309, 310, 314, 334, 556, 638, 644, 646—648, 649—651, 660, 668, 698, II: 20, 21, 211, 232, 267, 270, 271, 343, 495, 507, 509, 523, 562, 608, 620, 629
- Тургенев Николай Иванович (1789—1871) — один из организаторов Северного общества и «декабрист без декабря», заочно приговоренный к каторжным работам, автор книги «Опыт теории налогов» (1818), мемуарист, правовед, экономист и публицист, с 1824 г. живший преимущественно за границей II: 50, 53, 59, 164, 430—433, 436, 605, 606
- Тургенев Сергей Иванович (1792—1827) — дипломат, знакомый Пушкина II: 67, 68, 248, 430—433, 436, 437, 618
- Тынянов Юрий Николаевич** I: 492, 616, 665, 698, 700—702, II: 79, 303, 310, 427, 443, 566, 567, 571, 591, 593
- Тьер Луи Адольф (1797—1877) — французский историк и политический деятель II: 392—395
- Тьерри Амедей Симон Доменик (1797—1873) — французский историк и политический деятель; Жак Никола Огюстен (1795—1856) — историк, автор книг: «Взгляд на английскую революцию» (1827), «Письма об истории Франции» (1827), соратник К. А. Сен-Симона II: 392
- Тютчев Федор Иванович (1803—1873) — поэт I: 165, 209, 355, 399, 404, 405, 452, 454, 510—537, 595, 596, 640, 657, 661, 676, 677, 685, 691, 694, 698, 700—703, II: 27, 182, 183, 263, 398, 507, 573, 609, 612, 619
- Уваров Сергей Семенович (1784—1855) — президент Академии наук (1818), министр народного просвещения (1834—1849), литератор, автор доктрины официальной народности I: 284—286, 663, II: 165, 515
- Уваров Ф. Ф. — II: 486
- Уитмен Уолт (1819—1892) — поэт и публицист, реформатор американской поэзии I: 556, 557, 584, 704
- Урусов Александр Иванович (1843—1900) — литературный и театральный критик, адвокат I: 694

- Успенский Глеб Иванович (1843—1902) — писатель, публицист I: 572, 647, 650
- Уц Иоганн Петер (1720—1796) — немецкий поэт, представитель «немецкой анакреонтики» I: 538
- Фалес Милетский (около 625 — около 547 до н. э.) — древнегреческий мыслитель, родоначальник античной философии и науки I: 622
- Фальконе Этьен Морис (Фальконет, 1716—1791) — французский скульптор, автор памятника Петру I II: 153
- Фарнхаген фон Энзе Карл Август (1785—1858) — немецкий писатель, критик, знаток русской литературы I: 641
- Федор Иванович (1557—1598) — русский царь с 1584 г., сын Ивана Грозного II: 389
- Федоров Николай Федорович (1828—1903) — религиозный философ II: 110, 597
- Федотов Георгий Петрович II: 540, 541, 579, 582, 604—606**
- Федякин Сергей Романович — литературовед II: 621
- Фенелон Франсуа де Салиньяк де Ла Мот (1651—1715) — французский писатель и религиозный мыслитель, автор философско-утопического романа «Приключения Телемака» (1699) I: 15,
- Феокрыт (III в. до н. э.) — древнегреческий поэт, автор идиллий I: 502, II: 430
- Фердинандус (XVII в.) — правитель Флоренции I: 125, 126
- Фесенко Юрий Павлович — современный литературовед I: 615
- Фет Афанасий Афанасьевич (по отцу Шеншин, 1820—1892) — поэт-лирик I: 124, 351, 400, 404, 539, 638, 672, 684, 685, 694, 702, II: 27, 507
- Филарет (в миру Василий Михайлович Дроздов; 1782—1867) — митрополит Московский и Коломенский I: 330, 430, 575, II: 105, 128, 129, 457, 596, 600, 608
- Филин Михаил Давидович — библиограф, литературовед I: 609, 610
- Филипп II (около 382—336 до н. э.) — царь Македонии, отец Александра Македонского I: 28, 616
- Филиппович Владимир Иванович (1796—1862) — новгородский губернатор I: 358, 676
- Филиппович Лариса Дмитриевна (ум. 1868) — жена В. И. Филипповича, знакомая Н. Н. Ланской (Пушкиной) I: 538, 676, 677
- Филонов Андрей II: 394
- Философов Дмитрий Владимирович (1872—1940) I: 671, 672
- Фихте Иоганн Готлиб (1762—1814) — немецкий философ I: 617, 284
- Флобер Гюстав (1821—1880) — французский писатель I: 257
- Флоренский Павел Александрович (1882—1937) — священник, религиозный философ, богослов и ученый I: 688, 536
- Фома Аквинский (Аквинат, 1225—1274) — философ-схоластик, теолог I: 227
- Фомин Александр Григорьевич (1887—1939) — литературовед, библиограф I: 609
- Фомичев Сергей Александрович (род. 1937) — пушкинист I: 608, 610, II: 629
- Фонвизин Денис Иванович (Фон-Визин, 1745—1792) — писатель, комедιοграф I: 126, 127, 337, 628, 643, 669, II: 20, 255, 287, 305, 481

- Фонвизина Феодосия Ивановна (в замужестве Аргамакова; 1744—?) — сестра Д. И. Фонвизина I: 126, 643
- Фонтенель ле Бовье Бернар, де (1657—1757) — французский философ-скептик, писатель, автор книги «Разговоры о множестве миров» II: 359, 360
- Фотиев Кирилл (1928—1990) — протоиерей, духовный писатель, проповедник II: 594
- Фотий (в миру Петр Никитич Спасский, 1792—1838) — архимандрит Новгородско-Юрьевского монастыря II: 99
- Фохт-Бабушкин Юрий Ульрихович — литературовед I: 703
- Франк Семен Людвигович** II: 523, 527, 538, 571, 580, **594**, 595—597, 599, 600, 602, 603, 608, 610, 630
- Франциск Ассизский (по фамилии отца — Бернадоне; 1181—1226) — основатель монашеского ордена францисканцев, канонизирован католической церковью в 1228 г. I: 215, 227, 260, 419, 420, 658, II: 225
- Фрейд Зигмунд (1856—1939) — австрийский психолог и психиатр, основоположник психоанализа II: 222
- Фрид Г. Н. — литературовед I: 576
- Фридлендер Георгий Михайлович (1915—1995) — литературовед, академик I: 629, 630, 647
- Фризман Леонид Генрихович (1935) — литературовед I: 609, 655
- Фурье Франсуа Мари Шарль (1772—1837) — французский утопический социалист I: 125, 643
- Халабаев К. — литературовед I: 602
- Хафиз см. *Гафиз*
- Хвостов Дмитрий Иванович (1757—1853) — сенатор, стихотворец-метростроитель, объект эпиграмм и пародий II: 426
- Хемницер Иван Иванович (1745—1784) — поэт, баснописец I: 11, II: 255
- Херасков Михаил Матвеевич (1733—1807) — поэт, драматург I: 22, 613
- Хитрово Елизавета Михайловна (1783—1939) — знакомая Пушкина, дочь М. И. Кутузова I: 560, 603, II: 392, 393, 605, 618
- Хлебников Велимир (Виктор) Владимирович (1885—1922) — поэт I: 693, II: 563
- Хлодовский Руф Игоревич (1923) — филолог II: 548
- Хмельницкий Богдан (Зиновий) Михайлович (ум. 1657) — гетман Малороссии, национальный герой Украины I: 625
- Хмельницкий Николай Иванович (1789—1845) — писатель, драматург II: 427
- Ходасевич Владислав Фелицианович** I: 493, 598, 668, 680, 692, 693, **695—697**, 698, 704, 708, II: 13, 100, 131, 574, 588, 595, 599, 601, 602, **603**, **604**, 612, 613, 620
- Холодковский Николай Александрович (1858—1921) — переводчик I: 253, 262
- Хомяков Алексей Степанович (1804—1860) — русский писатель, драматург, критик, религиозный философ, идеолог славянофильства I: 243, 259, 260, 521, 522, 529, II: 573
- Храповицкий Антоний см. *Антоний*
- Храповицкий Александр Васильевич (1749—1801) — сенатор, писатель I: 683

- Христос (Иисус Христос, около 1—33) I: 127, 165, 215, 227, 283, 318, 320, 336, 658, 661, II: 82, 128, 170, 172, 444—458, 518—520, 522, 550, 551, 561, 627
- Цветаева Марина Ивановна** II: 571, 580, 593, 601
- Цезарь Гай Юлий (106—43 до н. э.) — римский политический деятель I: 230, 250, 315, 319, II: 188, 446, 448
- Цейтлин Раля Михайловна — лингвист II: 624
- Церетели Григорий Филимонович (1870—1938) — переводчик античных авторов I: 550
- Цицерон (106—43 до н.э.) — римский политический деятель, философ, оратор I: 306, 666, II: 397
- Цицианов Павел Дмитриевич (1754—1806) — генерал от инфантерии, главнокомандующий в Грузии, завоеватель Кавказа II: 152, 161
- Цявловская Татьяна Григорьевна (рожденная Зенгер; 1897—1978) — пушкинист I: 679, II: 33, 615
- Цявловский Мстислав Александрович (1883—1947) — пушкинист I: 593, 628, 655, 682, 708, II: 422, 444, 445, 587, 602, 607, 615, 617
- Чаадаев Петр Яковлевич (1794—1956) — первый русский философ, писатель, автор «Философических писем» I: 689, II: 21, 23, 98, 102, 150, 197, 201, 236, 240, 425, 456, 510, 515, 544, 547—550, 556, 558, 589, 614, 616
- Чайковский Петр Ильич (1840—1893) — композитор II: 9
- Чаплин Чарлз Спенсер (1889—1977) — американский актер, режиссер II: 493
- Чаплицкий (Чаплинский) — польский политический деятель, наместник гетмана Остраницы, надзиравший за крепостью Кодак (1638) I: 625
- Челлини Бенвенуто (1500—1571) — итальянский скульптор, ювелир, медальер I: 573, 706
- Чемоданов Иван Иванович (ум. после 1657) — стольник, глава русского посольства в Венецию в 1656 г. I: 126, 643
- Чернышев Александр Иванович (1785—1857) — генерал-адъютант, член Государственного совета (1828) и впоследствии его председатель (1849), военный министр и председатель Военного совета (1832—1852) II: 432
- Чернышев Захар Григорьевич (1797—1862) — офицер, декабрист, родственник Пушкина II: 616
- Чернышевский Николай Гаврилович** I: 192, 635, 637—639, 640—641, 642, II: 343, 510
- Черняев Николай Иванович (1854—1910) — историк литературы, библиограф, критик I: 673, II: 314, 322
- Честняков Ефим Васильевич (1874—1961) — художник II: 549
- Чехов Антон Павлович (1860—1904) — писатель, драматург I: 582, 664, 671, 698, 706, II: 11, 20, 21, 204, 220, 505, 510, 511, 523, 620
- Чудаков Александр Павлович — филолог I: 700, 701
- Чудакова Мариэтта Омаровна (род. 1937) — филолог I: 700
- Чуковский Корней Иванович (настоящее имя Николай Васильевич Корнейчуков, 1882—1969) — поэт, писатель, переводчик I: 704
- Чулков Георгий Иванович (1879—1939) — писатель, литературный критик, литературовед I: 522, 701, 707

- Чулков Михаил Дмитриевич (1743(1744)—1792) — писатель, этнограф, историк II: 254, 255
- Чумаков Юрий Николаевич (1922) — филолог II: 423
- Шагинян Мариэтта Сергеевна (1888—1982) — писатель, автор романов и очерков I: 696
- Шаликов Петр Иванович (1768—1852) — писатель, издатель «Дамского журнала», (1823—1833), редактор «Московских новостей» (1813—1838) I: 670
- Шамфоров Себастьян Рок Никола (1741—1794) — французский писатель, известный своими афоризмами и анекдотами, автор сборника изречений «Максимы и мысли» (Paris, 1796) II: 359
- Шарапов Сергей Федорович (1855—1911) — писатель, публицист I: 314, 667
- Шатобриан Рене (1768—1848) — французский писатель, католический философ, политический деятель I: 339, 237, II: 242, 616, 618
- Шафареви́ч Игорь Ростиславович (род. 1923) — математик, публицист II: 629
- Шахматов Алексей Александрович (1864—1920) — лингвист II: 405, 415, 417—420
- Шаховской Александр Александрович (1777—1846) — поэт, драматург, член Российской Академии, начальник репертуарной части петербургских императорских театров (1802—1818, 1821—1824) I: 502, II: 426
- Шевченко Тарас Григорьевич (1814—1861) — украинский поэт I: 671
- Шевырев Степан Петрович (1806—1864) — поэт, критик, пропагандист немецкой романтической эстетики, профессор Московского университета, один из организаторов «Московского вестника» и «Московского наблюдателя»; позднее публицист лагеря «официальной народности» I: 300, 513, 514, 517, 518, 520, 521, 529, 533, 534, 560, 587, 618—620, 657, 665, II: 239, 240, 246, 445, 615, 617
- Шекспир Уильям (1564—1616) — английский поэт, драматург I: 16, 33, 67, 80, 86, 91, 107, 109, 132, 141, 142, 162, 167, 169—171, 175, 196, 227, 242, 255, 256, 258, 276, 295, 324, 339, 368, 370, 377, 401, 491, 492, 494, 496, 508, 518, 539, 549, 567, 612, 627, 633, 644, 647, 660, 662, 664, 670, 679, 698, 699, II: 103, 104, 179, 188, 217, 224, 230, 231, 235—237, 240, 244, 270, 283, 285, 357, 382, 450, 463, 476, 505, 511, 514, 537, 546, 550, 614, 616
- Шеллер-Михайлов Александр Константинович (настоящая фамилия Шеллер, псевдоним Михайлов; 1838—1900) — писатель, публицист-демократ I: 567
- Шелли Перси Биши (1792—1822) — английский поэт I: 192, 202, 238
- Шеллинг Фридрих Вильгельм Иозеф (1775—1854) — немецкий философ I: 300, 617, 665, II: 179
- Шенстон Уильям (Ченстон; 1714—1763) — английский поэт II: 614—615
- Шенье Андре (1762—1794) — французский поэт-элегик I: 152, 300, 339, 377, II: 158, 161, 167, 192, 237, 394
- Шереметев Дмитрий Николаевич (1803—1871) — граф, камергер, гофмейстер I: 663
- Шестов Лев Исаакович (настоящая фамилия Шварцман, 1866—1938) — философ, литератор II: 545, 548, 621

- Шиллер Иоганн Фридрих (1759—1805) — немецкий поэт, драматург I: 22, 66, 91, 99, 108, 141, 142, 162, 180, 228, 284, 299, 324, 382, 383, 480, 520, 526, 538, 540, 541, 695, 702, II: 209
- Ширинский-Шихматов Сергей Александрович (1783—1837) — поэт, член Российской Академии и «Беседы любителей русского слова», постоянный объект насмешек «арзамасцев» I: 344, 613, 672
- Шишков Александр Семенович (1754—1841) — адмирал, министр народного просвещения, создатель цензурного устава 1826 г., президент Российской Академии (1813—1841), один из основателей и председатель «Беседы любителей русского слова» (1811—1816) II: 293
- Шкловский Виктор Борисович** I: 697—699, II: 563—565, 568
- Шлегель Август Вильгельм (1767—1845) — один из главных теоретиков романтизма в Германии, философ, писатель, критик, переводчик, историк литературы I: 23, 535, 617, 698, II: 243, 244, 617
- Шлегель Фридрих (1772—1829) — брат А. В. Шлегеля, немецкий философ, критик, писатель I: 617, 698
- Шляпкин Илья Александрович (1858—1918) — литературовед, книговед, палеограф I: 353, 675, 676, II: 30, 43
- Шмелев Иван Сергеевич (1873—1950) — писатель II: 115—117, 597
- Шопен Фридерик (1810—1849) — польский композитор и пианист II: 227, 228
- Шопенгауэр Артур (1788—1860) — немецкий философ I: 254, 378, 679—681
- Шпенглер Освальд (1880—1936) — немецкий философ, один из основателей современной философии культуры II: 587
- Штильман Л. Н. — американский филолог II: 443
- Штрайх Соломон Яковлевич (1879—1957) — литературовед II: 399, 428
- Шуберт Франц (1797—1828) — австрийский композитор-романтик II: 227, 228
- Шувалов Иван Иванович (1727—1797) — государственный деятель, первый куратор Московского университета, президент Академии художеств I: 633
- Шуйские, боярский и княжеский род
- Шуйский В. И. см. *Василий IV*
- Шуман Роберт (1810—1856) — немецкий композитор-романтик и музыкальный критик II: 224, 227, 228, 613
- Щастный Василий Николаевич (1802 — не ранее 1853—1854) — поэт, переводчик, сотрудник «Литературной газеты» (1830—1831) I: 513
- Щеглов Иван Леонтьевич (настоящая фамилия Леонтьев; 1856—1911) — писатель, автор любительских пушкиноведческих исследований I: 409, 678, 679, 687
- Щеголев Павел Елисеевич (1877—1931) — филолог, пушкинист, историк, один из редакторов журнала «Былое» (1906—1907, 1917—1926) I: 519, 585, 610, 635, 693, 701, II: 141, 317, 372, 591, 594, 599, 602, 603
- Щепин-Ростовский Дмитрий Александрович (1798—1858) — гвардейский офицер, активный участник восстания на Сенатской площади II: 427
- Эврипид (V в. до н.э.) — древнегреческий трагик II: 178
- Эзоп (VI в. до н.э.) — древнегреческий баснописец I: 183
- Эйхенбаум Борис Михайлович** I: 503, 680, 696, 697, 699, 700

- Эккерман Иоганн Петер (1792—1854) — писатель, секретарь И. В. Гете, автор книги «Разговоры с Гете» (1837—1848) I: 655, 660, II: 240, 505, 616, 631
- Экс-студент Надоумко см. *Надеждин Н. И.*
- Эллис (настоящее имя Лев Львович Кобылинский; 1879 — после 1938) — поэт, литературный критик I: 683
- Энгельгардт Егор Антонович (1775—1862) — директор Царскосельского лицея (1816—1822) II: 251, 503, 619, 630
- Энгельгардт Николай Александрович (1867—1942) — историк литературы, критик, писатель I: 654
- Эпиктет (около 50 — около 140) — римский философ-стоик I: 250
- Эпикур (341—270) — древнегреческий ученый-материалист
- Эредиа Жозе Мария, де (1842—1905) — французский поэт I: 400, 684
- Эрн Владимир Францевич (1882—1917) — философ I: 688
- Эсхил (около 525—456 до н.э.) — древнегреческий трагик I: 23,
- Эфрос Абрам Маркович (1888—1954) — литературовед, театровед, исследователь графики Пушкина II: 33
- Ювенал (около 42 — около 125) — римский поэт-сатирик I: 502, II: 424, 446
- Юдин Павел Михайлович (1798—1852) — лицейский товарищ Пушкина, чиновник Министерства иностранных дел I: 636
- Юзефович Михаил Владимирович (1802—1889) — поэт, археолог, военный, автор воспоминаний о встречах с Пушкиным II: 52, 592, 600, 616
- Юлиан Отступник (331—363) — римский император с 361 г.; известен жестокими гонениями на христиан I: 297, 665
- Юм Давид (1711—1776) — английский философ II: 392
- Юрфе Оноре, де (1568—1625) — французский писатель, представитель прециозной литературы I: 16, 48, 612
- Юрьев Сергей Андреевич (1821—1888) — критик, переводчик, публицист, председатель Общества любителей русской словесности при Московском университете I: 646, 650
- Юрьев Федор Филиппович (1796—1860) — участник Отечественной войны 1812—1814 гг., член общества «Зеленая лампа», приятель Пушкина и адресат его стихотворных посланий I: 168, 399, 650, 684
- Юсупов Николай Борисович (1750—1831) — князь, адресат послания Пушкина «К вельможе» I: 377, 392, 551, 586, II: 151
- Языков Александр Михайлович (1799—1874) — брат Н. М. Языкова, помещик Симбирской губернии II: 84
- Языков Николай Михайлович (1803—1845) — поэт I: 124, 402, 442, 443, 643, 657, 684, 690, II: 184, 609
- Якобсон Роман Осипович* II: 400, 403, 406, 413, 416, 421, 445, 563, 564, 567, 568, 585, 627
- Яковлев В. А. II: 630
- Яковлев Михаил Алексеевич (1798—1853) — писатель, драматург, театральный критик, переводчик I: 612
- Яковлев Н. — филолог II: 615
- Яковлева Арина Родионовна (1758—1828) — няня Пушкина I: 199, 204, 265, 379, 587, II: 9, 102, 194, 609



- Якубович Александр Иванович (1792—1845) — участник заграничных походов 1813—1814 гг., бретер и авантюрист, участник «четверной» дуэли 1817 г. (А. С. Грибоедов, В. В. Шереметев, А. П. Завадовский), участник восстания на Сенатской площади II: 436, 485, 486
- Якубович Дмитрий Петрович (1897—1940) — пушкинист II: 593, 615
- Якубович Лукьян Андреевич (1808—1839) — поэт, сотрудник московских и петербургских периодических изданий, в том числе «Современника» (1836) и «Литературной газеты» I: 522
- Якубович Петр Филиппович (псевдоним П. Ф. Гриневиц; 1860—1911) — поэт, прозаик, член организации «Народная воля» I: 353, 654, 673, 675
- Якушкин Вячеслав Евгеньевич** I: 353, 602, **651—653**, 675, 708, II: 248, 317, 606, 618
- Якушкин Иван Дмитриевич (1793—1857) — декабрист, член Северного общества, сторонник царевубийства I: 651, II: 59, 425, 427, 428, 433, 436—438
- Ярхо Борис Исаакович (1889—1942) — филолог II: 403
- Ясинский Яков Иеронимович — литературовед II: 392

- Barry Cornwall см. *Корнуолл Б.*
- Barth S.A. II: 249
- Bathea D. I: 696, II: 621
- Bengesco G. II: 396
- Benjamin см. *Констан Б.*
- Blaev Joannis II: 448
- Bowles см. *Боулс У.*
- Brintlinger A. I: 696
- Brown C. II: 612
- Child II: 74
- Constant B. см. *Констан Б.*
- Cornwall см. *Корнуолл Б.*
- Descotes M. I: 667
- Diels II: 249
- Dierzavin G. см. *Державин Г. Р.*
- Dureau de Lamall II: 446
- Erlch V. I: 697
- Fournier H. II: 64
- Galignani W. II: 64
- Gervinus G. G. I: 538
- Hadrianide Michaela II: 448
- Horatius см. *Гораций*
- Hugglund R. II: 621
- Khodasevich см. *Ходасевич В. Ф.*
- Kireevskij см. *Киреевский И. В.*
- Klages L. II: 249
- Kodjak A. II: 451, 626
- Malherbe F. см. *Малерб Ф.*
- Malmstad J. I: 697
- Mandelkow K. R. I: 637
- Mendelsohn M. II: 471
- Michel Albin II: 421

Milman H. I: 708

Müller E. I: 619

Natalie см. *Пушкина Н. Н.*

Nauck I: 546, 547

Oleszkiewicz см. *Олешкевич Ю.*

Oneguine A. см. *Онегин А. Ф.*

Pierre см. *Петр I*

Piotr см. *Петр I*

Roger Alexandre II: 395

Sobry A. II: 64

Sorokine D. I: 667

Staël см. *Сталь Ж.*

Taranovsky Kiril II: 421, 451, 626

Troyat Henri (настоящее имя Лев Асланович Тарасов; род. 1911) II: 410

Wilson см. *Вильсон Д.*

---

## УКАЗАТЕЛЬ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ПУШКИНА

Адели I: 363, 678

Акафист Екатерине Николаевне Карамзиной I: 188

Александр Радищев I: 178, 180, 652, II: 79, 102, 126, 197, 242, 374, 394, 596, 617

Александрю II: 86

Алексееву I: 447, 691

Ангел I: 427, 429, 449, 691, II: 105, 171, 267, 544

Анджело I: 324, 402, II: 158, 188, 236, 529, 613

Андрей Шенье I: 473, II: 164, 192, 394

Анчар I: 171, 226, 378, II: 230, 238, 466, 467, 508, 614

Арап Петра Великого I: 77, 102, 310, 462, 463, 526, 632, 637, II: 36, 53, 155, 237, 441, 475, 591

Арион I: 187, 188, II: 204, 250, 261, 262

Баратынский («Баратынский принадлежит к числу отличных наших поэтов») I: 631

Барышня-крестьянка I: 379, 410, 505—509, II: 479, 484, 485

Бахчисарайский фонтан I: 21—26, 28, 30, 36, 41, 42, 57, 58, 59, 76, 117, 130, 136, 427, 430, 432, 439, 440, 559, 613—615, 690, II: 41, 105, 279, 284, 329, 351, 441

Безверие II: 102, 103, 127, 145, 192, 307

Бесы I: 105, 589—592, 594, 596, 639, 644, 708, II: 139, 467, 508

«Близ мест, где царствует Венеция златая...» I: 376, 680

<Бова>, наброски поэмы II: 77, 88

Борис Годунов I: 32—35, 46, 73, 76, 100, 103, 117, 119, 172, 243, 308, 324, 325, 330, 332, 340, 354, 377, 384, 387, 410, 443, 520, 569, 617—621, 628, 629, 632, 641, 668, 681, 682, 690, II: 9, 82, 105, 117, 125, 128, 164, 165, 167, 176, 177, 237, 240, 243, 262, 272, 283, 379—399, 441, 444, 445, 450, 523, 525—528, 530, 538, 542, 544, 552, 601, 612, 615, 617, 622, 624, 626

Бородинская годовщина I: 151, 353, 645, II: 154, 197, 605, 608, 610

Братья разбойники I: 59, 379, 620, II: 158, 329, 441, 497

«Брожу ли я вдоль улиц шумных...» I: 82, 83, 206, 207, 208, 269, 270, 330, 634, 657, 662

Буря («Ты видел деву на скале») II: 107, 596

«Буря мглою небо кроет...» см. *Зимний вечер*

«Была пора: наш праздник молодой...» II: 530

- «Была пора: наш праздник молодой...» I: 199, 200, 411, 687, II: 79
- «В альбом А. О. Смирновой...» I: 459, 692
- «В голубом небесном поле...» II: 612
- «В еврейской хижине лампада...» I: 372, 373, 679, II: 455
- «В журнал совсем не европейский...» см. <На Надеждина>
- «В зрелой словесности...» см. <О поэтическом слоге>
- «В крови горит огонь желанья...» II: 99, 146, 595, 603
- «В мои осенние досуги...» I: 656
- «В начале жизни школу помню я...» I: 239, 240, 307, 327, 368, 383, 402, 658, 678, 681, II: 298, 574, 577—580, 583, 584
- «В последний раз твой образ милый...» II: 230
- «В славной, в Муромской земле...» II: 88
- «В степи мирской, печальной и безбрежной...» I: 565
- «В часы забав иль праздной скуки...» I: 277, 330, 368, 376, 430, 444, 662, 678, 680, 690, II: 105, 130, 176, 251, 261, 596, 608, 620
- <Вадим> II: 158
- Вакхическая песня I: 445, II: 114, 202
- «Вертоград моей сестры...» II: 6, 99, 146, 587, 595, 603
- «Вечерня отошла давно...» II: 105
- Видение короля (Песни западных славян) I: 104
- Виноград I: 386, 682
- <Влюбленный бес> II: 444, 445
- «Вновь я посетил...» I: 207, 208, 387, 397, 559, 571, 682, 706, II: 109, 113, 137, 230, 603
- <Возражение критикам «Полтавы»> см. *Habent sua fata libelli*
- <Возражение на статьи Кюхельбекера в «Мнемозине»> I: 202, 445, 656, 690, 694, II: 503, 630
- Возрождение I: 130, 131, 326, 354, II: 98, 127, 170, 600
- Война II: 124, 600
- Вольность I: 181, 473, 652, II: 152, 157, 158, 162, 164, 192, 606
- <Воображаемый разговор с Александром I> II: 86
- Воспоминание («Когда для смертного умолкнет шумный день...») I: 82, 106, 230, 329, 358, 376, 388, 412, 430, 581, 634, 677, 680, 682, 688, II: 105, 108, 125, 185, 250, 261, 542, 544, 597, 600, 620
- Воспоминания в Царском Селе («Воспоминаньями смущенный») I: 329, 330, 388, 682, II: 105, 109, 110, 151, 597
- Воспоминания в Царском Селе («Навис покров угрюмой ночи») II: 110, 111, 151, 307, 308
- «Вот, Муза, резвая болтунья...» II: 131
- «Все тихо — на Кавказ идет ночная мгла...» см. «На холмах Грузии лежит ночная мгла...»
- «Вы за «Онегина...» советуете, други...» I: 656
- Выстрел I: 77, 130, 137, 505—509, 603, II: 369, 459, 464, 479, 480, 485—488, 501
- <Вяземскому> («Язвительный поэт, остряк замысловатый...») II: 425
- Гавриилиада II: 99, 131, 267, 525, 546, 601
- Галуб см. *Тазит*
- Герой I: 143, 313, 341, 383, 480, 645, 667, 681, 695, II: 47, 130, 204, 534, 537

Ф. Н. Глинке II: 425

<Гнедичу> («С Гомером долго ты беседовал один...») I: 581, II: 180

«Горишь ли ты, лампада наша...» (<Из письма к Я.Н. Толстому>) II: 32

Городок I: 569, II: 100, 307

«Гости съезжались на дачу...» I: 340, 670

Граф Нулин I: 8, 48—54, 59, 231, 508, 620—623, 700, II: 283, 564, 566, 612

Гречанке I: 448, 691

Гробовщик I: 137, 324, II: 475, 480, 484, 505—509, 631

В. Л. Давыдову («Меж тем, как генерал Орлов...») I: 437, 690, II: 192, 525, 546

«Дар напрасный, дар случайный...» I: 82, 412, 443, 450, 565, 567, 688, 690, 691, 705, II: 175, 176, 596, 608

«Два чувства дивно близки нам...» II: 110, 117, 193, 274, 598

19 октября («Роняет лес багряный свой убор...») I: 81, 82, 126, 207, 278, 377, 382, 387, 634, 639, 657, 662, 680—682, II: 110, 131, 597, 600

19 октября 1827 («Бог помощь вам, друзья мои...») II: 117, 502, 630

Делибаш II: 501, 630

Демон I: 69, 628, II: 156, 157, 163, 170, 192, 438, 439

Денница. Альманах на 1830 год I: 521, 522

Деревня I: 331, 333, 381—383, 412, 681, 682, 688, II: 98, 113, 192—194, 201, 277, 437

Джон Теннер II: 65

«Для берегов отчизны дальной...» I: 105, 385, 394, 558, 599—601, 681, II: 105, 204

<Дневник> I: 188, II: 103, 129, 167, 596, 600, 606

Домик в Коломне I: 379, 393, 410, 499, 500, 503, 605, 606, 682, 696, 699, II: 10, 101, 206, 222, 223, 226, 227, 283, 409, 474, 476, 496, 564, 566, 584, 585, 588, 595, 612, 629

Домовому I: 482, 696, II: 109, 193

Дон Жуан см. *Каменный гость*

Дорожные жалобы I: 411, 687

Дочери Карагеоргия I: 385, 681

Драматические сцены см. *Маленькие трагедии*

Друзьям («Нет, я не льстец...») I: 411, 687, II: 154, 605

Дубровский I: 102, 118, 382, 385, 410, 526, II: 369

Евгений Онегин I: 27—30, 36, 37, 39, 40, 44—46, 56, 76, 77, 83—85, 91, 92, 100, 103, 105, 117, 126, 128—130, 132—135, 153, 155—160, 180, 195, 204, 205, 207, 211, 218—225, 241, 246, 257, 278, 280, 290, 291, 312, 331, 347, 350, 354, 357, 374, 376, 377, 379, 381—384, 386, 387, 394, 396, 408, 410, 422, 427—429, 432, 438, 440, 443, 447, 448, 450, 542, 448, 451, 452, 457, 490—504, 539, 549, 550, 553—555, 565—568, 570—572, 588, 589, 615, 618—624, 627, 628, 630—636, 639, 641, 644—648, 654, 656, 657, 662, 667, 670, 675, 680—683, 687, 690, 691, 697—700, 703, 705, 708, II: 6, 9, 22, 26—28, 41, 46—63, 82, 86, 87, 107, 113, 117, 122, 131, 132, 135, 138, 140, 146, 157, 171, 176, 177, 179, 192—194, 204, 206, 222, 223, 225, 231, 243, 244, 260—262, 266, 269—272, 277, 283—288, 290, 310, 335—363, 371, 372, 392, 409, 418, 422—443, 446, 454, 457, 465, 483, 493, 496, 499, 500, 523, 528, 537, 542—545, 559,

563—567, 576, 587, 591, 592, 596, 611, 612, 613, 616, 619, 622, 624—627

Египетские ночи I: 163, 173, 240, 241, 255, 307, 308, 348, 377, 402, 409, 441, 451, 452, 556, 559, 570, 582, 649, 659, 676, 687, 690, 691, II: 27, 32—35, 451, 539, 591, 612

Ее глаза I: 430, 636, 690

<Езерский> I: 441, 466, 583, 690, 691, 692, 706, II: 70, 82, 217

«Еще одной высокой, важной песни...» I: 431, 690, II: 105, 109, 193, 201

Желание II: 535

Жизнь, стихотворения и мысли Иосифа Делорма см. *Vie, poésie et pensées de Josef Delorme*

«Жил на свете рыцарь бедный...» I: 162, 377, 433, 434, 449, 576, 577, 680, II: 108, 135, 169, 170, 596

Жуковскому («Когда к мечтательному миру...») I: 97, 102, 488, 596, 636, 697, II: 35

«Журналами обиженный жестоко...» (Эпиграмма) I: 63, 625, 626

Заклинание I: 558—600, II: 105, 108, 204, 597

<Заметка о «Графе Нулине»> I: 231, 508, 623, 700

<Заметка о холере> II: 238

<Заметка на полях 2-й части «Опытов в стихах и прозе...» К. Н. Батюшкова> II: 276

<Заметки по русской истории XVIII в.> I: 461, 692, II: 73, 113, 128, 156, 195—197, 456, 525, 597, 600, 605, 610

<Записки молодого человека> II: 465, 469, 461

Зимнее утро I: 386, 682, II: 500

Зимний вечер I: 105, 379, 382, 606, 639, 681, II: 508

«Зорю бьют — из рук моих...» II: 243, 617

«И дале мы пошли — и страх обнял меня...» I: 582, 706, II: 498, 579, 630

<Из автобиографических записок> II: 352

Из Беньяна см. *Странник*

Из Ксенофана Колофонского I: 582, 706

Из Пиндемонта («Не дорого цену я громкие права...») I: 197, 198, 334, 411, 478, 479, 656, 687, 694, II: 160, 200, 420

<Из письма к Вяземскому> («Сатирик и поэт любовный...») II: 417

<Извлечение из Беральда Савойского> II: 445

<Иисус> см. <Пьеса об Иисусе>

Исторические замечания см. *Заметки по русской истории XVIII в.*

История Петра I: 310, 460, 461, 666, II: 83, 84, 195

<История поэзии С. П. Шевырева> II: 239, 240, 246, 616

История Пугачева I: 340, 670, II: 83, 84, 167, 193, 195, 283, 582, 619

История русского народа, сочинение Николая Полевого I: 707, II: 195, 196, 526

История села Горюхина I: 102, 132, 137, 138, 172, 606, 637, 644, 651, II: 65, 455, 461, 481

К\*\*\* (1822) см. <В.Ф. Раевскому> («Ты прав, мой друг — напрасно я презрел...»)

- К\*\*\* <Керн> («Я помню чудное мгновенье...») I: 273, 275, 341, 365, 366, 440, 559, 575, II: 108, 171, 225, 230, 314, 319—321, 527, 597
- К бюсту завоевателя I: 412, 688, II: 86
- К вельможе I: 377, 392, 516, 551, 567, 568, 586, 680, 707, II: 192, 477, 575—577, 583
- К Вяземскому («Так море, древний душегубец...») II: 164, 606
- К Дельвигу («Любовью, дружеством и ленью...») II: 204
- К Дельвигу («Послушай, муз невинных...») II: 302, 303, 354
- К другу стихотворцу II: 298
- К Жуковскому II: 102, 596
- К Каверину II: 102
- К Лицинию см. *Лицинию*
- К моей чернильнице I: 440, 690, II: 530
- К морю I: 234, 441, 442, 446, 691, II: 164
- К Наталье II: 307
- К Овидию I: 342, 377, 381, 680, 682
- К Н. Я. Плюсковой I: 480, 694, II: 480
- К сестре I: 569
- К Языкову («Издrevле сладостный союз...») I: 442, 690
- Кавказ I: 437
- Кавказский пленник I: 26, 28, 30, 36, 37, 39, 40, 59, 76, 117, 130, 136, 211, 212, 216, 218, 219, 224, 442, 613, 630, 690, II: 152, 154, 158, 279, 497, 629
- «Как весенней теплою порою...» см. *Сказка о медведихе*
- «Как сатирой безымянной...» I: 625, 626
- «Как счастлив я, когда могу покинуть...» I: 577, 578, 598, 706, 708
- «Какая ночь! Мороз трескучий...» II: 502, 630
- «Каков я прежде был, таков и ныне я...» II: 99, 595
- Калмычке I: 636
- Каменный гость I: 101, 103, 104, 117, 129, 162, 171, 242, 348, 377, 384, 438, 538, 601—603, 649, 708, II: 53, 178, 188, 204, 222, 262, 322, 408, 444, 445, 474, 476, 484
- Капитанская дочка I: 101, 102, 104, 119, 131, 132, 138, 172, 136, 333, 340, 379, 382, 383, 385, 395, 407, 408, 410—412, 539, 644, II: 95, 146, 157, 167, 194, 237, 261, 262, 269, 322, 329, 350, 351, 455, 458, 471, 502, 503, 562
- Карелия, или Заточение Марфы Иоанновны Романовой I: 515, II: 243, 617
- Кинжал I: 473, II: 161, 164, 192
- Кладбище см. «Когда за городом, задумчив, я брожу»
- «Клеветник без дарованья...» (<На Каченовского>) I: 285, 663
- Клеветникам России I: 151, 353, 645, II: 116, 117, 154, 605
- Клеопатра I: 163, 241, 594, 649, II: 450
- Князю А. М. Горчакову II: 100, 495, 595, 630
- «Кобылица молодая...» II: 256, 619
- «Когда б не смутное влечение...» I: 277, 448, 662, 691
- «Когда в объятия мои...» I: 382, 402, 559, 681, 684, 704
- «Когда владыка ассирийский...» I: 393, II: 33, 34, 99, 105, 595
- «Когда за городом, задумчив, я брожу...» I: 331, 332, 389, 557, II: 279
- «Когда сожмешь ты снова руку...» I: 382, 681
- «Когда твои молодые лета...» I: 274, 275

Козлову I: 387, 440, 574, 682, 690, 706

«Колокольчики звенят...» II: 617

Кольна II: 308

Конь (Песни западных славян) II: 499

«Краев чужих неопытный любитель...» II: 497, 629

Красавица I: 277, 349, 383, 427, 430, 557, 662, 673, 681, 690, 704, II: 108, 136, 144, 171, 597, 602

Красавице, которая нюхала табак II: 496

Кривцову II: 405

«Кто знает край, где небо блещет...» I: 377, 680, II: 321

«Кто, волны, вас остановил...» I: 437, II: 420

Лицинию II: 424, 425, 446

«Лишь розы увядают...» I: 580, 581

«Люблю ваш сумрак неизвестный...» I: 580, 581, II: 105, 204

Мадонна I: 383, 430, 681, II: 105, 139, 171

Маленькие трагедии I: 136, 195, 377, 605, 606, 655, II: 53, 230, 232, 441, 457, 475, 612

«Мальчишка Фебу гимн поднес...» (Эпиграмма) I: 626

Медный всадник I: 103, 108, 117, 131, 172, 173, 195, 243, 245—249, 259, 265, 308, 310—312, 340, 378, 411, 456—474, 483, 492, 539, 548, 549, 606, 654, 659, 682, 685, 687, 691, 692, 696, 702, II: 27, 87, 107, 153—155, 164, 204, 238, 283, 288, 351, 364—378, 490, 495, 501, 529, 562, 579, 582, 596, 625, 626

Метель II: 203, 247, 459—463, 467, 468, 479, 480, 482—484, 537, 618

Мирская власть I: 225, II: 105

«Мне бой знаком — люблю я звук мечей...» II: 124, 600

Мнение М. Е. Лобанова о духе словесности как иностранной, так и отечественной II: 542, 544

Моему Аристарху II: 493, 494, 630

Молитва см. «Отцы пустыnnики и жены непорочны...»

Монастырь на Казбеке I: 89, 98, 183, 377, 378, 449, 636, 680, 691, II: 105, 160, 161, 179, 202

Монах II: 307

Мордвинову I: 443, 690

Моцарт и Сальери I: 117, 136, 243, 308, 348, 377, 380, 384, 409, 410, 412, 427, 429, 432, 477, 539, 555, 573, 604, 605, 681, 687, 694, II: 9, 53, 79, 123, 171—173, 178, 188, 222, 223, 225, 230, 231, 262, 269, 259, 350, 444, 445, 474, 476, 487, 500, 529, 598, 599, 609, 611

Моя родословная I: 412, 461, 588, 688, 708, II: 53

Моя эпитафия II: 131

Муза I: 376, 680, II: 131, 417

«Мы проводили вечер на даче...» II: 32, 449, 457

Мысли на дороге см. *Путешествие из Москвы в Петербург*

На возвращение государя императора из Парижа в 1815 году II: 307, 308

На выздоровление Лукулла I: 285, 286, 663

На Испанию родную см. *Родрик*

На Карамзина («В его истории изящность, простота...») II: 165, 606



- На картинки к «Евгению Онегину...» в «Невском альманахе»: 1. «Пупок чернеет сквозь рубашку...» I: 554  
<На Каченовского> («Клеветник без дарованья...») I: 285, 663  
<На кн. А. Н. Голицына> II: 99  
<На Надеждина> («В журнал совсем не европейский...») I: 626  
<На Надеждина> («Надеясь на мое презренье...») I: 626  
На перевод Илиады II: 403  
На статую играющего в бабки I: 557, 704, II: 400, 403  
На статую играющего в свайку I: 557, 704, II: 400, 403  
<На Стурдзу> II: 99  
«На тихих берегах Москвы...» II: 105  
На Фотия II: 99  
«На холмах Грузии лежит ночная мгла...» II: 30—45, 111, 228—230, 232, 575, 591, 592, 597  
«На это скажут мне с улыбкою неверной...» I: 579  
<Наброски предисловия к «Борису Годунову»> II: 525  
«Надеждой сладостной младенчески дыша...» I: 598, 708  
«Надеясь на мое презренье...» (<На Надеждина>) I: 626  
«Наперсница волшебной старины...» II: 131  
Наполеон («Чудесный жребий совершился...») I: 313, 385, 437, 575, 577, 667, 681, 690  
Наполеон на Эльбе II: 307  
«Напрасно я бегу к сионским высотам...» I: 384, 681, II: 105  
Наслаждение II: 101, 595  
Начало автобиографии I: 588, 708  
«Не дай мне бог сойти с ума...» I: 209, 210, 435, 436, 471, II: 178, 502  
«Недаром вы приснились мне...» I: 236—238  
«Не пой, красавица, при мне...» II: 217  
«Недвижный страж дремал на царственном пороге...» I: 234, 235, 437, 690  
«Нет, я не дорожу мятежным наслаждением...» I: 559, 560, 705, II: 410—420, 626  
Ночь I: 397, 682  
Няне I: 366, 367, 379, 681  
  
О вдохновении и восторге см. <Возражение на статьи Кюхельбекера в «Мнемозине»>  
<О дворянстве> I: 244, 461, 659, 666, 670, 692, II: 156, 605  
<О драмах Байрона> I: 252, 660  
<О Мильтоне и Шатобриановом переводе «Потерянного рая»> II: 242, 617, 618, 630  
О народной драме и драме «Марфа Посадница» II: 476, 501, 527, 529, 538, 630  
О народном воспитании I: 332, 668, II: 197  
«О нет, мне жизнь не надоела...» I: 570, 705, II: 135, 602  
О ничтожестве литературы русской I: 244, 246, 659, II: 102, 196, 243, 395, 596, 610, 617  
<О новейших блюстителях нравственности> I: 621  
О поэзии классической и романтической II: 243, 617  
<О поэтическом слогe> II: 285, 290

- О предисловии г-на Лемонте к переводу басен И. А. Крылова I: 341, 670, II: 197
- <О прозе> II: 431
- <О Французской революции> II: 392, 393
- О французской словесности II: 525
- «О, жены чистые пророка...» (Подражания Корану) I: 364
- <Об альманахе «Северная лира»> I: 518—521
- Об обязанностях человека. Сочинение Сильвио Пеллико II: 106, 128, 498, 596, 601
- Обвал I: 436, 437, 690
- Окно I: 569
- «Он между нами жил...» I: 387, 682, II: 88
- Опровержение на критики I: 190, 362, 486, 588, 617, 621, 635, 636, 637, 653, 696, 708, II: 114, 127, 201, 206, 241, 597, 611, 616
- Опыт отражения некоторых нелитературных обвинений I: 362, 678
- Оскар II: 308
- Осень I: 120, 121, 207, 340, 381, 386, 570, 582, 593—596, 600, 601, 670, 678, 682, II: 34, 35, 132, 201, 223, 229—231, 261, 279, 350, 530, 613, 619, 644
- Ответ («Я вас узнал, о мой оракул...») I: 332
- Ответ на вызов написать стихи в честь ее императорского величества государыни императрицы Елисаветы Алексеевны см. «К Н. Я. Плюсковой...» I: 340
- Отрок II: 403
- Отрывки из писем, мысли и замечания I: 332, 400, 582, 668, 684, 706, II: 34, 197, 503, 610, 630
- Отрывок из письма к Д. I: 559, 704
- «Отцы пустыnnики, и жены непорочны...» I: 291, 330, 354 364, 557, 676, II: 13, 105, 128, 161, 179, 588, 600, 606
- Памятник см. «Я памятник себе воздвиг нерукотворный...»
- <Папесса Иоанна> II: 238, 615
- «Перед гробницею святой...» II: 150, 605
- Песни западных славян I: 103
- Песни о Стеньке Разине I: 210, 243, 657
- Песнь о вещем Олеге I: 377, II: 350
- <Песнь о полку Игореве> II: 195, 610
- Пиковая дама I: 77, 118, 130, 632, 696, II: 10, 204, 223, 230—232, 237, 262, 331—334, 450, 537, 588, 617, 624
- Пир во время чумы I: 162, 163, 347, 348, 363, 379, 390, 391, 402, 437, 442, 548, 690, II: 79, 90—95, 107, 124, 203, 204, 236, 237, 375, 457, 474, 500, 523, 529, 553, 554, 593, 596, 600, 614
- Пир Петра Первого I: 243, 384, 461, 659, 681, II: 155
- Письмо к издателю («Георгий Кониский, о котором напечатана статья») I: 524
- <Письмо к издателю «Московского вестника»> II: 237, 240, 243, 616, 617
- <Плетневу> («Ты хочешь, мой наперсник строгий...») I: 656
- Повести Белкина I: 76, 118, 128, 130, 136—138, 198, 505—509, 632, 637, 700, II: 53, 65, 237, 329, 441, 459—490, 562, 581, 582, 627, 628
- <Повесть из римской жизни> II: 446—457

- «Под небом голубым страны своей родной...» I: 115, 381, 441, 599, 642, 682, 690, II: 228, 230, 444
- Подражание Джону Буньяну см. *Странник*
- Подражания Данту см. «И дале мы пошли — и страх обнял меня...», «Тогда я демонов увидел черный рой...» II: 579
- Подражания Корану I: 163, 236—238, 301, 307, 377, 392, 676, II: 105, 222, 241
- Полководец I: 380, 681, II: 9, 588
- Полтава I: 55—63, 76, 100, 117, 284, 310, 379, 380, 384, 394, 410, 411, 444, 445, 448, 461, 501, 526, 619, 620, 623—628, 633, 637, 663, 681, 687, 691, II: 82, 95, 146, 153, 154, 197, II: 206, 284, 374, 499, 610
- «Пора, мой друг, пора! покоя сердце просит...» I: 402, 452, 481, 557, 684, 695, 704, II: 106, 135, 140, 161, 167, 178, 238, 596, 602, 606, 608
- Портрет («С своей пылающей душой...») I: 388, 682
- Послание Дельвигу II: 607
- Послание к Наталье см. *К Наталье*
- Послание к Юдину I: 569, 636
- Послание цензору I: 180, 188
- Послание кн. Юсупову см. *К вельможе*
- Послание цензору II: 431
- Похоронная песня Иакинфа Маглановича (Песни западных славян) II: 499
- Поэт («Пока не требует поэта») I: 79, 143, 146, 147, 233, 277, 323, 377, 382, 398, 434, 477, 555, 561, 645, 658, 680, 681, 694, II: 132, 146, 184, 185, 202, 251, 261, 304, 538, 539, 620
- Поэт и толпа I: 94, 100, 143, 147—149, 229, 231, 232, 286, 299—305, 321, 333, 334, 343, 349, 402, 408, 478, 574, 578, 636, 645, 658, 663, 665, 666, 671, 687, II: 202, 166, 261, 606, 607, 620
- Поэту («Поэт, не дорожи любовью народной...») I: 106, 143, 172, 173, 232, 280, 354, 381, 408, 488, 639, 645, 658, 682, 697, II: 202, 420
- Предчувствие I: 450, 691, II: 169, 171
- «Придет ужасный час — твои небесны очи...» I: 577, 597, 708
- Приметы («Старайся наблюдать различные приметы...») I: 539, 702
- Принцу Оранскому II: 307
- Пророк I: 161, 233, 291, 292, 349, 350, 354, 364, 433, 434, 450, 649, II: 105, 133, 134, 144—146, 174, 175, 177, 185, 202, 498, 506, 507, 527, 529, 535, 538, 541, 543, 544, 578, 596, 608, 612, 631
- Прощание I: 599, 600
- Птичка I: 387, 682, II: 158, 606
- «Пупок чернеет сквозь рубашку...» (На картинки к «Евгению Онегину» в «Невском альманахе») I: 554
- Путешествие в Арзрум во время похода 1829 года I: 642, 700, II: 36, 37, 127, 128, II: 228, 262, 600
- Путешествие из Москвы в Петербург I: 177, 181—185, 652, II: 126, 167, 196, 198, 606
- <Пьеса об Иисусе> II: 444—458, 627
- <В.Ф. Раевскому> («Не тем горжусь я, мой певец...») I: 570, 579
- <В.Ф. Раевскому> («Ты прав, мой друг — напрасно я презрел...») I: 328, 442, 447, 570, 574, 690, 691, 705, 706, II: 131

- Разговор книгопродавца с поэтом I: 143—146, 381, 383, 409, 442, 448, 449, 615, 645, 681, 682, 687, 690, II: 35, 131, 534
- Разлука («Когда пробил последний счастьем час...») II: 100, 595
- Разлука (Кюхельбекеру. «В последний раз, в тиши уединенья...») II: 109
- Расставание см. «В последний раз твой образ милый...» II: 230
- «Редеем облаков летучая гряда...» I: 168, 650
- Рифма II: 403
- Родословная моего героя I: 131, 412, 464, 465, 688, 691
- Родрик II: 204, 611
- <Роман в письмах> II: 432, 450, 477—478, 482
- Рукопись села Горохина см. *История села Горюхина*
- «Румяный критик мой, насмешник толстопузый...» I: 135, 388, 644, 682, II: 238, 437
- Русалка (драма) I: 108, 117, 195, 204, 341, 577, 578, 592, 593, 596, 599, 601, 706, II: 165
- Руслан и Людмила I: 9, 11—20, 36—39, 41, 59, 117, 169, 220, 339, 377, 410, 496, 569, 570, 611, 612, 620, 650, 680, II: 262, 281, 282, 310, 311, 459, 497, 525, 629
- Сапожник. (Притча) I: 626
- «Сват Иван, как пить мы станем...» I: 161
- «Свободы сеятель пустынный...» I: 303, 437, 690, II: 163, 195, 437—439
- «Седой Свистов! Ты царствовал со славой...» (Эпиграмма) I: 626
- «Скажи, какой судьбой друг другу мы попались...» II: 426—428, 433, 435
- Сказка о золотом петушке II: 64—88, 593
- Сказка о медведихе («Как весенней теплою порою...») I: 161, 649, II: 88, 298
- Сказка о мертвой царевне и о семи богатырях II: 72, 80
- Сказка о рыбаке и рыбке I: 341
- Сказка о царе Салтане, о сыне его славном и могучем князе Гвидоне Салтановиче и о прекрасной царевне Лебеди I: 394, 395, II: 72, 73, 76, 593
- Сказка об Илье Муромце см. «*В славной, в Муромской земле...*»
- Сказки I: 650, II: 76, 79, 83, 84, 195, 622
- Скупой рыцарь I: 117, 162, 171, 242, 255, 308, 324, 370, 371, 377, 384, 588, 603—605, 673, II: 178, 188, 206, 222, 227, 237, 242, 261, 262, 445, 474, 476, 501, 613, 617, 620
- И. В. Сленину («Я не люблю альбомов модных...») II: 109, 597
- Слово о полку Игореве см. <*Песнь о Полку Игореве*>
- Собрание насекомых I: 527
- Соловей и роза II: 173, 608
- Сонет I: 553
- <Сочинения и переводы в стихах Павла Катенина> II: 246, 618
- «Стамбул гяуры нынче славят...» I: 118, 394, 588, 642
- Стансы («В надежде славы и добра...») I: 160, 340, 461, 649, 670, II: 156, 166
- Стансы Толстому II: 495, 629
- Станционный смотритель I: 137, 505—509, 700, II: 322, 369, 459, 462—473, 479, 480, 485, 488—490, 501, 631
- «Стихи, сочиненные ночью, во время бессонницы...» I: 385, 397, 565, 681
- Странник I: 162, 163, 330, 552, 582, 637, 649, 706, II: 105, 160, 161, 236, 529, 606

Сцена из «Фауста...» I: 101, 162, 348, 598, 606, II: 177, 178, 246, 534, 576, 608

<Сцены из рыцарских времен> II: 359

Таврида I: 444, 580, 690, 706, II: 103, 596

Тазит I: 108, 118, 131, 195, 216—218, 221, 224, 227, 246, 257, 457, 640, 642, 655, II: 32, 47

Талисман I: 392

«Там, где древний Кочерговский...» (Эпиграмма) I: 625

«Тогда я демонов увидел черный рой...» II: 579

Тому одно, одно мгновение I: 594

Три ключа II: 216, 217

Труд II: 108, 109, 126, 403, 600

Тургеневу II: 493, 494, 630

Туча I: 267, 661

Ты и я II: 86

«Ты прав, мой друг — напрасно я презрел...» см. <В. Ф. Раевскому>

«Увы! Язык любви болтливый...» I: 440, 451, 690, 691

Узник I: 210, 333

«Умолкну скоро я ... Но если в день печали...» II: 417

Утопленник I: 394, II: 204, 499, 508

Фонтану Бахчисарайского дворца I: 448, 559, 582, 691, 706

Фракийские элегии. Стихотворения Виктора Теплякова, 1836 I: 339, 670

«Французских рифмачей суровый судия...» II: 477

Художнику I: 367, 678, II: 9, 381

Парский араб см. *Арап Петра Великого*

Паркосельская статуя II: 400—409, 626

«Царь увидел пред собой...» II: 70, 87

«Цветы последние милей...» I: 386, 682

«Цезарь путешествовал...» см. *Повесть из римской жизни*

Цыганы (поэма) I: 27, 28, 31, 36, 37, 40, 42—44, 46, 59, 76, 117, 127, 128, 130, 136, 153—156, 159, 211—221, 223, 224, 227, 245, 246, 257, 316, 374, 386, 422, 439, 441, 442, 446, 457, 539, 549, 569, 613, 615—617, 620, 628, 632, 647, 682, 690—692, II: 22, 152, 153, 158, 159, 176, 239, 266, 284, 319, 322, 419, 420, 561, 565, 581, 606, 607

Чаадаеву («К чему холодные сомненья...») I: 447, 691, II: 161

Чаадаеву («В стране, где я забыл тревоги прежних лет...») II: 98, 102, 131, 201, 425, 435, 594, 596, 618

Чернь см. *Поэт и толпа*

«Что в имени тебе моем...» I: 376, 680

Элегия («Безумных лет угасшее веселье...») I: 85, 207, 450, 451, 565, 588, 634, 657, II: 101, 111, 180, 254, 480, 597

Элегия («Счастлив, кто в страсти сам себе...») II: 101, 595

Эпиграмма («Журналами обиженный жестоко...») I: 63, 625, 626

Эпиграмма («Мальчишка Фебу гимн поднес...») I: 626  
 Эпиграмма («Седой Свистов! Ты царствовал со славой...») I: 626  
 Эпиграмма («Там, где древний Кочерговский...») I: 625  
 Эпитафия младенцу II: 105  
 Эхо I: 99, 341, 365, 375, 396, 636, 678, II: 504

Юдифь см. *«Когда владыка ассирийский...»*  
 Юрьеву («Любимец ветреных Лаис...») I: 168, 399, 650, 684

«Я был свидетелем златой твоей весны...» II: 417  
 «Я вас любил, любовь еще, быть может...» II: 228, 229  
 «Я думал, сердце позабыло...» I: 430, 690  
 «Я не люблю альбомов модных...» см. *И. В. Сленину*  
 «Я памятник себе воздвиг нерукотворный...» I: 149—151, 181, 182, 279, 301, 302, 325, 338, 342, 354, 381, 488, 538—553, 557, 645, 668, 669, 682, 697, 702, 703, II: 26, 101, 112, 114, 130, 132, 149, 157, 167, 195, 204, 350, 535, 590, 605, 631  
 «Я пережил свои желанья...» I: 328, 440, 447, 690, 691  
 «Я помню чудное мгновенье...» (К\*\*\* <Керн>) I: 273, 275, 341, 365, 366, 440, 559, 575, II: 108, 171, 225, 230, 314, 319—321, 527  
 Ямб см. *Поэт и толпа*

Habent sua fata libelli. Полтава не имела успеха I: 624, 625  
 Noël (Сказки) II: 86  
 Table talk II: 238, 243, 357, 476, 605, 617  
 To Dawe, Esqr I: 401, 684  
 Vie, poésie et pensées de Josef Delorme I: 582, 706, II: 531, 615