

АКАДЕМИЯ НАУК СССР

ПУШКИН
ИССЛЕДОВАНИЯ
И МАТЕРИАЛЫ

VII

VII

А К А Д Е М И Я Н А У К С С С Р
И Н С Т И Т У Т Р У С С К О Й Л И Т Е Р А Т У Р Ы
(П У Ш К И Н С К И Й Д О М)

П У Ш К И Н

И С С Л Е Д О В А Н И Я
И М А Т Е Р И А Л Ы



П У Ш К И Н
И М И Р О В А Я
Л И Т Е Р А Т У Р А



И З Д А Т Е Л Ь С Т В О « Н А У К А »
Л Е Н И Н Г Р А Д С К О Е О Т Д Е Л Е Н И Е
Л Е Н И Н Г Р А Д
1 9 7 4

Пушкинский кабинет ИРЛИ

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ:

*М. П. Алексеев, Д. Д. Благой, Б. П. Городецкий,
Н. В. Измайлов, Б. С. Мейлах*

**Пушкин. Исследования и материалы,
т. VII**

ПУШКИН И МИРОВАЯ ЛИТЕРАТУРА

*Утверждено к печати
Институтом русской литературы
АН СССР
(Пушкинским Домом)*

Редактор издательства *Е. А. Гольдич*
Художник *М. И. Разуевич*
Технический редактор *М. Э. Карлайтис*
Корректоры *Н. В. Лихарева, В. А. Пузиков и Т. Г. Эдельман*

Сдано в набор 11/V 1974 г. Подписано к печати 4/XII 1974 г. Формат бумаги 70×108¹/₁₆.
Бумага № 2. Печ. л. 17¹/₄ = 24,15 усл. печ. л. Уч.-изд. л. 25,34. Иад. № 5665.
Тип. зак. № 1185. М-44635. Тираж 13000. Цена 1 р. 95 к.

Ленинградское отделение издательства «Наука»,
199164, Ленинград, В-164, Менделеевская линия, д. 1

1-я тип. издательства «Наука»,
199034, Ленинград, В-34, 9 линия, д. 12

ПРЕДИСЛОВИЕ

Очередной том издания «Пушкин. Исследования и материалы» посвящен теме, которая привлекает и еще долго будет привлекать внимание как литературоведов, так и исследователей истории культуры в широком смысле. Вопрос об отражении в творчестве Пушкина культур Запада и Востока и обратно — об освоении этими культурами пушкинского наследия является одним из центральных как для исторического, так и для типологического изучения творчества Пушкина. Он возник уже на первых стадиях осмысления пушкинской поэзии современной критикой и занял особое место в концепции Пушкина у Белинского. Он не потерял своей актуальности и в дальнейшем и уже в работах советских исследователей предстал как часть общей проблемы пушкинского художественного метода.

Опыт дореволюционного и советского литературоведения показывает, что разработка его может вестись в различных аспектах и на разных уровнях обобщения, — но лишь совокупность их гарантирует исследование как от увлечения частными сопоставлениями, так и от абстрактного теоретизирования. При этом многообразии подходов определяется не только индивидуальными склонностями исследователей, но и характером материала и степенью его изученности. Проблема «Пушкин и мировая литература» обследована далеко не равномерно — и это совершенно естественно. Она требует соединенных усилий специалистов в разных областях истории литературы.

Опытом такого коллективного изучения проблемы была XX Пушкинская конференция, проходившая в Ленинграде в 1969 г. Предлагаемый вниманию читателя сборник в значительной своей части построен на основе докладов и сообщений, прочитанных на этой конференции и для этого издания переработанных. Происхождение сборника сказалось на его структуре и проблематике: авторы стремились объединить исторический и теоретический пути исследования избранных ими тем.

В начале сборника помещена статья Ф. Я. Приймы, посвященная соотношению национального и общечеловеческого в творчестве Пушкина. Далее следует статья Б. С. Мейлаха, в которой выдвинута проблема формирования пушкинской концепции развития мировой литературы. Преимущественно теоретический характер носит работа А. В. Чичерина, устанавливающая ряд типологических характеристик пушкинского реализма.

Соотношению творчества Пушкина и ряда крупнейших писателей Европы посвящено несколько статей, характер которых обусловлен исследуемым материалом. Таковы статьи Г. М. Фридлендера и Ю. Д. Левина о некоторых вопросах «шекспиризма» и «байронизма», П. Р. Заборова «Пушкин и Вольтер».

Несколько статей и сообщений посвящены конкретным вопросам связи Пушкина с западноевропейскими и славянскими литературами, рассмотрению отдельных произведений, тех или иных тем и т. д. К ним относятся статьи о переводах Пушкина из Мицкевича (Я. Л. Левкович), о французской традиции «Телеги жизни» (С. Л. Донская), о художественной функции фигуры Бомарше в «Моцарте и Сальери» (В. Э. Вадуро); наконец, статья о Тургеневе как посреднике в освоении творчества Пушкина французской литературой (Н. В. Измайлов). Эта последняя статья как бы связывает две уже названные стороны проблемы, получившие так или иначе отражение в сборнике: освоение Пушкиным иноземных культур и Пушкина — этими культурами. Непосредственно изучению восприятия Пушкина за рубежом посвящен и обзор А. Л. Григорьева и статья о Пушкине в скандинавских странах (Д. М. Шарыпкин); тема эта — одна из наименее разработанных в советском пушкиноведении.

Необходимо также отметить, что понятие «мировая литература» в пушкинскую эпоху не имело того широкого, «глобального» значения, которое оно приобрело в наше время. Поэтому в статьях этого сборника речь идет преимущественно о западноевропейской литературе. Настоящая книга отнюдь не претендует на полноту охвата темы. Ее задача — поставить ряд актуальных вопросов, требующих дальнейшей разработки, в значительной мере дискуссионных, ввести в научный оборот новые данные.

Все ссылки на произведения Пушкина даются по изданию: А. С. Пушкин. Полное собрание сочинений, т. I—XVII. Изд. АН СССР, М.—Л., 1937—1959 (при цитатах указываются римскими цифрами тома, арабскими — страницы).

СТАТЬИ

Ф. Я. ПРИЙМА

ПРОБЛЕМА НАЦИОНАЛЬНОГО И ОБЩЕЧЕЛОВЕЧЕСКОГО В НАСЛЕДИИ ПУШКИНА

Слово *общечеловеческое* возникло в русском литературном языке в конце XVIII—начале XIX в. Этого слова нет у М. В. Ломоносова, хотя в его словаре и встречается слово *человечество*, родственное по значению понятию *общечеловеческое*. «Ольга ... единственно обратила мысли к христианскому закону, в котором больше человечества и просвещения усмотрела, нежели в варварском прежнем невежестве» (Древняя российская история, ч. II, гл. 5). В сочинениях А. Н. Радищева слово *общечеловеческое* также отсутствует, хотя понятие, им выражаемое, не было чуждо сознанию писателя, он испытывал острую потребность в этом слове. «Неужели <мы> толико чужды будем ощущению человечества ... и оставим ... на поношение дальнейшего потомства ... сограждан нам равных, братьев, возлюбленных в естестве, в тяжких узах рабства и неволи?» (Путешествие из Петербурга в Москву, гл. «Хотиллов»). Радищевское «ощущение человечества» родственно здесь «общечеловеческим» чувствам и идеалам.

В сочинениях Пушкина термин *общечеловеческое* встречается в одном только случае, и на нем мы остановимся несколько ниже, здесь же укажем лишь на то, что родственные этому термину слова поэт употреблял довольно часто: *род человеческий, человечность, европейская образованность* и т. д.

Приблизительно то же следует сказать и о термине *национальный*, равно как и о производных от него словах. Следуя традиции, Пушкин нередко прибегал к таким эквивалентам слова *национальный*, как *народный, отечественный, русский*. Возьмем его статью «О Мильтоне и Шатобриановом переводе „Потерянного рая“»: «...пожелали видеть Данте, Шекспира и Сервантеса в их собственном виде, в их народной одежде» (XII, 62). Здесь, как и в ряде других критических статей Пушкина, слово *народный* равнозначно слову *национальный*.

В литературной критике, а затем и в науке о литературе проблема национальных и общечеловеческих начал в пушкинском наследии была поставлена давно, хотя для ее наименования, как это следует из вышесказанного, могла применяться терминология, отличная от современной.

В лексиконе русской критики и публицистики термин *общечеловеческий* был закреплен В. Г. Белинским, но и у него он появляется отнюдь не сразу. Вместе с тем уже в «Литературных мечтаниях» (1834) в связи с характеристикой творчества Пушкина критик дает такую чеканную формулировку: «Да — Пушкин был выражением современного ему мира, представителем современного ему человечества; но мира русского, но

человечества русского».¹ Таким образом, уже в «Литературных мечтаниях» критик не только выдвинул проблему соотношения общечеловеческих и национальных начал в пушкинском творчестве, но и наметил пути ее решения.

В жизни даже находящихся на низших ступенях культурного развития народов наличествует некий минимум духовных ценностей общечеловеческого ранга, сокровищница которых возрастает по мере общественного развития данного народа и обогащения его межнациональных связей. Приобщение русского общества к общечеловеческим культурным ценностям, выработанным Западной Европой, многократно усиленное преобразованиями Петра I, происходило не без сопротивления церковной и политической реакции. Русская культура допетровской эпохи носила замкнутый характер. Даже такой почитатель патриархальной старины, как С. П. Шевырев, находил в духовной жизни древней Руси «большие недостатки, которые состояли в злоупотреблениях феоκραтии и в отсутствии развития человеческой личности. Вот где были причины, почему ни наука, ни искусство, ни свобода гражданская не могли у нас развиваться; орудием для их развития служит лицо человека, а оно совершенно исчезло в безличности древней общинной жизни».² Впрочем, на вопрос о том, в какой мере были усвоены древней Русью ценности духовной культуры, созданной народами Западной Европы, наша наука не дала до сих пор окончательного ответа. Споры о масштабах и характере разрыва в культурном развитии между допетровской Россией и Западом возникли уже в начале XVIII в. Кульминационной точки достигли они в 40-е годы XIX в., определив основную линию идейных разногласий западников со славянофилами. В 70-е годы XIX в. славянофильский критицизм по отношению к реформам Петра I пыталась возродить народническая публицистика. Отголоски этих споров встречаются порой и в наше время — в историографических и литературоведческих трудах, в художественной литературе. С Б. И. Бурсовым, автором книги «Национальное своеобразие русской литературы», преувеличившим разрыв, существовавший между допетровской и послепетровской Россией, полемизировал не так давно в «Русской литературе» Д. С. Лихачев,³ которому в свою очередь возражал во втором издании книги Б. И. Бурсов.⁴

Пушкин превосходно понимал не только историческую необходимость, но и все положительные последствия того обстоятельства, что «европейское просвещение причалило к берегам завоеванной Невы» (XI, 269). Общественное и эстетическое сознание поэта формировалось под знаком освоения русской литературой лучших достижений западноевропейской и мировой культуры. Особенно значительным было воздействие на творчество раннего Пушкина французской литературы XVIII в. и идей французского Просвещения.

Заметка Пушкина о «вечном мире» между народами (а она относится к кишиневскому периоду его жизни поэта) свидетельствует о его глубоком внимании к проблеме справедливого общественного устройства, над решением которой бились лучшие умы человечества.⁵ «Невозможно, — писал в этой заметке Пушкин, — чтобы люди со временем не уразумели нелепую жестокость войны, как они уразумели существо раб-

¹ В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., т. I. М., 1953, стр. 72 (далее ссылки на это издание даются в тексте).

² С. П. Шевырев. Лекции, читанные в Париже в 1862 г. СПб., 1884, стр. 45.

³ См.: Русская литература, 1965, № 5, стр. 170—186.

⁴ Б. Бурсов. Национальное своеобразие русской литературы. Изд. 2-е. Л., 1967, стр. 25—27, 58.

⁵ См.: М. П. Алексеев. Пушкин и проблема «вечного мира». — Русская литература, 1958, № 3, стр. 3—39.

ства, царской власти и т. д. Они увидят, что наше предназначение — есть, жить и быть свободными» (XII, 189—190, 480).

Заметка о «вечном мире» — не единственный документ, свидетельствующий о поисках Пушкиным справедливого социального устройства и государственных взаимоотношений в глобальных масштабах. В стихотворении «Он между нами жил...» (1834) Пушкин писал об Адаме Мицкевиче:

Нередко
Он говорил о временах грядущих,
Когда народы, распри позабыв,
В великую семью соединятся.

(III, ч. I, 331)

Надо полагать, что мечта Мицкевича о счастливом будущем народов осталась бы не замеченной Пушкиным, если бы она не находила положительного отклика в его сердце. Предположение это получает солидное подкрепление в некрологической заметке о Пушкине, написанной Мицкевичем в 1837 г. «Может быть, — писал Мицкевич, — воображение его работало над идеями в духе Сен-Симона или Фурье? Не знаем. В его *импровизированных* стихах и в его *разговорах* (подчеркнуто нами, — Ф. П.) встречались следы и того и другого направления».⁶

Итак, во время своих встреч в Петербурге в 1826 г. Пушкин и Мицкевич с одинаковым увлечением мечтали — возможно, в духе Сен-Симона и Фурье — о счастливом будущем народов. Это не гипотеза, а факт, подтверждаемый перекрестным «опросом» двух поэтов.

Уже первыми своими выступлениями на литературном поприще автор «Вольности» и «Гавриилиады» внес неоценимый вклад в дело приобщения русской читающей публики к выработанным на Западе идеям свободолюбия и свободомыслия.

Вместе с тем молодой Пушкин не мог не прислушиваться и к голосам, твердившим об опасности отчуждения отечественной литературы от ее национальных истоков. Вызванная этой опасностью тревога просачивалась в русскую литературу уже во второй половине XVIII в., задолго до французской революции 1789 г. Весьма недвусмысленно высказывал ее в начале 80-х годов XVIII в. Н. И. Новиков, воспитанный в духе идей французского и английского Просвещения. В очень резкой форме была высказана эта тревога Н. М. Карамзиным в его известной «Записке о древней и новой России» (1811): «Мы стали гражданами мира, но перестали быть, в некоторых случаях, гражданами России. Виною Петр».⁷ Иная, если не сказать противоположная, мысль была высказана в речи Карамзина в Российской академии 5 декабря 1818 г. «Красоты особенные, — говорил он там, — составляющие характер словесности народной, уступают красотам общим: первые изменяются, вторые вечны. Хорошо писать для россиян: еще лучше писать для всех людей».⁸

Искусственное противопоставление национального общечеловеческому помешало Карамзину занять правильную позицию в борьбе за передовую и самобытную русскую литературу.

Лавры отважного борца с бездумным преклонением перед всем иностранным пытался стяжать себе глава «Беседы любителей русского слова» А. С. Шишков. Ему удавалось иногда довольно метко охарактеризовать изменчивые вкусы галломанов, утративших всякое чувство национального достоинства, что давало повод некоторым историкам общественной мысли, даже таким, как например Н. П. Огарев, говорить о заслугах

⁶ A. Mickiewicz. Poezye. Nowe wydanie, tom czwarty. Warszawa, 1888, s. 309—310.

⁷ Н. М. Карамзин. Записка о древней и новой России. СПб., 1914, стр. 28.

⁸ Сын отечества, 1819, ч. 51, № 1, стр. 14.

Шишкова перед русской литературой.⁹ В действительности же отрицание «развратной» Европы выливалось у Шишкова прежде всего в борьбу с идеями французской революции 1789 г. Требуя отгородиться от западноевропейских влияний непреходимой стеной, Шишков мечтал создавать культуру «по принятым издревле правилам и понятиям».¹⁰ При этом древнерусский язык и нравы, преподносимые в качестве искомого идеала, были истолкованы Шишковым в религиозно-консервативном духе. Застывший в своем развитии, церковнославянский язык, культивируемый Шишковым, не был для русских людей языком подлинно национальным.

Не лишено интереса истолкование исследуемого нами вопроса Н. И. Гнедичем, литературная деятельность и взгляды которого могли непосредственно воздействовать и на Пушкина. Переводчик и пропагандист классиков мировой литературы (Гомера, Шекспира, Вольтера и Шиллера), Гнедич вместе с тем неперемное условие развития любой национальной литературы видел также в обращении ее к отечественным традициям и источникам. В речи 1814 г. при открытии Публичной библиотеки одной из «причин, замедляющих успехи нашей словесности», переводчик «Илиады» считал «невнимание к национальному и оригинальному — к родному языку и родной истории».¹¹ Интерес Гнедича к славянскому и новогреческому фольклору,¹² его попытка писать на украинском языке, задуманная им поэма из древнерусской жизни (в духе «Игорева песни») ¹³ — все это говорит о том, что писателем была хорошо уяснена взаимосвязь национального и общечеловеческого — в искусстве слова. Для нас важно поэтому остановиться также на следующей фразе из «Записной книжки» Гнедича (конец 1820-х годов): «В настоящее время, когда народы европейские, по беспрерывным сношениям и сближениям своим, сливаются, так сказать, в одну нацию, народ, одаренный чувствами сильными и характером мощным, едва ли в состоянии образовать литературу истинно национальную, а особенно если он с самого возрождения общества и литературы, направленный правительством и писателями, всегда и исключительно предпочитает язык чужой и поклоняется образцам иноземным».¹⁴

В словах этих, на наш взгляд, выражено отнюдь не неверие в жизнеспособность новой (послепетровской) русской литературы. Писатель развил здесь идею, высказанную им ранее в речи при открытии Публичной библиотеки: развитию самобытной русской литературы мешает поощряемое правящими кругами «невнимание к национальному». Мы не совершим ошибки, если скажем, что пафос приведенных слов из «Записной книжки» Гнедича близок к протесту Чацкого из грибоедовской комедии против «чужевластия мод».

Гораздо более целенаправленным, чем у Гнедича, было стремление к самобытному искусству у писателей-декабристов. Тяготение к гражданственности и национальной самобытности составляло тенденцию, объединяющую все разновидности литературы декабризма. Не ограничиваясь задачей низвержения отечественной тирании, политическая мысль декабристов разрабатывала программу будущего содружества народов. Это

⁹ См.: Русская потаенная литература XIX столетия. Отдел первый. Стихотворения. Лондон, 1861, стр. XXI.

¹⁰ А. С. Шишков. Рассуждение о старом и новом слоге российского языка. Изд. 2-е. СПб., 1818, стр. 13.

¹¹ См.: И. Н. Жданов. Соч., т. II. СПб., 1907, стр. 49.

¹² См.: М. К. Азадовский. Статьи о литературе и фольклоре. М.—Л., 1960, стр. 204—210.

¹³ См.: Ф. Я. Прийма. Мотивы «Слова о полку Игоре» в неосуществленном замысле Н. И. Гнедича. — В сб.: Слово о полку Игоре. М.—Л., 1950, стр. 303—315.

¹⁴ См.: П. Тиханов. Ник. Иван. Гнедич. Несколько данных для его биографии по неизданным источникам. СПб., 1884, стр. 58.

и составляло самое существенное отличие романтизма декабристов от национально ограниченного романтизма Загоскина и Кукольника.

При всей прогрессивности своей декабристские эстетические декларации носили абстрактный характер и намечали несколько облегченный путь к созданию национально самобытного искусства.

Внимание к «преданьям старины глубокой», как книжным (точнее, летописным), так и устным, уже в период «Руслана и Людмилы» (1817—1820 гг.) возводилось Пушкиным в художественный принцип. В эстетике поэта явственно обозначилась при этом тенденция к слиянию отечественных традиций с западноевропейскими. Однако на рубеже 20-х годов прошлого века необходимость их слияния или сочетания была доступна пониманию многих. Сложность вопроса состоит в определении качества названного сочетания.

В статье «Нечто о характере поэзии Пушкина» (1828) И. В. Киреевским были намечены три стадии в творческом развитии поэта: 1) итальяно-французская, 2) байроническая, 3) русская.¹⁵ В периодизации этой сказался распространенный в то время взгляд на Пушкина как на поэта, сформировавшегося на подражаниях западноевропейским литературным образцам. С этим взглядом полемизировал Н. В. Гоголь. В его статье «Несколько слов о Пушкине» (1832) читаем: «Он при самом начале своем уже был национален, потому что истинная национальность состоит не в описании сарафана, а в самом духе народа».¹⁶ И вместе с тем между пушкинскими «Русланом и Людмилой», с одной стороны, и «Евгением Онегиным» — с другой — улавливаемая даже простым глазом большая дистанция: и в языке, и в манере письма, и в самом творческом методе, лежащем в их основе. Нельзя поэтому не учитывать процесса мужания Пушкина именно как поэта национального. Пушкин выбрал в себя все лучшее, что можно было взять от литературного движения эпохи, теснейшим образом связанного с развитием русского национального самосознания, в частности с двумя знаменательными вехами в истории последнего: 1812 и 1825 годами. «Национальное сознание пробудилось в ней (в России, — Ф. П.) не дальше, как с великого 1812-го года», — писал Белинский, допуская известное публицистическое преувеличение (V, 558—559). Но если на этом первом, до 1825 г., этапе русское национальное самосознание переживает период своего затаившегося младенчества, то 1825 год вносит в это развитие качественное изменение. «Каждый сознательный человек, — писал об этом Герцен, — видел страшные последствия полного разрыва между Россией национальной и Россией европеизированной».¹⁷ Намечившаяся ранее (но только намечившаяся) дифференциация русской общественной мысли углубляется, и уже в то время возникают в ней тенденции, которые через какие-нибудь 15 лет приведут к журналам и кружкам славянофильского, западнического и радикально-демократического толка.

Если говорить о развитии национального самосознания собственно Пушкина, следует особо выделить период его южной ссылки, всю эту пеструю «смесь одежд и лиц, племен, наречий, состояний» (IV, 145), в которую погрузился в ту пору Пушкин, что способствовало ознакомлению поэта с жизнью и национально-освободительным движением южнославянских стран.

На основании историко-литературных статей Пушкина, как завершенных, так и дошедших до нас в виде набросков («О ничтожестве литера-

¹⁵ И. В. Киреевский. Полн. собр. соч. в двух томах, т. II. М., 1911, стр. 1—13.

¹⁶ Н. В. Гоголь. Полн. собр. соч., т. VIII. [М.], 1952, стр. 51 (далее ссылки на это издание даются в тексте).

¹⁷ А. И. Герцен. Собр. соч. в тридцати томах, т. VII. М., 1966, стр. 214.

туры русской», «О поэзии классической и романтической» и др.), можно составить довольно целостное представление о том, как мыслил себе поэт развитие самобытных начал в современной ему русской литературе.

Нет смысла приводить многочисленные высказывания Пушкина о русской литературе XVIII в., которую лишь за немногими исключениями он считал подражательной. «Словесность наша явилась вдруг в 18 столетии, подобно русскому дворянству, без предков и родословной» (XI, 184).

В своих оценках русской литературы XVIII в. Пушкин нередко прибегал к полемическим преувеличениям, которые мы, разумеется, должны учитывать.

Не видел Пушкин точек опоры (за исключением «Слова о полку Игореве») и в древнерусской литературе: «За нами темная степь — и на ней возвышается единственный памятник: *Песнь о полку Иг. <ореве>*» (XI, 184). Комментаторы этого места обычно говорят: Пушкин не знал всех богатств древнерусской литературы. Это верно, но лишь отчасти. «Сказание о Мамаевом побоище», которое поэт называл «Песнью» (XII, 208), особенного восторга, как известно, у него не вызвало. Пушкин знал летописную и житийную литературу и имел некоторое представление о религиозно-дидактической письменности. Но летописи поэт не относил к разряду художественной литературы, что же касается письменности религиозно-дидактической, то, несмотря на свое восхищение Киево-Печерским патериком, он не придавал ей «основополагающего» значения.

Анализируя пушкинскую статью «О ничтожестве литературы русской» (1834), Б. И. Бурсов в своей книге приводит из нее следующие слова: «Но у французов возвышенные умы 17-го столетия застали народную поэзию в пеленках, презрели ее бессилие и обратились к образцам классической древности». Эту цитату автор книги снабдил таким пояснением: «Он (Пушкин, — Ф. П.) сам находился в положении, аналогичном тому, в котором находились французские гении XVIII века».¹⁸

Согласно логике рассуждений исследователя, Пушкин «презрел бессилие» русской народной поэзии и обратился к иноземным литературным образцам, — вывод, с которым решительно нельзя согласиться.

Для обоснования ошибочности такого мнения нам необходимо несколько развернуть цитату из Пушкина. «Романтическая поэзия, — писал он, — пышно и величественно расцветала по всей Европе, Германия давно имела свои Нибелунги, Италия — свою тройственную поэму, Португалия — Лузиаду, Испания — Лопе де Вега, Кальдерона и Сервантеса, Англия — Шекспира, а у французов Вильон воспевал в площадных куплетах кабаки и виселицу и почитался первым народным поэтом! <...> У других европейских народов поэзия существовала прежде появления бессмертных гениев, одаривших человечество своими великими созданиями. Сии гении шли по дороге уже проложенной. Но у французов возвышенные умы 17-го столетия застали народную поэзию в пеленках, презрели ее бессилие и обратились к образцам классической древности. Буало, поэт, одаренный мощным талантом и резким умом, обнародовал свое уложение, и словесность ему покорилась» (XI, 269—271).

Можно, конечно, настаивать на том, что, говоря о «народной поэзии», Пушкин имел в виду «национальную поэзию», но подобное допущение существа наших возражений Б. И. Бурсову не изменит, поскольку в сознании великого русского поэта народная поэзия была органически связана с поэзией национальной. Как в анализируемой статье, так и в других статьях и письмах Пушкина термин «народная поэзия» употреб-

¹⁸ Б. Бурсов. Национальное своеобразие русской литературы, стр. 107.

ляется на равных правах с термином «романтическая поэзия». Под последней подразумевалась письменность, противостоявшая нормам классицизма и развивавшаяся на прочной основе народных традиций. Давая романтической поэзии самую высокую оценку, поэт, как мы видим, относит к ней, с одной стороны, Сервантеса, а с другой — «Нибелунгов». Пушкин говорит о величественном расцвете романтической поэзии «по всей Европе» за исключением Франции, и это не обмолвка. Уже в статье 1825 г. «О поэзии классической и романтической», коснувшись вопроса о зарождении последней у «новейших народов», поэт писал: «Поэзия проснулась под небом полуденной Франции — рифма отозвалась в романском языке; сие новое украшение стиха, с первого взгляда столь мало значущее, имело важное влияние на словесность новейших народов <...>. Трубадуры играли рифмою, изобретали для нее все возможные изменения стихов, придумывали самые затруднительные формы: явились *virlet*, баллада, рондо, сонет и проч. От сего произошла необходимая натяжка выражения, какое-то жеманство, вовсе неизвестное древним; мелочное остроумие заменило чувство, которое не может выражаться триолетами <...>. Таково было. — заключает Пушкин, — смиренное начало романтической поэзии. Если бы она остановилась на сих опытах, то строгие приговоры французских критиков (здесь имеется в виду прежде всего Буало, — Ф. П.) были бы справедливы, но отрасли ее быстро и пышно процвели, и она является нам соперницею древней музыки» (XI, 37).

Странами, где расцвела романтическая поэзия, явились, по мнению Пушкина, Италия, Испания, Англия и Германия. Примечательно, что и в статье 1825 г. в романтическую поэзию включаются Пушкиным наряду с наследием Данте и Шекспира такие памятники фольклора, как например «Рейнеке Лис». Желая быть точным, в *post-scriptum*'е к статье «О поэзии классической и романтической» поэт заявляет: «Не должно думать, однако ж, чтоб во Франции не осталось никаких памятников чистой романтической поэзии. Сказки Лафонтена и Вольтера и Дева сего последнего носят на себе ее клеймо» (XI, 38).

Таким образом, хотя романтическая поэзия своим рождением обязана Франции, она не получила там дальнейшего развития. Уже трубадуры, как полагал Пушкин, сообщили ей «натяжку выражения» и «жеманность», и это удаление от национальных основ продолжалось и на последующих этапах ее существования: «Мы находим несчастные сии следы в величайших гениях новейших времен» (XI, 37). Пушкин старается понять историческую обусловленность эстетической программы французских «возвышенных умов 17-го столетия», но она не приводит его в восторг, как это кажется Б. И. Бурсову. «Европа, оглушенная, очарованная славой французских писателей, преклоняет к ним подобострастное внимание» (XI, 272). Но каковы конечные результаты этого? «Поэзия в отечестве Шекспира и Мильтона становится суха и ничтожна, как и во Франции; Италия отрекается от гения Dante, Метастазию подражает Расину» (XI, 272). Отход от национальных традиций, по мнению Пушкина, пагубно отозвался не только на рядовых, но даже и на выдающихся представителях французской литературы, не говоря уже об инациональных подражателях «возвышенным умам 17-го столетия». Пушкин называет их гениями, но это несколько не умаляет в его глазах их заблуждений и слабостей. В черновой редакции статьи «О ничтожестве литературы русской» Пушкин писал: «Некто у нас сказал, — что фр.<анцузская> сл.<овесность> род.<илась> в пер.<едней> и etc <дальше гостиной не доходила> <...> Это не мнение, но истина историч.<еская>, буквально выраженная: Марот был камердинером Франциска I (*valet de chambre*), Molière камердинером Людов.<ика> XIV! Буало, Расин и Вольтер (особенно Вольтер) конечно дошли до гостиной, но все-таки через переднюю. Об новейших поэтах гово-

рять нечего. <...> Ни один из франц.<узских> поэтов не дерзнул быть самобытным, ни один, подобно Мильтону, не отрекся от современной славы» (XI, 503).

Нельзя, разумеется, утверждать, что «презрение к народной поэзии» ставилось Пушкиным в прямую зависимость от «besoin de bassesse» (XI, 504) — потребности в низкопоклонстве. Но уже одно сопоставление при этом названных двух этических категорий воспринимается нами как указание на бесспорно существующую между ними связь. Естественно возникающая на национальной и тем более на народной почве литература не могла бы импонировать вкусам королевских особ и придворной знати. Зависимость эстетических норм французской литературы XVIII в. от придворных нравов подчеркивал, наконец, и сам Пушкин. «Вскоре словесность сосредоточилась около его (Людовика XIV, — Ф. П.) трона. <...> Отселе вежливая, тонкая словесность, блестящая аристократическая — немного жеманная, но тем самым понятная для всех дворов Европы — ибо высшее общество, как справедливо заметил один из новейших писателей, составляет во всей Европе одно семейство» (XI, 271).

Отрицательные или, в лучшем случае, снисходительные пушкинские характеристики как французской литературы в целом, так и различных ее направлений и отдельных ее представителей были продиктованы потребностями момента, стремлением поэта вывести русскую литературу на путь вполне самостоятельного развития, достигнуть чего было невозможно, не освободившись от безотчетного подражания парижским литературным эталонам. В данном случае нас интересует, однако, ход мыслей Пушкина, а не вопрос о том, насколько был он прав в оценках французской литературы. Сравнивая ее с литературой английской, Пушкин с особенной настойчивостью отдавал предпочтение последней. Пушкин не переставал воздавать хвалы «отцу нашему Шекспиру» (XI, 66), однако и величие самого Шекспира автор «Бориса Годунова» склонен был объяснять не только его личным гением, но и богатствами усвоенного им национального литературного опыта, тем, что он шел «по дороге уже проложенной» (XI, 271). Устанавливая различие между «трагедией народной, Шекспировой», и «драмой придворной, Расиновой», Пушкин писал: «Творец трагедии народной был образованнее своих зрителей, он это знал, давал им свои свободные произведения с уверенностью своей возвышенности и признанием публики, беспрекословно чувствуемым. При дворе, наоборот, поэт чувствовал себя ниже своей публики. Зрители были образованнее его, по крайней мере так думали и он, и они. Он не предавался вольно и смело своим вымыслам. Он старался угадывать требования утонченного вкуса людей, чуждых ему по состоянию. Он боялся унижить такое-то высокое звание, оскорбить таких-то спесивых своих зрителей — отселе робкая чопорность, смешная надутость, вошедшая в пословицу (un héros, un roi de comédie), привычка смотреть на людей высшего состояния с каким-то подобострастием и придавать им странный, нечеловеческий образ изъяснения» (XI, 178—179).

Пушкин писал о «народных (т. е. национальных, — Ф. П.) законах драмы Шекспировой» (XI, 141), и его противопоставление Шекспира Расиному имеет и более широкий смысл, его можно воспринимать и как известное противопоставление английской литературы литературе французской. «Английская словесность, — писал Пушкин Гнедичу в 1822 г., — начинает иметь влияние на русскую. Думаю, что оно будет полезнее влияния французской поэзии, робкой и жеманной» (XIII, 40). «Shakespeare, Гете, W.<alter> S.<cott> не имеют холопского пристрастия к королям и героям» (XII, 195), — пишет Пушкин в 1830 г. в заметке о В. Скотте. Подобного рода противопоставления (их можно без труда увеличить) характерны для поэта.

Какие же выводы из этих экскурсов в историю мировой литературы делал для себя Пушкин? Статья «О ничтожестве литературы русской», к сожалению, обрывается на фразе: «Обратимся к России» (XI, 272). Но, сравнив эту статью с другими высказываниями поэта, можно определить безошибочно ее общую идею. В одном из сохранившихся планов к той же статье читаем: «Петр создал войско, флот, науки, законы, но не мог создать словесности, которая рождается сама собою — от своих собственных начал. Поколение преобразованное презрело безграмотную, изустную народную словесность и к. князь» Кантемир <...> в путеводители себе — избрал Буало» (XI, 495).

Симптоматично, что в этом наброске почти дословно повторяются приводившиеся выше пушкинские слова о французских «возвышенных умах 17-го столетия». В один ряд с ними (не по степени одаренности, а по сходству эстетических воззрений и литературной судьбы) ставит Пушкин Антиоха Кантемира. Ставить себя самого, как полагает Б. И. Бурсов, в положение писателя, повернувшегося спиной к национальным традициям, по нашему глубокому убеждению, Пушкин никак не мог. С удесятеренным вниманием, с благоговейным трепетом и надеждой всматривался он в «собственные начала» отечественного художественного слова.

Цитируемый набросок должен быть поставлен в связь с пушкинской заметкой 1822 г. о французской литературе, где говорится о вредных последствиях ее влияния на Богдановича, Карамзина и Дмитриева (примечательно восклицание поэта: «Как можно ей подражать») и где о Буало сказано, что он «убил французскую словесность». Заканчивается заметка своеобразным призывом: «Не решу, какой словесности отдать предпочтение (т. е. французской или русской, — Ф. П.), но есть у нас свой язык; смелее! — обычаи, история, песни, сказки — и проч.» (XII, 192).

В этом заключении, удивляющем нас своим оптимизмом: не окрепшая еще русская словесность как равная с равной сопоставляется с давно сложившейся словесностью французской, — содержится пушкинская программа дальнейшего развития русской литературы, смысл которой состоит в следующем: так же как французские писатели XVII в., русские писатели XVIII в. пренебрегли народной поэзией, которая и образует собственные начала любой, нормально развивающейся литературы; и эту несообразность истории по возможности необходимо исправить, обратившись к источникам народно-поэтического творчества, так как только в нем и сохранились «полуизглаженные черты народности» (XI, 268). Само собою разумеется, что пушкинская программа отнюдь не исключала важности дальнейшего сближения русской литературы с литературным движением западноевропейских стран, Англии и Германии прежде всего.

Мнение о том, что основным носителем национальных начал в искусстве слова являлась народная поэзия, не было новостью для начала XIX в. Еще в 1801 г. Андрей Тургенев самобытное искусство народа противопоставлял литературе. «Теперь только в одних сказках и песнях, — говорил он, — находим мы остатки русской литературы; в сих драгоценных остатках, а особливо в песнях находим мы и чувствуем еще характер нашего народа».¹⁹

Проблема самобытного характера русской литературы, с такой острой поставленная А. Тургеневым в самом начале XIX в., стала предметом горячих споров на протяжении четырех последующих десятилетий. Выше говорилось уже о том, с какой заинтересованностью откликнулись на нее Карамзин и Гнедич. Но не в меньшей мере волновала она также Держа-

¹⁹ См.: Ю. М. Лотман. Стихотворение Андрея Тургенева «К отечеству» и его речь в «Дружеском литературном обществе». — Литературное наследство, т. 60, кн. 1. М., 1956, стр. 333.

вина и Жуковского, Крылова и Батюшкова, Пушкина и Грибоедова, Вяземского и Н. Полевого, архаистов и новаторов, декабристов и Любомудров, романтиков и классиков, славянофилов и западников, Н. И. Надеждина и В. Г. Белинского. В сочинениях последнего проблема эта была, по-видимому, освещена с наибольшей «обширностью взгляда» и теоретической изощренностью. Уже в «Литературных мечтаниях» критик писал: «Односторонность вредна для всякого человека, в частности вредна для всего человечества. Когда весь мир сделался Римом, когда все народы начали мыслить и чувствовать по-римски, тогда прервался ход человеческого ума, ибо для него уже не стало более цели <...>. Только идя по разным дорогам, человечество может достигнуть своей единой цели; только живя самобытною жизнью, может каждый народ принести свою долю в общую сокровищницу» (I, 35).

Подобно А. Тургеневу и другим своим предшественникам, Белинский хорошо понимал, что «наша национальная физиономия всего больше сохранилась в низших слоях народа» (I, 92), но тем неожиданнее было следовавшее за этой фразой суждение: «Как голова есть важнейшая часть человеческого тела, так среднее и высшее сословия составляют народ по преимуществу <...> высшая жизнь народа преимущественно выражается в его высших слоях или, вернее всего, в целой идее народа» (I, 92). В 1834 г. *народность* Белинский отождествлял с *национальностью*, с «идеей русской жизни» (I, 92), и словно опасался, что всестороннее изображение «низших слоев» с неизбежно следующим за ним вторжением в литературу фольклора не смогло бы внести достойного вклада в общечеловеческую сокровищницу.

Новые акценты в трактовке проблемы «национальное и общечеловеческое» появляются у Белинского в начале 1840-х годов. «Что такое любовь к родному и отечественному без любви к общечеловеческому?» (V, 91), — спрашивал критик, и в его вопросе уже был заключен ответ, ответ правильный, если бы только безупречным было само понимание общечеловеческого. Однако представление Белинского об общечеловеческом именно в это время как раз и страдало односторонностью. «Всё великое, благородное, человеческое, духовное, — писал критик, — взросло, выросло, расцвело пышным цветом и принесло роскошные плоды на европейской почве» (V, 105). Некритически следуя за Гегелем, Белинский отлучал тогда целый ряд «*заштатных* народов» (V, 92) от «семейства человечества» (V, 92) и заявлял, что «человечество не есть собрание народов всего земного шара, но только несколько народов, выражающих собою идею человечества» (V, 95). При таком понимании дела приобщение «*заштатных* народов» к общечеловеческим духовным ценностям не могло совершаться без незаслуженного ущемления их национальных прав и традиций во славу народов-избранников.

Только во второй половине 1840-х годов понимание Белинским общечеловеческого обрело свои окончательные содержание и форму. Классическое раскрытие этого понятия было дано критиком в статье «Взгляд на русскую литературу 1846 года». «... для великого поэта, — писал здесь Белинский, — нет большей чести, как быть в высшей степени национальным, потому что иначе он и не может быть великим» (X, 32). И еще: «... человеческое... приходит к народу не извне, а из него же самого, и всегда проявляется в нем национально» (X, 29). И еще: «Собственно говоря, борьба человеческого с национальным есть не больше, как риторическая фигура; но в действительности ее нет» (X, 29).

На первый взгляд может показаться, что в цитируемом отрывке Белинский как бы возвращается к той трактовке проблемы национального и общечеловеческого, которая была им изложена в «Литературных мечтаниях». На самом же деле в статье «Взгляд на русскую литературу

1846 года» критик решительно преодолел «дуализм» (X, 29), идеалистические и механистические «довески» в трактовках названной проблемы, свойственные его прежним статьям. По-иному решалась в это время критиком также и проблема народности. Его возглас «А разве мужик — не человек?» (X, 300) предвещает близкий выход на историческую арену *мужицких* демократов.

Были ли точки соприкосновения между концепцией общечеловеческого и национального в искусстве, с одной стороны, у Белинского периода «Молвы» и «Телескопа», с другой — у Пушкина последних лет жизни?

Слово *общечеловеческая* встречается у поэта лишь один раз, в статье «Французская Академия» (1836), в следующем контексте: «Везде хохотали, везде с жадностью хватались за ваши произведения. Это служит доказательством, что не костюм и минутные намеки составляют главное в этих совершенно парижских пьесах, — но что в них много истины и много веселости общечеловеческой» (XII, 62). Как бы ни была любопытна сама по себе приведенная цитата, но не в ней, конечно, а в суждениях поэта о настоящем и будущем русской литературы, в его сопоставлениях последней с литературой мировой следует искать ответа на поставленный вопрос.

Сторонник европеизма, пропагандист передовых общечеловеческих идей, Пушкин не мог бы с такой настойчивостью бороться за «собственные начала» и самобытное развитие русской литературы, если бы он не был уверен, что только на этом пути ее ждет мировое признание. В его словах: «Жуковского перевели бы все языки, если б он сам менее переводил» (XI, 21) — содержится глубокое понимание диалектических взаимосвязей национального и общечеловеческого в искусстве.

Сопоставление статьи Пушкина «О ничтожестве литературы русской» (1834—1835) со статьей Белинского «Литературные мечтания» (1834) дает интересный материал для суждения о том, в чем совпадали и в чем расходились друг с другом взгляды на интересующую нас проблему великого поэта и великого критика.

На известную концепционную близость двух названных выше статей едва ли не первый указал С. Бонди в исследовании 1934 г. «Историко-литературные статьи Пушкина». Датировав работу поэта над статьей «О ничтожестве литературы русской» 1834 годом, исследователь объяснял незавершенность ее тем, что в том же 1834 г. в «Молве» (с сентября по декабрь) в ряде номеров были опубликованы «Литературные мечтания».

«Прочтя эту статью Белинского, — писал С. Бонди, — столь совпадающую с основной установкой и даже по общему плану с начатой им статьей „О ничтожестве литературы русской“, Пушкин, конечно, должен был отказаться от своего замысла».²⁰

В приведенных словах С. Бонди, возможно, и содержится доля истины. Дело в том, что какие-то неясные слухи о том, что появлявшиеся в журналах суждения Белинского о Ломоносове помешали высказаться печатно о нем же Пушкину, распространялись современной поэту молвой. Частично эти слухи воспроизведены в письме Л. Н. Вакселя к Пл. Л. Вакселю (историку литературы) от 9 мая 1867 г.: «Для описания наших великих людей ты не только можешь заимствоваться у разных авторов, но целиком переводить ими сказанное. Помнишь ли то, что Белинский говорит о Ломоносове? Это до того обворожительно, что сам Пушкин завидовал такому поэтическому вдохновению. И зависть великого поэта выразилась следующими словами: „Белинский черт! — сказал Пушкин, —

²⁰ Литературное наследство, т. 16—18. М., 1934, стр. 441.

долго в моем уме вертелся Ломоносов, но ничего подобного не представилось моему воображению, и я отложил попечение писать о Ломоносове“». ²¹

Доля истины в словах С. Бонди (а они находят известную косвенную поддержку и в приведенном выше письме Л. Н. Вакселя) состоит в том, что появление «Литературных мечтаний», по-видимому, действительно затормозило на некоторое время работу Пушкина. Однако, вопреки мнению С. Бонди, в 1834 г. работа поэта над статьей не прекратилась, что документально подтверждается дошедшими до наших дней двумя ее фрагментами («Отчего первые стихотворения были сатиры?» и «Петр создал войско, флот...»): оба эти фрагмента написаны на обороте письма М. П. Бутурлина к Пушкину от 23 мая 1835 г. ²² Заметим кстати, что дата этого письма не согласуется также и с датировкой работы Пушкина над статьей (декабрь 1833 г.—март 1834 г.), которая указана в академическом издании «Полного собрания сочинений» Пушкина (XI, 495).

Констатируя плачевное состояние русской словесности, и Пушкин, и Белинский объявляли борьбу подражательности и псевдонародности. «Петр Первый, — писал Пушкин в одном из черновых вариантов статьи, — был нетерпелив. Став главою *новых идей*, он, м. <ожет> б. <ыть>, дал слишком крутой оборот огромным колесам государства. В общем презрении ко всему старому народному <была> включена и народная поэзия, столь живо проявившаяся в грустных песнях, в сказках (нелепых) и в летописях» (XI, 501). Сходную мысль высказывал в «Литературных мечтаниях» и Белинский: «Простите и вы, заунывные русские песни, и ты, благородная и грациозная пляска... Пошли арии и романсы с выводом верхних ноток» (I, 38); «Но и с Ломоносовым сбилось то же, что с Петром. Прельщенный блеском иноземного просвещения, он закрыл глаза для родного» (I, 43—44).

Не останавливаясь на других совпадениях мировоззренческого и эстетического характера в статьях Пушкина и Белинского (перечень их весьма значителен), обратим внимание и на другое: на расхождения двух авторов в оценках литературных явлений. «Мне кажется, — писал в «Литературных мечтаниях» Белинский об Антиохе Кантемире, — что его прославленные *сатиры* были скорее плодом ума и холодной наблюдательности, чем живого и горячего чувства. И диво ли, что он начал с *сатир* — плода осеннего, а не с *од* — плода весеннего? Он был иностранец, следовательно, не мог сочувствовать народу и разделять его надежд и опасений; ему было спола-горя смеяться» (I, 41). Как бы отвечая на это суждение критика, на обороте упомянутого выше письма М. П. Бутурлина Пушкин написал:

«Отчего первые стихотворения были сатиры?

Их успех etc.

Отчего сатира существовала еще при Екатерине — а ныне совсем уже не существует?

Кантемир» (XI, 495).

Зависимость Кантемира от Буало Пушкин не относил к числу заслуг писателя, но в данном черновом наброске, как об этом в свое время правильно сказал Д. Д. Благой, он стремится защитить Кантемира, «одного из воспитанников Петра», от Белинского. ²³ Если для критика обра-

²¹ ГПБ, Собр. П. Л. Вакселя, № 100.

²² ИРЛИ, ф. 244 (А. С. Пушкина), оп. 1, ед. хр. 1094.

²³ См.: Д. Благой. Белинский и Пушкин. — В кн.: Белинский, историк и теоретик литературы. Сборник статей под редакцией Н. Л. Бродского. М.—Л., 1949, стр. 248. — Отметим здесь же, что в текстологической своей части названная статья

щение Кантемира к сатире было случайностью, объяснялось непониманием запросов русской жизни, то для Пушкина первые русские сатиры — выражение тех требований национальной действительности, которые сохраняли свою общественную важность на всем протяжении XVIII в.

Немало общего содержится также и в фольклористических концепциях Пушкина и Белинского, и вопрос этот весьма обстоятельно изучен советскими фольклористами. Важнее поэтому остановиться на пунктах, где поэт и критик разошлись друг с другом.

О роли народно-поэтического творчества в развитии литературы уже в ранних статьях Белинским был высказан ряд глубоких мыслей. Так, недостаток Ломоносова критик видел в том, что тот «оставил без внимания народные песни и сказки» (I, 44), а слабость Карамзина — в том, что он «не прислушивался к языку простолюдинов и не изучал вообще родных источников» (I, 57). Рациональное зерно содержалось даже в парадоксальном суждении Белинского о Державине: «...его *невежество* было причиною его *народности*, которой, впрочем, он не знал цены; оно спасло его от подражательности» (I, 50).

Однако национальный характер русской литературы, как об этом уже говорилось выше, критик видел лишь «в сгибе ума русского, в русском взгляде на вещи» (I, 50), но не в погружении ее в народно-поэтическую стихию. Сдержанное отношение Белинского к отечественному фольклору объяснялось прежде всего тем, что он не находил в нем общечеловеческих начал. В этом смысле исключением для критика являлась народная поэзия древней Греции: «будучи греческою, она в то же время и общечеловеческая» (VIII, 143).

Стремление вывести русскую литературу на просторы всемирно-исторического развития и борьба с реакционно-славянофильским прославлением русской отсталости, с одной стороны, углубляли фольклористическую концепцию Белинского, а с другой — налагали на нее печать односторонности и ригоризма.

Не было идеализации русского фольклора и у Пушкина. В созданных многовековым развитием народа запасах устного художественного творчества великий поэт не мог не видеть наряду с творениями непреходящей ценности различных издержек «духовного производства», произведений, отразивших ограниченность, консерватизм, психологию пассивности, религиозные предрассудки и другие слабости народного мировоззрения. Недаром некоторые сказки Пушкин называл «нелепыми» (XI, 501), а отдельные фольклорные источники «мутными». И тем не менее «в мутных, но кипящих источниках народной словесности» (XI, 66) Пушкин находил средство для возрождения литературы, отчужденной от «собственных начал». Народно-поэтическое творчество было для него не скоплением стоячих вод, а могучей рекой, течение которой, оставляя в стороне отмели и заводи, питалось извечными родниками живого художественного слова.

В 1836 г. в статье «Путешествие из Москвы в Петербург» Пушкин заключал: «Много говорили о настоящем русском стихе. А. Х. Востоков определил его с большою ученостию и сметливостию. Вероятно, будущий наш эпический поэт изберет его и сделает народным» (XI, 263).

Как понимать эти слова? В буквальном их смысле, т. е. будущий поэт возьмет народный стих и сделает его народным? Конечно, не так. Как и во многих других случаях, слово *народный* Пушкин употребляет здесь в смысле *национальный*. Будущий поэт возьмет народный стих

не безупречна: две самостоятельные заметки Пушкина на обороте письма к нему М. П. Бутурлина от 23 мая 1835 г. произвольно объединены в статье в один набросок.

и делает его достоянием национальной поэтической культуры. В другой статье в том же 1836 г. поэт писал: «Никогда не встретите вы в нашем народе того, что французы называют un badaud (простофиля, — Ф. П.); никогда не заметите в нем ни грубого удивления, ни невежественного презрения к чужому» (XI, 258). Эти же качества ценил Пушкин и в русском фольклоре. Признавая за лучшими фольклорными произведениями абсолютную художественную ценность, возводя их в ранг большой литературы, великий поэт не мог не видеть и их не только национального, но и общечеловеческого смысла и значения.

Самозабвенное погружение Пушкина в мир народных обычаев, легенд и поверий современная ему критика представляла порой как несогласованную с духом века идеализацию патриархальной старины. Непрекращавшийся интерес Пушкина-атеиста и рационалиста к народным поверьям только на первый взгляд может показаться странным. В действительности же в иррациональных пластах духовной жизни народа поэт разыскивал и находил рациональные зерна — отражение этических воззрений народа, историю его нравственного развития.

Фольклористическая концепция Пушкина довольно обстоятельно изучена специалистами, и в настоящей статье она рассматривается лишь в аспекте интересующей нас темы. Здесь важно будет указать на ее органическую связь с пушкинскими историческими взглядами и на ее полемическую направленность против современных ей тенденций национального нигилизма. Своеобразие фольклористической концепции Пушкина явственно обозначилось в его споре с П. Я. Чаадаевым в 1836 г.

Чаадаев заявлял: «Мы не принадлежим ни к одному из великих семейств человечества, ни к Западу, ни к Востоку, не имеем преданий ни того, ни другого... Для всех народов бывает период сильной, страстной, бессознательной деятельности <...> время их юности <...>. Мы не имеем ничего подобного <...>. Нет в «нашей» памяти чарующих воспоминаний, нет сильных наставительных примеров в народных преданиях <...>. Мы живем <...> без прошедшего и будущего».²⁴

Пушкин расходился с Чаадаевым по многим пунктам, в том числе и в особенности — в оценке «собственных начал» русской культуры. «Нравы Византии никогда не были нравами Киева, — отвечал Чаадаеву Пушкин. — ... что же касается нашей исторической ничтожности, то я решительно не могу с вами согласиться. Войны Олега и Святослава <...> разве это не та жизнь, полная кипучего брожения <...> которой отличается юность всех народов? <...> Клянусь честью, что ни за что на свете я не хотел бы переменить отечество или иметь другую историю, кроме истории наших предков, такой, какой нам бог ее дал» (XVI, 171).

Цитируемое пушкинское письмо дает основание для широких обобщений. Если русскую литературу XVIII в. Пушкин сам называл «ничтожной» (ведь она, по его мнению, была «без предков и родословной»), то концепция Чаадаева о ничтожестве исторического прошлого русского народа вызывает у Пушкина чувство решительного протеста.

В черновом варианте этого письма Пушкин дал уничтожающую характеристику русскому духовенству и «презренному» «современному обществу», и это дает нам право сказать, что оптимистический взгляд поэта на будущее России не в последнюю очередь определялся его высокой оценкой народных начал русской национальной культуры.

Фольклор рассматривался поэтом не в качестве цели литературного развития, а в качестве его отправной точки и одного из важнейших его эстетических ориентиров. Поэт был далек от мысли видеть в фольклоре единственного носителя национальной специфики искусства и не считал

²⁴ Телескоп, 1836, т. 34, № 15, стр. 281, 283, 284.

последнюю неподвижной, не подверженной изменениям и развитию. Поэтому окруженная авторской симпатией Полина из романа «Рославлев» воспитывает свои мысли и чувства на романах мадам де Сталь, так же как зачитывается «Новой Элоизой» Руссо и русской душой Татьяна.

Эстетическая программа Пушкина действительно не имела ничего общего с философией национальной исключительности и «квасного» патриотизма.

* * *

Теоретическое осмысление национального и общечеловеческого аспектов художественного творчества отражалось, разумеется, и в писательской практике Пушкина, более того, способствовало становлению его как писателя национального.

Мы остановились выше на вопросе о том, какие пути для обретения национальной независимости намечал перед русской литературой Пушкин как публицист, критик и руководитель журнала. Но какой дорогой шел он к намеченной цели как художник?

Уместно будет напомнить, что в зарубежной буржуазной литературной науке и до сих пор не умолкли голоса, отрицающие как индивидуальную, так и национальную самостоятельность гениального русского поэта. Одним из влиятельнейших сторонников такого взгляда в конце прошлого века был Э.-М. де Вогюэ. У Пушкина нет мистицизма, нет религиозного чувства, а они-то, как полагал Вогюэ, и составляют душу русской литературы. «Этот славянин, — писал французский критик, — имеет обо всем понятия афинянина. <...> Он обладает всей полнотой литературных качеств, каких вы не увидите у последующих писателей его родины: он так же краток, как они многословны, так же ясен, как они пасмурны; его выработанный живой стиль изящен и звук его чист как греческая бронза; одним словом, у него есть вкус, понятие, которое после него почти исчезает из употребления у русских писателей».²⁵

Непригодность критерия, которым измерял автор «Русского романа» национальное своеобразие, — религиозность — очевидна. Идя вслед за Вогюэ, в звании национального писателя мы должны были бы отказать Крылову, Грибоедову, Тургеневу, Чехову и многим другим русским авторам. Достаточно, однако, критерий религиозности заменить другим или другими критериями (такими, например, как реалистический метод, народность, верность лучшим национальным традициям и т. д.), и Пушкин блистательно выдержит «экзамен» на писателя глубоко национального.

«Пушкин, — писал Белинский, — более национально-русский поэт, нежели кто-либо из его предшественников, но дело в том, что нельзя определить, в чем состоит эта национальность» (VII, 336). Несмотря на это скептическое замечание, великий критик в целом ряде своих работ намечил довольно устойчивые ориентиры для определения пушкинской национальной самобытности.

Для нас аксиомой является то, что великим национальным писателем может стать лишь автор, отразивший коренные проблемы своей эпохи, открывший новые пласты национальной жизни. Естественно, что совершить все это может только писатель, чуткий к настроениям и нуждам народных масс, составляющих подавляющее большинство нации. Бесспорно, наконец, и то, что возвыситься до понимания важнейших проблем национальной жизни может лишь писатель, вооруженный передовой идеологией своего времени.

Но литература — искусство слова, а это обязывает писателя, как бы ни были высоки его иные достоинства, к неукоснительному выполнению

²⁵ Э.-М. де Вогюэ. Le roman russe. Paris, 1897, p. 48—49.

требований, предъявляемых к нему этим видом искусства. Выражаясь языком Н. А. Добролюбова, писатель не имеет права «компрометировать искусство». Не только в понимании, но и в интуитивном постижении законов искусства слова Пушкин, по всеобщему признанию, не имел и не имеет себе равных во всей истории русской литературы.

Пушкин как художник совершил гигантский подвиг в сфере языка. «Разговорный язык простого народа (не читающего иностранных книг и, слава богу, не выражающего, как мы, своих мыслей на французском языке) достоин также глубочайших исследований» (XI, 148), — писал поэт в 1830 г., и в этих словах была намечена обширная программа действий на многие годы для передовой русской литературы многих поколений. И вместе с тем, не довольствуясь ресурсами «разговорного языка простого народа», поэт с горечью констатирует: «Метафизического языка у нас вовсе не существует» (XI, 34) — и призывает друзей к образованию «нашего метафизического языка» (XIII, 44; ср. XI, 21), столь необходимого для прозы, публицистики и науки. Разработанные великим поэтом нормы национального литературного языка и языка художественной литературы, не утратившие своего значения и поныне, создали для всех последующих поколений русских литераторов благоприятные условия для творчества, которое «не компрометировало» искусства.

Реалистическое отображение коренных сторон национальной жизни требует от писателя глубокого знания психологического склада своего народа, проникновения в тайники народной жизни. Создание национальных характеров и типов в пушкинскую эпоху являлось одной из главных задач русского реализма. «Что сказать тебе о Думах? — писал в мае 1825 г. Рылееву Пушкин. — Национального, русского нет в них ничего, кроме имен» (XIII, 175). Создание национальных характеров составляет главную тему таких статей Пушкина, как «О предисловии г-на Лемонте к переводу басен И. А. Крылова», «О народной драме и драме „Марфа Посадница“» и др. Решая эту проблему в собственном творчестве, Пушкин учитывал опыт своих предшественников — Державина, Крылова и отчасти Грибоедова. Однако опыт названных писателей был весьма ограничен. В развитии форм пушкинского психологизма огромную роль, как известно, сыграло творчество Шекспира. И как прозаик, и как драматург, и как поэт Пушкин создал обширную и поражающую своим социальным и психологическим разнообразием галерею национальных характеров и типов — от князя Шуйского («Борис Годунов») до Пугачева, от кузнеца Архипа (из повести «Дубровский») до Савельича и от «седой Филипьевны», Татьянинной няни, до капитанши Василисы Егоровны. И все эти типы трепещут жизнью, каждый из них наделен присущей ему национальной, социальной и индивидуальной физиономией, своим характером и языком, своим духовным обликом.

Созданная Пушкиным галерея национальных типов в произведениях русских писателей второй половины XIX в. обрела новую жизнь, обзавелась многочисленным «потомством». Богатое развитие в последующей литературе получили и выработанные Пушкиным в процессе создания названной галереи изобразительные средства. Основным средством для психологической характеристики персонажей у Пушкина служил язык.

В своей книге «О языке художественной литературы» В. В. Виноградов приводит любопытное место из «Дневника» Кюхельбекера. «Пушкин, — пишет Кюхельбекер, — хорошо понял тайну языка Грибоедова и ею воспользовался».²⁶ Тайна эта состояла в широком применении «опущений союзов, сокращений, подразумеваний, тех мнимых неправильностей, без которых живой разговорный язык не может обойтись».

²⁶ В. В. Виноградов. О языке художественной литературы. М., 1959, стр. 514.

Можно поставить под сомнение источник тайны, о которой говорит Кюхельбекер, но в словах его содержится большой смысл. Пушкин, владея всеми богатствами и стилями родного языка и воссоздавая речь своих героев, действительно широко пользовался ее алогизмами, ее прыжками, недомолвками, ее «жестами», что для изображения национальной психики, национальных характеров имело немаловажное значение.

Средства психологической характеристики у Пушкина отнюдь не однотипны.

В «Сцене в корчме» в «Борисе Годунове» Пушкину достаточно было одного только восклицания монаха Варлаама: «Выпьем же чарочку за шинкаричку», отсылающуюся белорусско-украинским фольклором, чтобы перенести читателя в бытовую обстановку юго-западной окраины Московского государства. Но истинно национальный тип русского гусара в одноименном стихотворении Пушкина создается способом речевой характеристики, дополняемой своеобразием развития самого сюжета, а национальный тип Татьяны в «Евгении Онегине» — при помощи целого арсенала изобразительных средств.

Песня «Не шуми, мати, зеленая дубравушка», которую поют в «Капитанской дочке» (гл. VIII) сподвижники Пугачева, наполняя душу Гринева «пиитическим ужасом», также является речевой характеристикой героев, хотя и весьма своеобразной.

Пушкинские национальные характеры создавались отнюдь не способом литературного «фотографирования», они представлены во взаимных сцеплениях, в движении и исторической обусловленности. Автора занимает не только тот или иной национальный персонаж как таковой, но и динамика национальной жизни с ее закономерностями, сословными и социальными конфликтами. Отсюда глубокий интерес к национальному прошлому и движущим силам исторического процесса, пристальное внимание к положению и поведению народных масс. Среди классиков русской литературы XIX в. нет писателя, который бы посвятил такую значительную долю своего творческого внимания народным движениям, Пугачеву и Степану Разину. Степан Разин для Пушкина не просто занимательный персонаж, а «единственное поэтическое лицо русской истории» (XIII, 121). В изображении стихии народной жизни, народной толпы, ее психологии Пушкин выступает перед нами художником неистощимых потенций.

В качестве первостепенной проблемы потребность в создании национальных характеров (типов) возникала прежде всего перед Пушкиным-прозаиком. В творчестве Пушкина-поэта она сохраняла важное значение лишь в повествовательных жанрах. Что же касается пушкинской лирики, особенно лирики интимной, то здесь воспроизведение национальных характеров теряло свою обязательность. Вместе с тем в лирике Пушкина в большей мере, чем в его прозе и повествовательных поэтических жанрах, отражался национальный склад мышления самого автора, хотя отражение это авторским сознанием и не контролировалось. Национальные приметы своего лирического творчества сам поэт превосходно осознавал, о чем свидетельствуют известные его строки из «Домика в Коломне»:

Фигурно иль буквально: всей семьей,
От ямщика до первого поэта,
Мы все поем уныло. Грустный вой
Песнь русская. Известная примета!
Начав за здоровье, за упокой
Сведем как раз. Печалию согрета
Гармония и наших муз и дев.
Но вправится их жалобный напев.

(V, 87)

К поэтическому строю русских народных песен Пушкин был явно равнодушен. В «долгих песнях ямщика», где настроение «разгуляя удалого» сменялось звуками «сердечной тоски» (III, ч. I, 42), поэту слышалось что-то «родное», народное, национальное.

Характеризуя связь пушкинской поэзии с «субстанциональными свойствами русского народа», Белинский писал: «Нигде Пушкин не действует на русскую душу с такою неотразимою силою, как там, где поэзия его проникается грустью, и нигде он столько не национален, как в грустных звуках своей поэзии... Но эта грусть — не болезнь слабой души, не дряблость немоющего духа, нет, эта грусть могучая, бесконечная, грусть природы великой, благородной. Русский человек упивается грустью, но не падает под ее бременем, и никому не свойственны до такой степени быстрые переходы от самой томительной, надрывающей душу грусти к самой бешеной, исступленной веселости! И в этом случае поэзия Пушкина великий факт: нельзя довольно удивиться ее быстрым переходам в „Онегине“ от этой глубокой грусти, источник которой есть бесконечное духа, к этой бодрой и могучей веселости, источник которой есть крепость и здоровость духа» (V, 125—126).

Наряду с такими особенностями национальной «манеры письма», которые находятся в непосредственной зависимости от психического склада того или иного народа, существуют также и такие ее приметы, которые детерминируются традициями народно-поэтического творчества и письменности данной нации. Определяя последние как «национальное образное мышление», современный исследователь пишет: «Проблемы национального образного мышления могут быть рассмотрены не только с литературоведческой, но и с философской точки зрения хотя бы потому, что мышление неотделимо от языка, а он — национален».²⁷

Ориентация Пушкина на просторечие и лучшие традиции отечественного народно-поэтического творчества и письменности не могла не способствовать становлению его как реалиста, поскольку реалистический метод в искусстве и литературе предполагает изображение действительности в ее национальной достоверности и исторической обусловленности.

Шедеврами пушкинского реализма являются не только произведения, изображающие русскую жизнь, но и маленькие трагедии и ряд других близких к ним по содержанию произведений поэта, посвященных инациональной тематике. Определить место последних в творчестве писателя можно, лишь уяснив характер «протеизма» Пушкина, его способности «быть как у себя дома во многих и самых противоположных сферах жизни», как сказал Белинский (VII, 333). Пушкинский «протеизм» интриговал многих исследователей, но вопрос о нем и по сию пору нельзя назвать вполне решенным. Последняя по времени попытка объяснить этот сложный вопрос дана в претендующей на оригинальность статье А. Гуревича «Проблема нравственного идеала в лирике Пушкина».²⁸ Автор статьи видит в «протеизме» великого поэта его отказ «от своего образа мыслей» и «от опустошающих душу страстей, способных поработить личность».²⁹ Чем же аргументирует А. Гуревич якобы декларированное Пушкиным право на своеобразный идеологический и нравственный индифферентизм? Цитатой из пушкинского «Письма к издателю „Московского вестника“» 1828 г. «Благодаря фр.<анцузам>, — писал в нем поэт, — мы не понимаем, как драм.<атический> авт.<ор> может совершенно отказаться от своего образа мыслей, дабы совершенно переселиться в век, им

²⁷ Л. С. Кишкин. Об изучении национальной образности в литературе. — В кн.: Чешско-русские и словацко-русские литературные отношения. М., 1968, стр. 77.

²⁸ Вопросы литературы, 1969, № 9, стр. 126—143.

²⁹ Там же, стр. 129.

изображаемый. Фр. <анцуз> пишет свою трагедию с Const. <institutionnel> или с Quoti. <dienne> перед глазами, дабы шестист. <опными> стихами заставить Сциллу, Тиберию, Леонида высказать его мнение о Виллеле или о Кеннинге» (XI, 68). Поборник реализма и историзма, Пушкин осуждал современных ему французских драматургов, заставлявших героев своих пьес из античной жизни рассуждать о политических событиях нового времени. Отметим тут же, что в историко-литературных статьях великого поэта фразеологизм «свой образ мыслей» наполнялся специфическим содержанием. Так, в статье 1825 г. «О народности в литературе» Пушкин писал: «Есть образ мыслей и чувствований, есть тьма обычаев, поверий и привычек, принадлежащих исключительно какому-нибудь народу» (XI, 40). Отказ от «своего образа мыслей» на языке Пушкина отнюдь не равнозначен отказу от авторской оценки изображаемого. Поэта возмущают драматурги, заставляющие своих этнически или хронологически отдаленных героев действовать, говорить и мыслить в чуждых им, но свойственных их авторам формах. И в статье «О народности в литературе», и в «Письме к издателю „Московского вестника“» Пушкин требует изображения инациональной и отечественной жизни в ее национальном своеобразии, и только. Совершенно несостоятельно поэтому следующее положение статьи «Проблема нравственного идеала в лирике Пушкина»: «Поэт утверждает свободу не только от факторов внешних, но и внутренних, так сказать, от самого себя».³⁰ От «оригинальной» концепции А. Гуревича веет духом давно опровергнутых наукой концепций об аполитизме и квиетизме Пушкина.

Видеть в пушкинских маленьких трагедиях завуалированное изображение русской жизни было бы, разумеется, грубой ошибкой. Инациональная действительность воссоздается в них русским писателем способом глубокого «перевоплощения». Однако как в самом выборе, так и в трактовке Пушкиным сюжетов и тем инациональной жизни сказалось не стремление его освободиться от «опустошающих душу страстей», а активность писателя-гуманиста, покоряющего читателя богатством социологической мысли, его обеспокоенность трагизмом человеческих судеб и неустройством мира.

Пушкинский отказ «от своего образа мыслей» не имел ничего общего с растворением авторской индивидуальности в инациональной стихии. Весной 1825 г. в письме к П. А. Вяземскому поэт писал: «Кстати еще — знаешь, почему не люблю я Мура? — потому что он чересчур уже восточен. Он подражает ребячески и уродливо — ребячеству и уродливости Саади, Гафиза и Магомета. — Европейец, и в упоении восточной роскоши, должен сохранять вкус и взор европейца. Вот почему Байрон так и прелестен в Гяуре, в Абидосской Невесте и проч.» (XIII, 160). И одним из импульсов, побуждавших Пушкина к созданию произведений, посвященных жизни других народов, было стремление к национальному самопознанию, потребность взглянуть на события мировой истории с русской точки зрения.

Раскрывая непримиримость социальных конфликтов эпохи с позиций антикрепостнической идеологии, Пушкин шел «вслед Радищеву» и лучшим представителям западноевропейского Просвещения. Но как *бытописатель* русской жизни, как реалист и художник, прозревавший в национальном своеобразии русской литературы основу ее общечеловеческого значения и будущей мировой известности, он синтезировал опыт мировой литературы в целом. Русская литература начала XIX в. испытывала острую потребность в тех преобразованиях, которые произвел в ней автор «Евгения Онегина» и «Капитанской дочки», чем и следует объяснить

³⁰ Там же, стр. 127.

быстро наступившее всеобщее признание преподнесенных им творческих уроков. «Даже Лермонтов, — писал И. А. Гончаров, — фигура колоссальная, весь, как старший сын в отца, вылился в Пушкина. Он ступал, так сказать, в его следы. Его „Пророк“ и „Демон“, поэзия *Кавказа* и *Востока* и его романы — все это развитие тех образцов поэзии и идеалов, какие дал Пушкин <...> Сам Гоголь объективностью своих образов, конечно, обязан Пушкину же. Без этого образца и предтечи искусства Гоголь не был бы тем Гоголем, каким он есть».³¹

Неоднократно подтверждая феноменальную силу воздействия пушкинских творений на читателей, Гоголь в статье «Несколько слов о Пушкине» (1832) писал, что самое имя великого поэта «имело в себе что-то электрическое». Глубоким проникновением в существо пушкинского дарования характеризуются в названной статье следующие строки: «...никто из поэтов наших не выше его и не может более назваться национальным; это право решительно принадлежит ему» (VIII, 50). Таким образом, еще при жизни Пушкина в статьях Гоголя и Белинского его роль для русской литературы как писателя национального получила авторитетную оценку. Высоко оценивалась эта роль и позднее, в частности — в суждениях наших писателей-классиков. «Самая сущность, все свойства его поэзии совпадают со свойствами, сущностью нашего народа», — заявлял И. С. Тургенев.³² Многим известны слова Ф. М. Достоевского: «И никогда еще ни один русский писатель, ни прежде, ни после его, не соединялся так задушевно и родственно с народом своим, как Пушкин».³³ Менее известно заслуживающее самой широкой популярности суждение на эту же тему А. Н. Островского: «Первое начало освобождению нашей мысли положено Пушкиным... Всякий великий писатель оставляет за собой школу, оставляет последователей. И Пушкин оставил школу и последователей. <...> Он завещал им искренность, самобытность, он завещал каждому быть самим собой, он дал всякой оригинальности смелость, дал смелость русскому писателю быть русским».³⁴

Обладавшее «всемирной отзывчивостью» и свободное от малейших проявлений национальной ограниченности художественное наследие Пушкина было национальным в том смысле, что окружающая действительность отражалась в нем естественно и непринужденно, без насильственного втискивания ее в иноземные формы, механически перенесенные на русскую почву. Борьба за «национальную независимость» в области художественного творчества, начатая Ломоносовым и Фонвизиним, Державиним и Крыловым, лишь с приходом Пушкина завершилась окончательной и блистательной победой. И победа эта явилась прочным залогом дальнейших величественных свершений русского реализма.



³¹ И. А. Гончаров. Собр. соч., т. VIII. М., 1955, стр. 76—77.

³² И. С. Тургенев. Полн. собр. соч. и писем в двадцати восьми томах, т. XV. М.—Л., 1968, стр. 70.

³³ Ф. М. Достоевский. Собр. соч., т. X. М., 1958, стр. 453.

³⁴ А. Н. Островский. Полн. собр. соч., т. XIII, М., 1952, стр. 166—167.

Б. С. МЕЙЛАХ

ПУШКИНСКАЯ КОНЦЕПЦИЯ РАЗВИТИЯ МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

(К ПОСТАНОВКЕ ВОПРОСА)

Пушкин — один из величайших участников мирового литературного процесса, эта истина давно вошла в обиход не только нашего, но и зарубежного литературоведения. Связям Пушкина с творчеством крупнейших западноевропейских писателей, освоению им сокровищ мировой культуры в ходе создания новой национальной русской литературы посвящен ряд обобщающих работ.¹ Иное положение с исследованием взглядов самого Пушкина на развитие мировой литературы. Хотя наше пушкиноведение сделало много в изучении статей, заметок, замыслов Пушкина, связанных с этой темой,² все же предстоит сделать еще больше. До сих пор нет ее монографического исследования, суждения Пушкина не рассмотрены в их единстве, не прослежена определенная целеустремленность, связывающая его оценки литературного развития в разных странах. Ходовое определение «Пушкин — критик» сужает значение той весьма значительной по объему и проблематике части его наследия, которая несравненно шире понятия «критика». Не исследовано формирование эстетической и историко-литературной концепции Пушкина и даже сама постановка вопроса о такой концепции может показаться сомнительной.

Давно уже стала очевидной полная необоснованность утверждений, что у Пушкина была «малая способность» к «теоретическим тонкостям»,³ что в его статьях о литературе он, «почти совсем отказываясь от решения коренных теоретических задач», ограничился только «черной работой», выступая в качестве рецензента и полемиста.⁴ Некоторую роль в недо-

¹ См.: М. П. Алексеев. 1) Пушкин на Западе. — В кн.: Пушкин. Временник Пушкинской комиссии, т. III. М.—Л., 1937; 2) Пушкин в мировой литературе. — В кн.: Сто лет со дня смерти А. С. Пушкина. Труды Пушкинской сессии АН СССР. М.—Л., 1938; 3) О мировом значении Пушкина. — В кн.: Взаимосвязи и взаимодействие национальных литератур. М., 1961; 4) Глава о Пушкине в кн.: Шекспир и русская культура. М.—Л., 1965; В. М. Жирмунский. 1) Пушкин и мировая литература. — В кн.: Пушкин. Временник Пушкинской комиссии, т. III; 2) Байрон и Пушкин. Л., 1924; В. И. Нейштадт. Пушкин в мировой литературе. — В кн.: Сто лет со дня смерти Пушкина. Труды Пушкинской сессии АН СССР; И. М. Нусинов. Пушкин и мировая литература. М., 1949; Б. В. Томашевский. Пушкин и Франция. Л., 1960.

² См. обзор исследований и статей о литературно-критической деятельности Пушкина в коллективной монографии: Пушкин. Итоги и проблемы изучения. М.—Л., 1966, стр. 486—501.

³ Слова П. В. Анненкова по поводу рассуждений Пушкина о романтизме (см.: П. В. Анненков. А. С. Пушкин. Материалы для его биографии и оценки произведений, т. I. СПб., 1855, стр. 112).

⁴ Н. О. Лернер. Проза Пушкина. Изд. 2-е. Пгр., М., 1923, стр. 99—101.

оценке теоретико-эстетических интересов Пушкина сыграл Белинский, который в 1846 г. писал, что в своих статьях «Пушкин отразился со всеми своими предрассудками: в них виден человек, не чуждый образованности своего века, но по какому-то странному упорству добровольно оставшийся при идеях Карамзина».⁵ Если даже учесть, что Белинскому могла быть известна только небольшая часть литературно-критического наследия Пушкина, все же эта оценка является глубоко несправедливой.⁶

В наше время оригинальность суждений Пушкина общепризнанна. Значительную роль в этой переоценке сыграла статья А. В. Луначарского, предназначавшаяся в качестве предисловия к сборнику статей, заметок и писем Пушкина о литературе. Луначарский подчеркивал значительность его эстетических идей, призывал внимательно изучать «теоретический элемент его суждений».⁷ Надо, однако, признать, что последнее пожелание Луначарского реализовано еще в малой степени: в большинстве статьи на тему о Пушкине-критике посвящены систематизации его взглядов.

В настоящее время созданы все предпосылки для того, чтобы на основе достижений советского пушкиноведения исследовать наследие Пушкина в области эстетики, теории и истории литературы в более широком плане. Ведь давно установлено, что по мере эволюции мировоззрения Пушкина его мысль была направлена к познанию движущих сил и «законов» исторического процесса. Но почему-то этот его историзм, его попытки познать движущие пружины исторических явлений не раскрыты в применении к его же подходу к истории мировой литературы. А между тем, если взглянуть на историко-литературные статьи и рассыпанные в его произведениях характеристики в совокупности, стремление к концепционности просматривается в них со всей определенностью. Конечно, взгляды на развитие мировой литературы не изложены у Пушкина с той систематичностью, которая ожидается от работ профессиональных филологов. Нет здесь и полной завершенности. Но тем не менее с начала 1820-х годов в статьях, заметках, письмах Пушкина стали отражаться его поиски причин, обусловливавших расцвет или упадок литературы в различные исторические периоды, его размышления о путях творчества, о классицизме и романтизме, о приметах национальной литературы. Происходило формирование определенной концепции, которая с наибольшей отчетливостью проявилась в замечательных по глубине обобщающих замыслах 30-х годов об историческом развитии иностранной и русской литератур (причем в их соотношениях!).

Исследование этой пушкинской концепции включает в себя несколько задач. Нужно изучать историко-литературное наследие Пушкина как определенное единство, отражающее вместе с тем различные этапы эволюции его взглядов. Необходимо исследовать эти взгляды на фоне развития русской и западноевропейской мысли. Следует учитывать, что с историко-литературной концепцией Пушкина связаны и его эстетические взгляды, поэтому составной частью интересующей нас проблемы является также анализ его рассуждений на собственно эстетические темы. В ходе всего этого многостороннего исследования предстоит также изучить характер интерпретации Пушкиным взглядов различных теоре-

⁵ В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., т. VII. М., 1955, стр. 578.

⁶ Еще раньше, в 1837 г., Белинский утверждал, что хотя Пушкину, как гениальному человеку, «верное или глубокое чувство ... открывает истину везде, на что он ни взглянет», но в его статьях и заметках не виден «критик, опирающийся в своих суждениях на известные начала» (там же, т. II, стр. 355).

⁷ Статья Луначарского осталась, к сожалению, незавершенной. Она опубликована посмертно в «Литературном наследстве» (т. 16—18, 1934, стр. 35—48).

тиков, выяснить соотношение его исканий с развитием эстетики и принципов историко-литературных изучений как предшествующих, так и современных ему.

Задачи эти весьма сложные, трудные, и выполнение их возможно в результате коллективных усилий многих ученых. Цель же нашей статьи ограничивается лишь постановкой проблемы, обозначенной в заголовке, а также изложением некоторых результатов наших разысканий.

1

О широте интересов Пушкина в области эстетики, теории литературы, истории литературы можно заключить уже на основании круга явлений, которые так или иначе затронуты в его произведениях — художественных, литературно-критических, в письмах.

Суждения Пушкина касаются литератур Франции и Англии, Италии, Испании и Германии, славянских и других стран, литератур Древней Греции и Рима, средних веков, Возрождения, просветительства, новейших современных течений.

Об интересе Пушкина к работам, в которых специально или попутно освещались вопросы эстетики, развития мировой литературы, культуры и искусства, можно судить и по упоминаниям у Пушкина имен западноевропейских теоретиков и историков литературы, и по составу его библиотеки. Среди них Винкельман, Буало, Лессинг, Вольтер, Дидро, Монтель, Кант, Сисмонди, Август и Фридрих Шлегели, де Сталь, Гизо, Ансильон, Сент-Бёв, Шатобриан и др.⁸

Какие же вопросы интересовали Пушкина прежде всего? Это вопросы об отношении искусства к действительности, об идеале и прекрасном, о вызывавших споры проблемах «правдоподобия», о литературных направлениях — особенно о классицизме и романтизме, о путях развития литературы русской и мировой. Интересовали его сами принципы изучения литературы, вопрос о превращении критики в науку.⁹

Известные знания в области эстетики Пушкин получил еще в Лицее. В соответствии с характерным для того времени совмещением «красноречия», «риторики», «эстетики» лекции, которые читались Н. Ф. Копанским и П. Е. Георгиевским, не отличались систематичностью, но все же из них можно было получить представление о ряде вопросов эстетики и элементах ее истории, а также сведения по истории литературы. Копанский, приверженец догматов классицизма, пытавшийся педагогически нивелировать вкусы учеников, не мог привлечь Пушкина. Но вместе с тем этот преподаватель внушал лицеистам просветительское понимание задач литературы, высокого гражданского назначения поэта, связи литературы с политическим развитием. Бывшая в ходу у лицеистов «Ручная книга древней классической словесности», изданная Копанским в двух томах в 1816—1817 гг. и построенная на материале античности, пропагандирует республиканские и демократические идеи.

⁸ В рамках этой статьи я не касаюсь выступлений по вопросам эстетики, критики, истории литературы П. А. Вяземского, А. А. Бестужева, В. К. Кюхельбекера, П. А. Катенина, И. В. Киреевского и других русских авторов. Отклики Пушкина на их статьи широко освещались в пушкиноведении (работы Ю. Н. Тынянова, Н. И. Мордовченко, М. И. Гиллельсона, В. Э. Вацура и др.).

⁹ См., например, конспективную заметку, где Пушкин пишет: «Крит<ика> наука. Критика наука открывать красоты и недостатки в произведениях искусства и литературы». И более общее положение — о принципах научной критики: «Она основана на совершенном знании правил, коими руководствуется художник или писатель в своих произведениях — на глубоком изучении образцов и на деятельном наблюдении современных замечательных явлений» (XI, 139).

В книге утверждается, что с утратой свободы греки лишились нравственной деятельности и всех побуждений к славе. Еще решительнее мысль о прямой связи политической свободы с состоянием литературы проводится в характеристике римской словесности. В числе главнейших причин ее упадка отмечается утрата вольности и владычество деспотизма.

В мае 1814 г. Кюшанский заболел, и занятия вместо него до июня 1815 г. вел адъюнкт Педагогического института А. И. Галич, а затем Кюшанского замещал П. Е. Георгиевский. Записанные в лицейских тетрадях сокурсником Пушкина Горчаковым курсы «ораторской изящной прозы или красноречия» и «введения в эстетику» читались Георгиевским.¹⁰ Причины успехов древнего красноречия освещаются в лицейских лекциях в таком же духе, как и в упомянутой выше «Ручной книге древней классической словесности». Деспотизм и красноречие, по словам лектора, взаимно исключают друг друга. Иное дело при образах правления республиканских: в лекциях восхвалялись приверженец демократии Перикл, афинский оратор и борец с аристократами Демосфен, знаменитый своими обличительными речами против македонского монарха. Материалы лицейских лекций дают полное основание утверждать, что осмысление античной культуры в ее республиканских освободительных традициях связано в творчестве Пушкина не только с традициями Радищева, русского просветительства, но с педагогической системой Царскосельского лицея. Такую систему осмысления и использования образов античности Пушкин усвоил еще в Лицее, применив ее уже в своем первом произведении на политическую тему — в стихотворении «Лицинию» (1815). В строках

Я сердцем римлянин; кипит в груди свобода;
Во мне не дремлет дух великого народа —

ощущается та же аналогия между героическими образами прошлого и современностью, которая так часто проводилась в лицейских лекциях.

В курсе теории поэзии лицеистам внушалось, что поэзия должна служить «к полезному в нашей жизни употреблению», а не быть «одним токмо мечтательным занятием нашего воображения или сердца». Главная цель поэзии — возбуждать страсти: «... патриотизм, торжество добродетели — вот страсти, долженствующие быть предметом поэзии». На первое место выдвинута в лекциях поэзия высоких мыслей и чувств, заключающих в себе «философию жизни». Однако большая часть лекций по теории поэзии посвящена оде; эта часть представляет собою восхваление оды, и особенно оды героической, предмет которой — «отличные деяния великих мужей» или «важнейшие общественные происшествия». Вряд ли это вызывало сочувствие Пушкина, который уже в то время шире смотрел на проблему жанров, но иное влияние на него могла оказать любимая идея Кюшанского и Георгиевского, идея поэта-пророка, учителя народа.

Основное содержание курса эстетики сводится к утверждению, что источник красоты — природа; изящное искусство так относится к природе, как копия к образцу. По старинке поэзия определяется как подражание изящной природе, но подчеркивается, что критерий оценки прекрасного — верность природе, сравнение «оригинала со списком». На этом основании Георгиевский называет идеал французского классицизма искусственным и потому ложным. Искусство не терпит ни формализма, ни стеснения догматическими правилами. Художник должен творить в силу естественных законов природы, ибо «свободное эстетическое чув-

¹⁰ Лекции в записях А. М. Горчакова опубликованы мною в «Красном архиве» (1937, № 1, стр. 75—206).

ство не следует никакой системе». Да и «что есть эстетическое выражение?», — спрашивает Георгиевский и отвечает: «Свободный отпечаток мысли и чувствования». Критерий прекрасного Георгиевский формулирует на основе рационалистических умозаключений: «Мы изящным называем все то, что удовлетворяет эстетической потребности по всеобщим законам естественного и согласно с разумом». Поэтому безобразное, противоречащее «благородному образу мыслей» и высокой нравственности, исключается из области прекрасного: «Оскорбление нравственного чувства... изгоняет из востроженного сердца эстетическое удовольствие». Большое место в эстетике занимают вопросы этики и морали.¹¹ Отвлеченность лицейских лекций от живых вопросов литературы, очевидно, была причиной появления лицейских куплетов, записанных Пушкиным в дневнике:

Предположив — и дальше
На грацию намеков.
Ну-с — Августин богослов —
Профессор Бутервек.

*

Потом Ниобы группа —
Кореджиев тьмо-свет,
Прелестна Грациозность
И счастлив он поэт.

(XII, 298—299)

После Лицея Пушкин пополнял свои полученные там отрывочные и несистематические знания путем чтения и в общении, в спорах с друзьями, среди которых был, в частности, один из виднейших эстетиков того времени А. И. Галич, преподававший в Лицее, проводивший с учениками интересные беседы и близко общавшийся с ними (Пушкин посвятил Галичу строфу в «Пирующих студентах» и два послания). Галичу принадлежала одна из первых в России систематических работ по эстетике «Опыт науки изящного» (СПб., 1825).

Интересы Пушкина в области эстетики были связаны с актуальными задачами современной русской литературы, с борьбой против устаревших течений и консервативных эстетических норм. Эти черты характерны для всей прогрессивной русской эстетической мысли и определяли ее своеобразие; они ощущаются даже в сугубо теоретических рассуждениях критиков той поры. Именно поэтому эстетика развивалась преимущественно в критических жанрах. Целостная история эстетики до Белинского у нас еще не написана, долгое время считалось, что она в то время почти не имела развития.¹² На самом же деле это не так. Появившиеся в последние годы работы советских исследователей опровергают это мнение.¹³

В ходе развития русской эстетической мысли осваивалось наследие теоретиков различных направлений, выдвигались интересные идеи, связанные с национальными задачами русской культуры и литературы. В журналах конца XVIII и первой трети XIX в. напечатаны многочисленные статьи русских авторов, а также переводы работ французских, немецких, английских авторов, дававших представление о современной эстетике и опытах историко-литературных изучений.

Еще предстоит в полном объеме установление круга интересов Пушкина в этих областях знания, выяснение источников, которые Пушкин знал или мог знать. Но уже на основании всего, что нам теперь известно,

¹¹ Подробнее о лицейских лекциях см. в моей книге «Пушкин и его эпоха» (М., 1958, глава «Лицейский способ учения»).

¹² Таково, например, мнение Э. Радлова в его «Очерке развития русской философии» (второе дополненное издание, Пгр., 1920, стр. 70).

¹³ См., например: З. А. Каменский. Философские идеи русского просвещения. М., 1971; Ю. М. Ан. Русская философская эстетика. М., 1969.

можно выделить основную проблему, занимавшую Пушкина как художника и отразившуюся в его исканиях. Это проблема *художественного синтеза*, нового идеала искусства, освобожденного как от метафизичности, рассудочности классицизма с его пренебрежением к чувственной сфере, так от односторонности романтизма с его приматом субъективно-эмоциональных элементов над художественно-аналитическим познанием жизни. Конечным результатом этого синтеза было формирование реалистической системы Пушкина, в которой, если пользоваться его терминологией, должны быть соединены «исследование истины», «живость воображения», «ум и сердце», «картины» и «мысли поэтические». Параллельно с формированием этой системы у Пушкина возникали замыслы статей, суть которых в стремлении изложить ее теоретические принципы на основе обобщения исторического опыта русской и мировой литературы (о чем пойдет речь в третьей главе нашей статьи).

Если принять во внимание эту доминанту в развитии эстетического сознания Пушкина и его теоретических поисках, то в новом свете предстанет его постоянное возвращение к однажды уже затронутым темам и литературным явлениям: прежние оценки писателей, эстетиков, критиков пересматривались, менялись или уточнялись, концентрируясь вокруг главной проблемы.

В эпоху Пушкина картина развития западноевропейской эстетики была весьма пестрой. Развивались две основные линии эстетической мысли, корни которых уходят еще в античность, в эстетику Аристотеля и Платона, — линии материалистическая и идеалистическая. В чистом виде эти линии не существовали, чаще всего в работах совмещались противоположные тенденции, весьма распространенными были эклектические теории. В борьбе с элементами мистических учений средневековья, Августина, Фомы Аквинского, развивались реалистические тенденции мыслителей эпохи Ренессанса, разрабатывались концепции, исходившие из трактовки действительности как основы искусства. Значительную роль в этом отношении сыграла эстетика французских и немецких просветителей, направленная против средневековой схоластики и против канонов классицизма. Однако новые требования жизни и поступательное движение искусства, возникновение романтизма и раннего реализма обнаружили слабые стороны просветительской эстетики, ее метафизичность, односторонне рационалистическую трактовку целей и задач художественного творчества. Новый этап в развитии эстетической мысли обозначали работы Канта, Шеллинга, А. Шлегеля, Гегеля, противоречивые по своим философским тенденциям, но по-новому осветившие вопросы о сущности искусства, о природе и жизни, преодолевавшие рационалистическую узость в трактовке принципов художественного познания. В зависимости от позиций тех или иных интерпретаторов в теориях этих мыслителей выделялась то их позитивная сторона, то суждения, из которых вырастали субъективно-идеалистические трактовки искусства.

Пушкина интересовали прежде всего те направления эстетической и литературной мысли, которые были связаны с практикой творчества, с вопросами соотношения искусства и конкретно-исторической действительности. Субъективно-идеалистические теории и тем более теория «мистического озарения» были ему чужды, и его отрицательное отношение к популяризации этих теорий на страницах «Московского вестника» хорошо известно. Однако эта суммарная характеристика скрадывает и нивелирует развитие эстетической мысли Пушкина, тесно связанной с его эволюцией как художника.

Эволюция эта заключала в себе четыре этапа. На первом (1813—1816) Пушкин в какой-то степени еще находился под влиянием классицистической эстетики и поэтики, осложнявшихся влиянием предромантизма;

на втором (1817—1820) — до южной ссылки — отчетливо проявляется поэтическая индивидуальность Пушкина, начинается активный пересмотр считавшихся в то время безусловными литературных норм; в 1820—1821 гг. возникает и развивается новаторский романтизм Пушкина, который затем вступает в кризисную фазу; Пушкин начинает осознавать односторонность романтизма и ограниченность его эстетических позиций. В процессе этого пересмотра начинается с 1823 г. формироваться четвертый этап развития Пушкина как «поэта действительности» (самооценка Пушкина в его рецензии на альманах «Денница», 1830), складывается новая, по сути реалистическая, художественная система, крепнет историзм художественного мышления, с 1825 г. вступающий в новую, высшую фазу.

Каждый из этих этапов творческой эволюции Пушкина сопровождался существенными изменениями в его эстетическом сознании и отражался также на отношении к тем или иным элементам различных эстетических систем. Но постоянным был интерес Пушкина к вопросам об эстетическом идеале, о целях литературы и роли писателя, о путях творчества и особенностях литературных направлений.¹⁴

2

Для прогрессивной эстетической мысли в России пушкинской эпохи характерно особое внимание к практической цели эстетики как основе конкретного исследования художественного творчества. Эстетика рассматривалась как «всеобщая теория изящных искусств», а не как система категорий в духе трансцендентальной философии. Именно так ставили вопрос и те представители этой области, с которыми Пушкин общался. А. И. Галич возражал против наименования эстетики «теорией чувственного познания», оценивающей изящное «только по впечатлениям» (т. е. субъективно), так как при этом научные определения подменяются «случайными догадками темного вкуса». Галич подчеркивал необходимость сближения «умозрений с опытом» и считал, что сущность искусства, исходя из высших его критериев, обнаруживается только при изучении «законов и форм художеств».¹⁵ П. Е. Георгиевский, говоря о категории прекрасного, указывал, что эстетика должна изучать ее конкретно «в природе и искусстве».¹⁶

В конспекте задуманной рецензии на первый том «Истории поэзии» С. П. Шевырева (М., 1835) Пушкин с одобрением пишет, что «Шевыр.<ев> при самом вступлении обещает не следовать ни эмпирич.<еской> сист.<еме> франц.<узской> кр.<итик>и, ни отвлеченной филос.<офии> немцев (стр. <6—11>). Он избирает способ изложения историч.<еск>ий— и поделом» (XII, 65). Пушкин говорит здесь лишь о вступительной главе книги Шевырева, и неизвестно, как он оценил бы изложенные в других главах идеи (рецензия не была написана). Но Пушкину несомненно должно было импонировать отношение Шевырева к эстетике как науке, цель которой заключается в изучении искусства, в «исследовании законов, управляющих поэтической деятельностью человека».¹⁷

Таким образом, речь шла о необходимости соединения эстетики с теорией и историей литературы. Во всем этом Пушкин мог видеть нечто

¹⁴ На этих вопросах и этапах творческой эволюции Пушкина я здесь не останавливаюсь, поскольку они рассматривались в особой части моей монографии «Пушкин и его эпоха» (стр. 429—645).

¹⁵ А. И. Галич. Опыт науки изящного. СПб., 1825, стр. V—XI, 4—5. — Эта книга сохранилась в библиотеке Пушкина.

¹⁶ П. Е. Георгиевский. Введение в эстетику. Лицейские лекции. — Красный архив, 1937, № 1, стр. 168.

¹⁷ В наиболее отчетливой форме эта трактовка задач эстетики содержится в книге Шевырева «Теория поэзии в историческом развитии» (М., 1836, стр. 2).

родственное тому подходу, который был свойствен ему самому и выражен в его литературно-эстетических статьях и заметках. Интерес к направлениям творчества как «системам», основанным на определенных «законах», проявился у Пушкина еще в середине 20-х годов.¹⁸

Эстетические вопросы интересовали Пушкина прежде всего в связи с живыми вопросами художественного творчества. Свое понимание сущности прекрасного, природы и задач искусства он поверял мнениями выдающихся представителей эстетической мысли, а также конкретными фактами истории литературы и искусства.

Приведем некоторые примеры.

В 1830 г. Пушкин работал над статьей, в которой изложение своих взглядов на принципы драматического искусства он соединял с краткой исторической характеристикой его развития в России. Статья начиналась следующим рассуждением чисто эстетического характера: «Между тем как эстетика со времен Канта и Лессинга развита с такою ясностью и обширностью, мы все еще остаемся при понятиях тяжелого педанта Готшеда; мы все еще повторяем, что прекрасное есть подражание изящной природе и что главное достоинство искусства есть польза. Почему же статуи раскрашенные нравятся нам менее чисто мраморных и медных? Почему поэт предпочитает выражать мысли свои стихами? И какая польза в Тициановой Венере и в Аполлоне Бельведерском?» (XI, 177).

Пушкин сближает здесь Канта и Лессинга по одному признаку — полной противоположности самого существа их эстетических концепций Готшеду, теоретику немецкого классицизма, жившему в XVIII в., но оставшемуся и в XIX в. символом консерватизма в искусстве. «Лаокоон» Лессинга вдребезги разбил догматическую теорию Готшеда, изложенную в его «Опыте критической поэтики для немцев» (1730), кодекс правил, основанных на эстетике Аристотеля, Горация, Буало и в истолковании ученого превращавших искусство в нравоучение. В противовес Готшеду Лессинг выдвинул критерий жизни в оценке творчества и принцип свободы от абстрактных правил искусства. Но если упоминание Пушкиным Лессинга, обычное в борьбе с устаревшими нормами, не является неожиданным, то иначе воспринимается его упоминание Канта, теория которого тогда казалась слишком отвлеченной (и недаром эстетика и философия Канта относилась в некоторых работах о Пушкине к той области немецкой метафизики, которую Пушкин осуждал в известном письме Дельвигу в 1827 г.).

Однако Пушкин воспринял в эстетике Канта прежде всего его идею о том, что эстетическое наслаждение основано на внутренней целесообразности объекта без навязываемой извне цели. Если сторонники «чистого искусства» истолковывали эту идею Канта в своих целях, то Пушкин интерпретировал ее в плане ином, — существенном для опровержения классицистического понимания цели искусства. Таким образом Лессинг и Кант нужны были Пушкину для демонстрации разных аспектов эстетики. Однако характерно, что общую постановку своей темы Пушкин сразу же переводит в план конкретных вопросов творчества и восприятия. Вопрос Пушкина «почему же статуи раскрашенные нравятся нам менее чисто мраморных и медных» находится в русле борьбы прогрессивной эстетики против скрупулезного следования художника принципу «подражания изящной природе», т. е. копированию объекта, когда отрицалась роль поэтического воображения, фантазии, права на вымысел. Художник не должен педантически следовать объекту, он может создать

¹⁸ Разумеется, при этом Пушкин в своих статьях противопоставлял свое понимание терминов «системы» и «законы» искусства — догматической эстетике классицизма.

произведение, пользуясь способностью воображения: условность может дать более сильный эффект, чем подражание, воспроизведение природы со всеми ее признаками. Раскрашенные статуи с точки зрения догматической эстетики ближе к «природе», они передают не только форму, линии, объем, но и цвет, они полнее соответствуют объекту изображения. Но мраморные статуи благодаря средствам скульптурной изобразительности по-своему стимулируют деятельность воображения, достигая при этом высокого эффекта восприятия. Раскрашенная статуя претендует как бы на копию объекта, статуя мраморная — на раскрытие прекрасного силой художественного гения. В этом именно широко эстетическом плане ставится Пушкиным — еще начиная с первой половины 20-х годов — вопрос о правдоподобию. С точки зрения эстетики классицизма правдоподобие понималось как максимальное соблюдение единства времени, места и действия изображаемых событий и ситуаций. Сдвиги всякого рода рассматривались как разрушение «подражания». Пушкин в период работы над «Борисом Годуновым» неоднократно — в заметках, в письмах — опровергал такое понимание правдоподобию. Он несколько раз уточнял свою трактовку этой категории, пока не пришел к формулировке, предвосхищавшей позднейшие представления о реалистическом искусстве. Но в 1830 г. Пушкин, как мы видели, ставит эти вопросы в плане уже более широком — и эстетики, и художественного восприятия искусства.

В плане философско-эстетическом рассуждает Пушкин в 30-е годы и об идеале искусства — категории, которая в это время стала также по-новому осмысляться представителями русской и западноевропейской эстетической мысли. «Мелочная и ложная теория, утвержденная старинными риториками, будто *польза* есть условие и цель изящной словесности, само собою уничтожилась. Почувствовали, что цель художества есть *идеал*, а не *нравоучение*», — писал Пушкин в 1836 г. (XII, 70). В это время догматические трактовки «пользы» действительно уже были совершенно дискредитированы и восторжествовало иное понимание высокой эстетической, идейной, художественно-познавательной роли искусства. Пушкин же в цитированной статье касается вопроса об идеале с точки зрения объекта изображения, возражая против того, что «нравственное безобразие может быть целью поэзии, т. е. идеалом!» (там же). Вместе с тем Пушкин по-прежнему выступал в 30-е годы против архаично-критических-салонных предрассудков, сводивших искусство к подражанию «изящной природе» и исключению «низких предметов», «ничтожных героев» из сферы художественного изображения.

Эстетические взгляды Пушкина претерпевали изменения, связанные с преодолением пережитков классицизма, а затем с преодолением романтизма и переходом к реализму. Для развития его взглядов на искусство было весьма существенным также осознание недостатков просветительской философии истории. В связи с этим в 30-е годы у него стало несколько меняться былое негативное отношение к немецкой философии и эстетике. Произошло это не сразу. В «Путешествии из Москвы в Петербург» он с удовлетворением писал о том, что «философия немецкая, которая нашла в Москве, может быть, слишком много последователей, кажется, начинает уступать духу более практическому». Хотя при этом Пушкин добавляет: «... тем не менее влияние ее было благотворно: оно спасло ее от холодного скептицизма французской философии» (XI, 248), и здесь чувствуются отзвуки того отношения к немецкой философии, которое выражено в письме к Дельвигу 2 марта 1827 г. («Ты пеняешь мне за „Моск.ковский“ вестник“ и за немецкую метафизику. Бог видит, как я ненавижу и презираю ее», XIII, 320). Так или иначе, нет никаких оснований для вывода, что в 30-е годы Пушкин изменил свое отрицательное

отношение к тем сторонам немецкой философии и эстетики, которые были ему чужды, в частности к мистико-субъективному пониманию сущности и роли искусства, характерному для правого фланга немецкой эстетики. Суть заключается в ином, и об этом свидетельствуют слова Пушкина о московских последователях «германской философии» (в статье 1836 г. «Мнение М. Е. Лобанова о духе словесности...»): «Умствования великих европейских мыслителей не были тщетны и для нас. Теория наук осво-бодилась от эмпиризма, возымела вид более общий, оказалась более стремления к единству» (XII, 72). «Единство» в данном смысле подразумевает способность к целостному охвату того или иного явления. Однако все это не означает отказа Пушкина от признания заслуг представителей материалистической мысли в эстетике и сохранивших свое значение сторон французского просвещения XVIII в. Его слова о «политическом цинизме» Дидро (XII, 36), его критические замечания о Вольтере как художнике (XI, 272) не означают отказа от глубоко уважительного отношения к блестящей плеяде этих мыслителей (кстати говоря, Сент-Бёв в своей восторженной статье о Дидро, впервые напечатанной в 1831 г., подобно Пушкину упоминает и о «цинизме», и о «разрушительных» мыслях, но при этом высоко оценивает знаменитую «Энциклопедию», сравнивая ее с испанскими осадными машинами, направленными против старого мира).¹⁹ «Энциклопедии скептический причет» (слова Пушкина из стихотворения «К вельможе», 1830) продолжал вызывать его симпатии. Но на стадии высшего художественного синтеза он, естественно, подвергал критике те стороны философии и эстетики французских просветителей, которые своей рационалистической, рассудочной односторонностью этому синтезу были противоположны.

Характерно, что в своих размышлениях о прекрасном и путях постижения красоты Пушкин упоминает или цитирует не эстетиков субъективно-идеалистического направления, уделявших этой проблеме огромное внимание, а теоретиков, связанных с материалистической и просветительской линией развития эстетики, и в частности Винкельмана. В своих работах, и прежде всего в «Истории искусства древности», Винкельман исходит из понимания искусства как воплощения прекрасного в самой жизни; идеалом творчества он считает искусство античное, расцветавшее в условиях свободы от деспотизма. Эстетические построения Винкельмана пронизывает рационалистическая тенденция, разительно сходная с теориями Дидро. Разум Винкельман считает элементом, наиболее ценным также и в красоте (с этим положением можно сопоставить слова Пушкина о «светлых мыслях красоте», см. II, 248).

Внимание Пушкина привлекала постановка Винкельманом вопроса о способностях и умениях наслаждаться прекрасным и понимать его. В 1830 г. Пушкин писал: «Хотите ли быть знатоком в художествах? говорит Винкельман. Старайтесь полюбить художника, ищите красот в его произведениях» (XI, 139). Эта мысль — одна из самых характерных для Винкельмана. Ей посвящена его работа «О способности чувствовать прекрасное в искусстве», где проводится идея о необходимости обучения и воспитания для того, чтобы выработать понимание красоты. Однако в этой работе мы не обнаружили цитированных Пушкиным слов. Они являются или обобщением мыслей Винкельмана, или перефразировкой следующего положения из его «Истории искусства древности»: «Не ищи

¹⁹ См.: Сент-Бёв. Литературные портреты. Критические статьи. Перевод с французского. М., 1970, стр. 109—133. — В библиотеке Пушкина сочинения «пламенного Дидро» и литература о нем представлены широко: сочинения Дидро, его переписка с Гриммом и другими лицами, мемуары, труды с характеристиками этого мыслителя. Была (но не сохранилась) в пушкинской библиотеке также знаменитая «Энциклопедия».

в произведениях искусства недостатков и несовершенств, прежде чем научиться распознавать и находить прекрасное».²⁰

Изучая эстетические интересы Пушкина, мы убеждаемся, что плодотворные идеи привлекали его независимо от тех средостений, которые в то время считались отделяющими, например, эстетику просветительства от эстетики романтизма. И в самом деле, при всех принципиальных различиях этих систем, в их прогрессивных тенденциях было нечто родственное. Конечно, упрощениями проблемы представляются утверждения Р. Уоллека, согласно которым «в истории литературной критики... установление исторической точки зрения, отказ от теории подражания и литературных правил и жанров являются определяющими признаками изменения, происшедшего скорее в конце XVIII, чем в начале XIX в. Главными фигурами в этом смысле являются Дидро и Гердер. Не существует особенно глубоких различий между их позициями и поэтическими концепциями романтиков (в более узком смысле этого слова), такими как Бордсворт, или Газлит, мадам де Сталь... В европейской перспективе в истории критической мысли романтическое движение не вызвало практически радикальных изменений».²¹ Если, повторяем, в подобных утверждениях есть изрядная доля преувеличений, то все-таки есть здесь и доля истины. И в этом убеждают исследования последнего времени, и в частности работы о взглядах де Сталь, которая, выдвигая новые идеи, вместе с тем признавала авторитет Вольтера в области эстетики, резко выступая против догматизма классицистической эстетики, одновременно «проповедовала морализм» и заявляла, что «романы должны внушать читателю уважение к порокам и любовь к добродетелям».²² Для Пушкина, внимательно следившего за тем, чтобы даже сама терминология в рассуждениях не напоминала старых «пиитик», подобное словоупотребление было неприемлемым (см., напр., XII, 229).

3

В ходе размышлений Пушкина о процессах литературного развития все более укреплялся его интерес также к вопросам социологии и истории литературы. Роль в этом отношении представителей французской исторической школы — Гизо, Тьерри, Минье, Баранта известна. Однако разыскания в этом направлении необходимо продолжать: здесь несомненно будут выявлены новые факты, расширяющие круг представлений о знакомстве Пушкина с мыслителями, которые стремились изучать историю как закономерный процесс. Остановимся на некоторых характерных примерах.

В литературе о Пушкине никогда не упоминалось о его знакомстве с теорией одного из величайших представителей историко-социологической мысли XVIII в., итальянского мыслителя Джамбаттиста Вико. Его знаменитая книга «Основание новой науки об общей природе наций»²³ явилась первой попыткой представить всю историю человечества как процесс, подчиненный определенным закономерностям, заложить основы исторического познания.

²⁰ И.-И. Винкельман. Избранные произведения и письма. [М.], 1935, стр. 251.

²¹ R. Wellek. A history of modern criticism: 1750—1950. V. 2. The Romantic Age. New Haven, 1955, p. 2.

²² G. E. Gwynne. M-me de Staël et la Révolution Française. (Politique, philosophie, littérature). Paris, 1969, p. 187.

²³ Французский перевод этой книги (G.-B. Vico. Principes de la philosophie de l'histoire. Paris, 1827) есть в личной библиотеке Пушкина (хранится в Институте русской литературы АН СССР), в ней имеются отчеркивания и закладки.

По теории «круговорота», развитой Вико, каждый народ проходит три эпохи — божественную, героическую и человеческую. Государство возникает во второй, героической, эпохе, и тогда господствует аристократия. В эпоху человеческую возникает демократическое государство, воцаряется свобода и естественная справедливость. На третьем этапе общество возвращается к первоначальному состоянию, а затем начинается новый круг. Ценность «новой науки», конечно, не в этой схеме, а в гуманизме, демократизме, народности идей, произзывающих это произведение, в ненависти автора к социальной несправедливости. Положение Вико о том, что творцами истории являются сами люди (которое Вико развивал в противоречии с мелькающими в его сочинении упоминаниями о «божественном промысле»), цитировал Маркс, а в письме к Лассалю Маркс советовал ему прочитать сочинения Вико, в которых видел «блестки гениальности».²⁴

Исключительно интересна эстетическая концепция Вико, согласно которой весь народ является поэтом. Вико остроумно показывает развитие поэтического мышления от чувственного к рациональному, роль тропов, метафор и метонимий в простонародном языке и говорит о «поэтической логике» «обыкновенного языка». Внимание Пушкина привлекла следующая мысль Вико, которую он отчеркнул на полях книги и заложил эту страницу закладкой: «Les façons de parler vulgaires sont les temoignages les plus graves sur usages nationaux des temps où se formèrent les langues».²⁵

Если эта мысль заинтересовала Пушкина в связи с его размышлениями о национальном своеобразии народа и языка, то две других, на которые он обратил внимание, также любопытны.

Отчеркнуто на полях и заложено закладкой следующее афористическое положение Вико: «Les grandes passions ne soulagent par le chant, comme on l'observe dans l'excès de la douleur ou de la joie».²⁶

Третья обратившая особое внимание Пушкина мысль (здесь также отчеркивание и закладка) касается поэтики: «Le vers iambique est selui qui se rapproche le plus de la prose, et l'iambe est un mètre rapide comme le dit Horace».²⁷

Если вторая из мыслей Вико могла как-то ассоциироваться у Пушкина с его мнениями о русских народных песнях, то третья существенна для понимания связи стиха и прозы: кстати говоря, столь плавный переход Пушкина от поэзии к прозе, возможно, находит объяснение в том, что он, как известно, в основном ямбический поэт.²⁸

Знакомство с книгой Вико отразилось и в пушкинской поэзии. Панограма великих исторических изменений, воплощенных в лаконичных образах стихотворения «К вельможе» (1830) (век французского просвещения, «дни Екатерины», французская революция, новые «младые поколения», время, обозначенное именем Байрона) заканчивается словами, ассоциирующимися с идеей круговорота Вико:

... И видишь оборот во всем кругообразный.

²⁴ См.: К. Маркс, Ф. Энгельс. Соч., т. 23, стр. 399; т. XXV (первое издание), стр. 399.

²⁵ «Народная речь — серьезное свидетельство о национальных обычаях времени, когда образуется язык» (G.-V. Vico. Principes de la philosophie de l'histoire, p. 33).

²⁶ «Великие страсти не облегчаются пением, как это наблюдается при преобладании печали или радости» (Ibid., p. 49).

²⁷ «Ямбический стих — наиболее приближается к прозе и ямб — это стремительный размер, как говорит Гораций» (Ibid., p. 50).

²⁸ 84 процента пушкинских произведений написаны ямбом (см.: Н. В. Лапина, И. К. Романович, Б. И. Ярхо. Метрический справочник к стихотворениям А. С. Пушкина. 1934, стр. 24).

Книга Вико, которую читал Пушкин, разрезана лишь частично. Довольно полное представление о Вико и его концепции Пушкин мог получить из интереснейшей вступительной статьи Мишле и составленного им же перечня содержания «Новой науки». Мишле характеризует концепцию Вико уже с точки зрения достижений французской историографии XIX в. Мишле подчеркивает мысль Вико о том, что человек существо общественное. Главную мысль Вико он излагает в следующих словах: «В бесконечном разнообразии действий и мыслей, нравов и языков, которое представляет нам история человека, мы находим часто однородные черты, однородные характеры. Нации, самые отдаленные во временных и географических отношениях, идут в политических переворотах, в переворотах языка путем замечательно аналогичным. Отделить постоянные явления от случайных и определить общие законы, которые управляют первыми, начертать общую, вечную историю, которая является во времени под формой историй частных; описать идеальный круг, в котором вращается реальный мир: вот предмет „Новой науки“. Она составляет вместе и философию и историю человечества».²⁹

Кроме характеристики, которую Мишле дает Вико, в его статье заключается ряд идей об общих задачах изучения истории, ее закономерностей, которые, как известно, интересовали Пушкина в работах мыслителей его времени.

Но сведения о Вико, которые он получил, не исчерпывались книгой Вико. В 1828 г. в № 8 журнала «Московский вестник» была напечатана статья «О Вико и его творениях». Пушкин был связан с «Московским вестником», внимательно следил за ним, а этот номер он безусловно читал, так как там напечатана статья «Нечто о характере поэзии Пушкина». О Вико в журнале написано в высоких, даже восторженных тонах. «Сочинения Вико давно уже известны в ученом свете, — читаем мы здесь. — Но с некоторых пор обращают они на себя особенное внимание всей просвещенной Европы. Причина тому — новое направление, которое восприяли науки исторические». Вико пришлось «открыть совершенно новый мир, указать новую точку, с которой должно взирать на историю всего человечества». Вико назван здесь гением. Далее излагаются основы его теории и отмечается, что, согласно Вико, «те же самые законы, которые управляют человеком, управляют всем миром». В заключение автор с сожалением пишет: «... между тем, как вся почти просвещенная Европа с восторгом читает творения Вико, у нас и имя сего писателя едва ли известно».³⁰

Итак, Пушкину имя Вико и его книга были известны. Труд Вико должен быть учтен при анализе историко-философских взглядов Пушкина, которого, особенно в 30-е годы, глубоко интересовали идеи движения истории, зависимость человека от этого движения, что отражалось не только в его исторической и критической прозе, но и в лирике:

Вращается весь мир вокруг человека,
Ужель один недвижим будет он?

Пример с обращением к книге Вико свидетельствует о том, что круг мыслителей, интересовавших Пушкина, может быть расширен. Но и вопрос об интересе Пушкина к трудам теоретиков, имена которых уже не раз упоминались при освещении его взглядов, также требует дальнейшего изучения. Так, обращение Пушкина к статье Ф. Гизо, предвещающей собрание сочинений Шекспира во французском переводе, до сих пор рассматривалось лишь в связи с анализом пушкинских взглядов

²⁹ G.-V. Vico. Principes de la philosophie de l'histoire, p. XIII.

³⁰ Московский вестник, 1828, стр. 391—392, 396.

на Шекспира и на драму.³¹ Но эта статья имела немалое значение не только в плане общей теоретической платформы романтизма,³² а также и для выработки метода историко-литературных изучений, проникнутых историзмом и находившихся на путях сравнительно-исторического подхода. По утверждению Гизо, литература подвержена тем же изменениям, которым подвергается человеческий дух, следует за ним в его движении, меняется с ним; литература выдвигает интересующие ее вопросы во всей широте, которую требует новое состояние мысли и общества.³³ Более обстоятельного аналитического подхода требуют и сопоставления оригинальных идей Пушкина о народности и национальном своеобразии литературы со взглядами западных теоретиков: даже и в сделанных ранее сопоставлениях не все еще учтено.³⁴ Недостаточно изучены распространение и переработка взглядов зарубежных теоретиков на русской почве.

Изучение эстетических и историко-социологических взглядов Пушкина на фоне мирового развития философии, эстетики, исторических изучений, его знакомства с сочинением Вико и французских энциклопедистов, Винкельмана и Канта, с трудами Гизо и многих других мыслителей и ученых важно не для того, чтобы свести его интерес к ним к заимствованиям. Новизна великого синтеза, который Пушкин осуществлял в своем творчестве и о котором говорилось выше, с особенной отчетливостью ощущается, если рассматривать этот синтез в русле развития мировой эстетической, философской, социологической мысли. Об этом можно сказать и в применении к историко-литературным опытам Пушкина, к которым мы и перейдем.

Как уже упоминалось, наше пушкиноведение сделало немало для изучения статей, набросков и заметок Пушкина, посвященных вопросам критики, эстетики, теории литературы. К достижениям в этой области от-

³¹ Об этом см. замечания в статье Н. К. Козмина «Взгляд Пушкина на драму» в 57-м томе «Записок историко-филологического факультета С.-Петербургского университета» (отд. оттиск, СПб., 1900, стр. 2829), комментарии Г. О. Винокура в VII томе академического издания сочинений Пушкина (изд. АН СССР, 1935) и главу М. П. Алексеева в сб. «Шекспир и русская культура». К сделанным ранее ценным наблюдениям следует добавить, что истолкование термина «система», которым Пушкин пользуется при характеристике шекспировской драматургии (см.: XI, 66), встречается в упомянутой работе Гизо.

³² См. на эту тему: Б. Рейзов. Шекспир и эстетика французского романтизма. «Жизнь Шекспира» Ф. Гизо. — В кн.: Шекспир в мировой литературе. М.—Л., 1964, стр. 157—197.

³³ W. Shakespeare. Oeuvres complètes, précédées d'une notice biographique et littéraire sur Shakespeare par F. Guizot. Paris, 1827, p. III. — Кстати говоря, в 1828 г. в журнале «Атеней» (ч. I) напечатан в переводе отрывок из упомянутой вступительной статьи Гизо к сочинениям Шекспира. Вообще в литературоведении и истории эстетики еще мало учтено проникновение в Россию новых идей путем переводов.

³⁴ Так, например, в интересных сопоставлениях Б. В. Томашевского взглядов Ансильона на сущность национальной поэзии с взглядами Пушкина на народность литературы имеются в виду книги Ф. Ансильона «Анализ понятия о национальной литературе» и «Новые опыты по политике и философии» (см.: Б. В. Томашевский и Франция. Л., 1960, стр. 34 и др.), но не учтена его же книга «Pensées sur l'homme, ses rapports et ses intérêts» (эта книга находится в личной библиотеке Пушкина с пометками и замечаниями П. Я. Чаадаева). В такого рода сопоставлениях важно также подробно проследить эволюцию пушкинского понимания «национального» и «народного», которое в 30-х годах достигло высшего уровня в связи с выдвинутым в его творчестве проблемы крестьянской революции (что решительно отличает позицию Пушкина от позиций даже передовых идеологов западного просвещения). Кстати говоря, в журналах пушкинского времени напечатано немало статей, которые в той или иной степени давали представление о западноевропейской эстетике и литературе, о взглядах Канта, Шиллера, Гете, де Сталь, бр. Шлегель и др. Характерно, например, что даже в библиографии и литературе о Ф. Шлегеле в издании «Памятники мировой эстетической мысли» (т. III, М., 1967) не упоминается изданный в Петербурге в 1834 г. перевод книги Ф. Шлегеля «История древней и новой литературы».

носятся прежде всего громадная работа по очищению этих текстов от редакторских искажений. Результаты этой работы наглядно демонстрируют тома XI и XII полного академического издания Пушкина. Однако в области исследования этих текстов есть еще значительные пробелы. До сих пор большинство текстов литературно-критического наследия Пушкина воспринимается (кроме нескольких напечатанных при его жизни) как фрагментарные наброски. Создается впечатление, что Пушкин, обращаясь к той или иной теме, затем оставляет ее и без определенной связи обращается к другой, затем возникает третья, и т. д. Но если взглянуть на весь этот материал с точки зрения устойчивых интересов Пушкина, то в них можно заметить определенную устремленность. Значительное количество его заметок и статей, иногда занимающих несколько страниц, а иногда несколько строк, может с полным основанием рассматриваться как фиксация идей, наблюдений, размышлений, которые должны быть циклизированы в целостные статьи. Об этом свидетельствуют прежде всего такие его наброски, фрагменты и незавершенные черновые статьи, как «О причинах, замедливших ход нашей словесности», «О поэзии классической и романтической», «О народности литературы», «О народной драме и драме „Марфа Посадница“», «О ничтожестве литературы русской». Очевидно единство этих замыслов, пронизывающее их стремление уловить закономерности литературного развития в России и на Западе, обусловленность изменений в литературе социально-историческими условиями, причины «возвышения» и «упадка» литературы, возникновения новых направлений и художественных форм. О единстве этих набросков и фрагментов свидетельствуют также повторяющиеся в них мысли и наблюдения, уточнение и прямой перенос положений одного наброска в другие и развитие в более поздних набросках положений и формулировок, которые были выдвинуты в более ранних. По-видимому, в конце 20-х и в 30-е годы Пушкин задумал обобщить их в обстоятельную статью по истории литературы, о чем, как мы увидим далее, свидетельствуют сохранившиеся планы.

Попробуем проследить развитие идей Пушкина, которые в итоге привели его к определенному синтезу, к широкой постановке вопроса о «законах», «общем ходе» литературного развития.

Одной из объединяющих упомянутые наброски особенностей является характеристика развития русской и западноевропейской литератур в их соотношениях. В первом из таких набросков, датированных 1824 г., Пушкин ставит вопрос о причинах, «замедливших ход нашей словесности». Здесь названа лишь одна из таких причин: «общее употребление французского языка и пренебрежение русского». Далее здесь говорится о состоянии словесности в России с тем скептицизмом, от которого Пушкин в дальнейшем откажется. Свою мысль Пушкин полемически заостряет, переключаясь с грибоедовским «Горем от ума» о засилье иностранщины: «... все наши понятия с младенчества почерпнули мы в книгах иностранных, мы привыкли мыслить на чужом языке; просвещение века требует важных предметов размышления для пищи умов, которые уже не могут довольствоваться блестящими играми воображения и гармонии, но ученость, политика и философия еще по-русски не изъяснялись — метафизического языка у нас вовсе не существует; проза наша так еще мало обработана, что даже в простой переписке мы принуждены создавать обороты слов для изъяснения понятий самых обыкновенных; и леность наша охотнее выражается на языке чужом, коего механические формы уже давно готовы и всем известны». Однако здесь же Пушкин вносит существенные поправки в свои рассуждения: «... русская поэзия, скажут мне, достигла высокой степени образованности. Согласен, что некоторые оды Державина, несмотря на неровность слога и неправильность языка, исполнены по-

рывами истинного гения, что в „Душеньке“ Богдановича встречаются стихи и целые страницы, достойные Лафонтена, что Крылов превзошел всех нам известных баснописцев, исключая, может быть, сего же самого Лафонтена, что Батюшков, счастливый сподвижник Ломоносова, сделал для русского языка то же самое, что Петрарка для итальянского; что Жуковского перевели бы все языки, если б он сам менее переводил» (1824; XI, 21). На этом рассуждение обрывается.

Нет сомнения, что к этому наброску примыкает более ранний черновик, который по редакторской традиции называется «О французской словесности» (хотя на самом деле этот набросок посвящен той же теме — о влиянии иностранной словесности на русскую). Пушкин пишет: «Изо всех лит<ератур> она (французская словесность, — *Б. М.*) имела <самое> большое влияние на нашу. Лом<оносов>, следуя немцам, следовал ей, Сумароков — (Тредьяковский нехотя отделил стихосложением) — Дмитриев, Карамзин, Богданович вредные последствия — манерность, робость, бледность. Жуковский подр<ажает> немцам — Батюшков и Баратынский — Парни — некоторые пишут в русском роде, из них один Крылов, коего слог русский. К<нязь> Вяземский имеет свой слог — Катенин — пиэсы в немецком роде — слог его свой».

Далее Пушкин ставит вопрос: «Что такое фран<цузская> слов<есность>?» — и конспективно называет некоторые литературные направления и имена писателей (по-видимому, предполагая развернуть свои характеристики): «Труб<адуры>. Малерб держится 4-мя стр<оками> оды к *Дюперье* и стихами *Буало*. Менар, чистый, но слабый. Ракан, Воатюр — дрянь — Буало, Расин, Мольер, Лафонтен, Ж.-Б. Руссо, Вольтер — Буало убивает фр<анцузскую> слов<есность>, его странные суждения, зависть Вольтера». И снова возвращение к русской литературе: «... фран<цузская> словесность искажается — русские начинают ей подражать — Дмитриев, <Карамзин, Богданович> — как можно ей подражать: ее глупое стихосложение — робкий, бледный язык — вечно на помочах, Руссо в одах дурен — Державин». Кончается набросок указанием на национальные источники развития русской литературы: «есть у нас свой язык; смелее — обычай, история, песни, сказки — и проч.» (1822?; XII, 191—192).

Последний тезис непосредственно связывает этот набросок с другим — о народности в литературе (датируется 1825 годом).

Как и в статье «О поэзии классической и романтической», Пушкин отмечает существующую путаницу в определении самого понятия, которому посвящен набросок. Хотя разговоры о народности вошли в обыкновение, «никто не думал определить, что понимает он под словом народность». Пушкин не согласен с определением народности как выбора предметов из отечественной истории. Действительно, этот признак народности — чисто тематический — выдвигался в 20-е годы многими критиками в качестве определяющего. Пушкин отвергает этот критерий и напоминает, что в «Отелло», «Гамлете», «Мере за меру» и других произведениях Шекспира, в произведениях Кальдерона, Ариосто, Расина сюжеты взяты отнюдь не из отечественной истории, но «мудрено, однако же, у всех сих писателей оспаривать достоинство великой народности». Пушкин вспомнил и предисловие Вяземского к «Бахчисарайскому фонтану», где критик, пропагандируя народность, отрицал ее в эпических поэмах Ломоносова и Хераскова и в то же время признавал народной трагедию Озерова «Дмитрий Донской». Против этого Пушкин протестовал в своей статье. Соглашаясь с Вяземским, что, «кроме имен», в «Россиаде» и «Петриаде» нет ничего народного, Пушкин спрашивал: «Что есть народного в *Ксении* (из трагедии Озерова, — *Б. М.*), рассуждающей шести<стопными> ямбами о власти родительской с наперсницей посреди стана Димитрия» (1825—1826; XI, 40).

Решающим критерием народности, с точки зрения Пушкина, является угол зрения писателя, отражение особенностей национального характера. В этом направлении и шли попытки Пушкина определить народность: главное в народности — умение писателя воспроизвести неповторимое своеобразие народа как результат совокупности объективных исторических признаков. Эти признаки Пушкин суммировал в определении: «Климат, образ правления, вера дают каждому народу особенную физиономию, которая более или менее отражается в зеркале поэзии. Есть образ мыслей и чувствований, есть тьма обычаев, поверий и привычек, принадлежащих исключительно какому-нибудь народу» (XI, 40).³⁵ Народность была программным требованием романтизма, но в творчестве поэтов-романтиков оказывалась лишь средством расцветивания художественного творчества «местными красками», простонародными выражениями и оборотами, образами народной фантастики, картинами природы и т. д. Пушкина эти критерии народности не удовлетворяют, его взгляд более широкий: писатель должен отражать «в зеркале поэзии» «особенную физиономию народа», т. е. его национальное своеобразие.

Рассмотренные три наброска дают основание говорить о них как о заготовках, связанных общей идеей и подчиненных единому замыслу. Если в них еще нет оценок литературных направлений, то в другой незавершенной статье «О поэзии классической и романтической» (1825; XI, 36—38) те же идеи выдвигаются уже в более широком плане — мирового литературного процесса. Широта и оригинальность постановки Пушкиным этой темы являются уникальными в истории русской литературы данного периода.

Пушкин касается здесь классицизма и романтизма в весьма любопытном ракурсе. Он не только стремится уяснить сущность и истоки этих двух кардинальных направлений литературного развития. В том и другом направлениях (и в литературе просвещения) он пронизательно видит некие «сквозные линии», не только черты различия, но и черты известной близости. Тем самым преодолевались ограничения, накладываемые схематическим противопоставлением литературных направлений, и просматривались определенные общие линии эволюции художественного творчества, отмечались и преемственность этой эволюции, и возникновение новых идей и форм.

Проследим ход мыслей Пушкина.

«Наши критики не согласились еще в ясном различии между родами *классическим* и *романтическим*», — писал он в этой статье. — Сбивчивым понятием о сем предмете обязаны мы *французским* журналистам, которые обыкновенно относят к романтизму все, что им кажется ознаменованным печатью мечтательности и германского идеологизма или основанным на предрассудках и преданиях простонародных: определение самое неточное. Стихотворение может являть все сии признаки, а между тем принадлежать к роду *классическому*» (XI, 36).

В этом кратком вступлении названы характерные направления в трактовке романтизма современной Пушкину западной эстетикой и критикой. «Германский идеологизм» — это те чуждые Пушкину трактовки романтизма, которые развивались «иенскими романтиками» Вакенродером, Тиком и другими, защищавшими идеи религиозности, мистицизма, понимания поэзии как воплощения «божественного духа». В этом же плане подвергались односторонней интерпретации положения теоретика романтического искусства Шеллинга. Поскольку статья Пушкина написана в 1825 г., то, по-видимому, критическое упоминание рядом с немецкими

³⁵ О связях пушкинского определения народности с западной критикой см. в статье Б. В. Томашевского «Пушкин и народность» в его книге «Пушкин и Франция».

критиками критиков французских подразумевало распространение немецкой теории романтизма во Франции первой четверти XIX в. Но и прогрессивные тенденции романтизма — утверждение национальной самобытности, роли творческой индивидуальности, свободы поэтической фантазии — в 1825 г. уже не казались Пушкину свойствами только романтизма. Поэтому, переходя к вопросу о признаках, по которым можно определять романтизм, Пушкин возражает против того, чтобы «брать за основание дух, в котором оно (стихотворение, — *Б. М.*) написано».

И далее предлагается в качестве определяющих признаков классицизма и романтизма брать не «дух», а «формы». Таким образом, к классицизму должны относиться «те стихотворения, коих формы известны были грекам и римлянам, или коих образцы они нам оставили; следовательно, сюда принадлежат: эпопея, поэма дидактическая, трагедия, комедия, ода, сатира, послание, проида, эклога, элегия, эпиграмма и баснь» (XI, 36). К поэзии же романтической, следуя тем же критериям формы, относятся, как утверждает Пушкин, «те, которые не были известны древним, и те, в коих прежние формы изменились или заменены другими» (XI, 36). Такие критерии могут показаться односторонними, поскольку они касаются только вопросов формы, но следует учитывать, что в понятие формы Пушкин вкладывал особый смысл. Давая здесь же краткий очерк происхождения и развития «поэзии новейших народов», Пушкин исходит из понимания теснейшего взаимодействия содержания и формы. Как следует из его статьи, новые формы возникали в связи с новым содержанием под влиянием исторической действительности и в связи с народной поэзией. Пушкинский подход к оценке различных эпох литературного развития можно, пользуясь современной терминологией, охарактеризовать как родственный типологическому методу. В общей картине этого развития здесь выделяются такие признаки творчества, которые сохранялись в различные эпохи, переходя из одного направления в другое. Понятием «романтизм» (которое обозначало новое литературное направление в начале XIX в.) Пушкин характеризует и другие ранние этапы истории литературы. Начало европейской романтической поэзии он относит (в согласии с современной ему западноевропейской критикой) к паществу мавров, к крестовым походам: под влиянием мавров возникли в поэзии «иступление и нежность любви», «приверженность к чудесному и роскошное красноречие Востока», рыцари же сообщили литературе «свою набожность и простодушие», «свои понятия о геройстве» (XI, 37). Истоки романтической поэзии Пушкин видит, следовательно, в исторической действительности. В ее общем движении и корни перемен в литературе.

По существу эта мысль и развивается в нарисованной Пушкиным картине истории литературы. Упадок Западной империи повлек за собой и упадок словесности. После мрачных времен «невежества» («невежество» нужно понимать как подавление просвещения и свободы) «поэзия проснулась под небом полуденной Франции». Сначала новые завоевания этой поэзии выражались преимущественно в изобретениях формального характера: «...рифма отозвалась в романском языке; сие новое украшение стиха, с первого взгляда столь мало значащее, имело важное влияние на словесность новейших народов. Ухо обрадовалось удвоенным ударениям звуков; побежденная трудность всегда приносит нам удовольствие — любить размеренность, соответственность свойственно уму человеческому. Трубадуры играли рифмою, изобретали для нее всевозможные изменения стихов, придумывали самые затруднительные формы: явились *virlet*,³⁶ баллада, рондо, сонет и проч.». И здесь с особен-

³⁶ Виреле (*франц.*).

ной отчетливостью раскрывается широта трактовки Пушкиным понятия формы в искусстве как понятия содержательно-эстетического. Он с осуждением говорит о том, что в то время от одностороннего внимания к форме «произошла необходимая натяжка выражения, какое-то жеманство, вовсе неизвестное древним; мелочное остроумие заменило чувство, которое не может выражаться триолетами». Такой подход к поэзии Пушкин резко осуждает: «Мы находим несчастные сии следы в величайших гениях новейших времен», — говорит он, имея в виду и свое время (XI, 37). А между тем поэзия требует полнокровного содержания, «ум не может довольствоваться одними игрушками гармонии, воображение требует картин и рассказов». Поэтому и «трубадуры обратились к новым источникам вдохновения, воспели любовь и войну, оживили народные предания, — родился ле, роман и фэблио», т. е. новое содержание вызвало появление новых жанров. И в другие эпохи Пушкин прослеживает взаимодействие литературы и жизни. Когда его нет, литература становится однообразной: «Темные понятия о древней трагедии и перекрестные празднества подали повод к сочинению *таинств* (*mystère*). [Они] почти все писаны на один образец и подходят под одно уложение». И далее Пушкин иронически замечает: «...к несчастию в то время не было Аристотеля для установления непреложных законов мистической драматургии» (XI, 37).

О развитии романтизма Пушкин дальше говорит в том смысле, какой он вкладывал в понятие «истинного романтизма»: здесь появляется имя Шекспира, обозначающее совершенно новую эпоху. Пушкин только упоминает имя великого английского драматурга, но можно полагать, что он в дальнейшем, работая над этой статьей (оставшейся в черновой редакции), воспользовался бы теми определениями Шекспира как центральной фигуры «истинного романтизма», которые содержатся в других набросках этого же периода (и в частности в письме Н. Н. Раевскому того же 1825 г.).

Остается непонятным, почему в статье «О поэзии классической и романтической» нет имени Байрона. Это можно объяснить, конечно, только незавершенностью статьи: английский поэт, творчество которого было знаменем романтической школы и служило предметом бурной полемики на Западе и в России, не мог быть обойден в статье, содержащей теоретическую и историческую характеристику романтизма. Как известно, Пушкин, находясь под сильным впечатлением от поэзии Байрона в период создания романтических поэм, в дальнейшем стал относиться к нему критически, видя, особенно в его драмах, «односторонность», как и во французском классицизме. В самом деле, яркий самобытный характер, отраженный в «богатырской поэзии» Байрона, не мог спасти от одностороннего, романтического субъективизма. По словам Пушкина, Байрон-трагик «создал всего-навсего один характер», распределив между своими героями черты собственного характера (письмо Н. Н. Раевскому-сыну, 1825 г., подлинник на французском языке). Позднее, развивая эту же мысль, он отмечает: «Байрон бросил односторонний взгляд на мир и природу человека, потом отвратился от них и погрузился в самого себя. Он представил нам призрак самого себя» («О драмах Байрона», 1827; XI, 51).

Замечательной особенностью подхода Пушкина к романтизму является дифференциация, которую он проводил между программными лозунгами движения и принципами, непосредственно воплощенными в художественных произведениях: те и другие далеко не всегда совпадали. Пушкин учитывал, что самые горячие речи против классицизма могут совмещаться не только с пережитками этого направления, но и с воплощением в творчестве противников классицизма его литературно-эстетических принципов.

Романтическая система была направлена против основных «правил» классицизма, она требовала полной раскованности поэтического воображения, свободы выбора «предметов» поэзии, и этим она в 20-е годы и позже была близка Пушкину. Но романтическая система с ее приматом «воображения» и субъективного начала над объективным изображением не предусматривала мотивировку обстоятельств, определяющих поведение героев. Предопределенному в системе классицизма поведению героев романтизм демонстративно противопоставлял диктат «души», «страстей», сильных и не знающих преград порывов. Но, хотя раскрепощением поэтической фантазии романтизм обозначил новую эпоху художественного развития, эта система как таковая, в ее «чистом виде», оказалась по существу близкой классицизму своей ограниченностью возможностей «исследования истины». Романтическая исключительность характеров не позволяла разглядывать в них противоборствующие черты, обнаруживать «пружины происшествий»; выступая против догматизма лжеклассического, романтизм не был сам свободен от догматизма. О таком сближении говорит и оценка Пушкиным процессов, происходивших во французской романтической поэзии: «... читая мелкие стихотворения, величаемые романтическими, я в них не видел и следов искреннего и свободного хода романтической поэзии, но жеманство лжеклассицизма французского», — писал он в 1827 г. (XI, 67). Эта мысль была для него весьма важной, и к ней он возвращался неоднократно. В 1836 г., говоря в статье «Мнение М. Е. Лобанова...» о так называемой неистовой школе, представлявшей своеобразную ветвь французского романтизма, он охарактеризовал ее суровыми словами: «Долгое время покорствовал свое нравным уставам, давшим ей слишком стеснительные формы, она <литература> ударилась в крайнюю сторону, и забвение всяких правил стала почитать законною свободой <...>. Прежде романисты представляли человеческую природу в какой-то жеманной напыщенности; награда добродетели и наказание порока были непременно условием всякого их вымысла; нынешние, напротив, любят выставлять порок всегда и везде торжествующим, и в сердце человеческом обретают только две струны: эгоизм и тщеславие. Таковой поверхностный взгляд на природу человеческую обличает, конечно, мелкомыслие, и вскоре так же будет смешон и приторен, как чопорность и торжественность романов Арно и г-жи Котен <...> „Словесность отчаяния“ (как назвал ее Гете), „словесность сатаническая“ (как говорит Соувей), словесность гальваническая, каторжная, пуншевая, кровавая, цыгарочная и пр., — эта словесность, давно уже осужденная высшей критикою, начинает упадать даже и во мнении публики» (1836, XII, 70). Придерживаясь истолкования формы как содержательно-эстетического понятия, Пушкин возражал в статье о Делорме (1831) и против преувеличения роли формальных завоеваний романтиков, нововведений «так называемой романтической школы французских писателей, которые сами полагают слишком большую важность в форме стиха, в цезуре, в рифме, в употреблении некоторых старинных слов, некоторых старинных оборотов и т. п. Все это хорошо; но слишком напоминает гремушки и пеленки младенчества» (XI, 200).

Вернемся к статье «О поэзии классической и романтической». Противопоставление этих двух направлений проводится здесь по главной линии — критерием служит степень содержательности, общественной значимости и художественной оригинальности этих двух направлений (причем, говоря о классицизме, Пушкин в этом наброске имел в виду французский классицизм). Отсутствие значительного содержания и ситуация, при которой «во Франции просвещение застало поэзию в ребячестве, без всякого направления, безо всякой силы», заставило искать это содержание в прошлом и предопределило подражательность литературы:

«...образованные умы века Людовика XIV справедливо презирали ничтожность поэзии и обратили ее к древним образцам. Буало обнаружил свой Коран — и французская словесность ему покорилась». Поэзию этого рода Пушкин впервые называет *«лжеклассической»* и здесь же говорит о ее льстивом, обслуживающем верхи назначении: «образованная в передней и никогда не доходившая далее гостиной», она «не могла отучиться от некоторых врожденных привычек». В противоречие с привычными для критики представлениями Пушкин говорит о тех элементах лжеклассицизма, которые проявились много времени спустя и в худших образцах романтической поэзии. В лжеклассицизме «мы видим <...> все романтическое жеманство, облеченное в строгие формы классические».

Таким образом, Пушкин видит в таких противоположных направлениях, как классицизм и романтизм, некоторые общие черты. Следуя принципу историзма, он отмечает, что в эпоху лжеклассицизма во Франции были и памятники «чистой романтической поэзии», «сказки Лафонтена и Вольтера» (XI, 38). Эти имена могут показаться неуместными при характеристике романтизма, если не принимать во внимание охарактеризованный выше пушкинский критерий романтизма.

Хотя статья Пушкина посвящена поэзии классической и романтической, но о классицизме здесь говорится вскользь. Можно полагать, что Пушкин, работая дальше над статьей, использовал бы наброски того же 1825 г., где он охарактеризовал французский классицизм со стороны его художественной формы. Сюда относится набросок о трагедии (XI, 39) и упомянутое выше письмо Н. Н. Раевскому (XIII, 196); и там, и здесь вырабатываются определяющие формулировки принципов старой и новой драматургии. В рамках рассуждений о драме речь идет по сути о различных типах художественного изображения жизни.

Новой ступенью в формировании пушкинской концепции мировой литературы были две его статьи «О народной драме и драме „Марфа Посадница“» (1830) и «О ничтожестве литературы русской» (1833—1834).³⁷ Они также остались незавершенными, однако в них полнее, чем где-либо, отражен замысел Пушкина и движение его мысли.

Статья «О народной драме...» развивала идеи, которые Пушкин впервые изложил в набросках «О народности в литературе» и «О поэзии классической и романтической» (в последней особенно важным является тезис, согласно которому поэзии нового времени предшествовала народная поэзия: «В Италии и в Гипании народная поэзия уже существовала прежде появления ее гениев. Они пошли по дороге, уже проложенной»; XI, 38). Однако в этих статьях выражены несравненно более глубокий историзм и проникнутый ярким демократизмом социологический подход. Обе статьи подчинены стремлению понять причины расцвета или упадка литератур в определенные эпохи, выяснить близкие черты литературных школ в разных странах и вместе с тем черты своеобразия, которые определяются «особенной физиономией народа» (см.: XI, 40). Желание Пушкина понять движение мировой литературы как процесс, понять законы этого процесса было знаменем времени. Оно было связано с идеей историзма, поисками закономерностей развития общества. Хотя гуманитарные науки развивались тогда на исходной идеалистической основе, в трудах выдающихся ученых добросовестное изучение фактов и стремление выяснить причины и следствия событий уже само по себе наталкивало на верные догадки. Особенное внимание Пушкин проявлял к движению философско-исторической мысли, к ранним опытам социологических изысканий, к работам, авторы которых пытались так или иначе выяснить закономерности общественного развития. Эта область интересов

³⁷ Название первой статьи принадлежит редакторам сочинений Пушкина.

Пушкина еще мало исследована. В частности, не оценено в достаточной степени значение для Пушкина как художника трудов представителей французской исторической школы — Гизо, Тьерри, Минье, связывавших историю различного рода политических систем, а также культуры, науки и литературы — с изменениями в общественной жизни. Их работы были полны противоречий, но все же ознаменовали целый этап в развитии историзма. Хотя терминов «исторический процесс» и «закономерность» в пушкинском словоупотреблении нет, именно в этом смысле Пушкин пользовался такими понятиями, как «ход вещей», «ход общества», «ход века», «ход словесности», «движение века», «движение словесности», «движение литературы», «общий закон», «неизбежный закон». Его интересовали труды, в которых исследовались различные процессы и закономерности развития. Он утверждал: «Ум человеческий, по простонародному выражению, не пророк, а угадчик, он видит общий ход вещей и может выводить из него глубокие предположения» (XI, 127). Заслугой крупнейшего представителя исторической мысли своего времени Франсуа Гизо Пушкин считал, что тот «объяснил одно из событий христианской истории: европейское просвещение. Он обретает его зародыш, описывает постепенное развитие и, отклоняя все отдаленное, все постороннее, случайное, доводит его до нас сквозь темные, кровавые, мятежные и наконец рассветающие века» (там же). Процессы исторического и литературного развития Гизо рассматривал как генетически взаимосвязанные, рассуждения на эту тему Пушкин (как мы уже упоминали) читал в его вступительной статье к французскому переводу сочинений Шекспира. Однако истоки искусства и его «ход», его отношение к развитию народной жизни Пушкин понимал, исходя из более глубоких демократических и историко-социологических установок, чем Гизо и другие историки его времени. Свидетельством этому и являются в особенности статьи «О народной драме...» и «О ничтожестве литературы русской».

В сохранившихся планах первой статьи обращает внимание соединение историко-социологического взгляда на развитие искусства с эстетическими критериями. Вот первые два плана (третий посвящен драме Погодина):

1

«Драматическое искусство родилось на площади — для народного увеселения. Что нравится народу, что поражает его? Какой язык ему понятен?»

С площадей, ярманки (вольность мистерий) Расин переносит ее во двор. Каково было ее появление?

(Корнель, поэт испанский).

Сумароков, Озеров — (Катенин).

Шекспир, Гете — влияние его на нынешний французский театр, на нас. Блаженное введение критиков, осмеянное Вяземским; они на словах согласились, признали романтизм, а на деле не только его не держатся, но детски нападают на него».

Что развивается в трагедии? Какова цель ее? Человек и народ — Судьба человеческая, судьба народная. Вот почему Расин велик, несмотря на узкую форму своей трагедии. Вот почему Шекспир велик, несмотря на неравенство, небрежность, уродливость отделки.

Что нужно драматическому писателю? Философию, бесстрашие, государственные мысли историка, догадливость, живость воображения, никакого предрассудка любимой мысли. *Свобода*».

2

«Ошибочное понятие о поэзии вообще и драматическом искусстве в особенности. Какова цель драмы?»

Что есть драма.

Как она образовалась».

(XI, 418—419)

Тезисы планов этой статьи Пушкин развертывает с исключительной для своего времени остротой. Ход мысли Пушкина таков. После того как драма оставила площадь, поэты переселились ко двору. Поэт уже не мог предаваться «вольно и смело своим вымыслам. Он старался угадывать требования утонченного вкуса людей, чуждых ему по состоянию. Он боялся унижить какое-то высокое звание, оскорбить таких-то спесивых своих зрителей — отсела робкая чопорность, смешная надутость <...> привычка смотреть на людей высшего состояния с каким-то [лакейским] подобострастием» (XI, 178—179). Вот почему и в каких условиях «драма оставила язык общепонятный и приняла наречие модное, избранное, утонченное». Далее Пушкин ставит вопрос, как придворную трагедию «низвести» опять на площадь, «у кого выучиться наречию, понятному народу?». И в ответ на это Пушкин говорит: «...для того, чтоб она <драма> могла расставить свои подмостки, надобно было бы переменить и ниспровергнуть обычаи, нравы и понятия целых столетий» (XI, 180). Так рассуждения о сущности и задачах народной трагедии перерастали в обличение социальных порядков, при которых развитию подлинно народного искусства ставились непреодолимые преграды.

Работа Пушкина над рукописью свидетельствует, насколько мучительным было для него сглаживание наиболее острых мест и попытка привести статью в приемлемый для цензуры вид. Так, одобряя Шекспира за то, что он не идеализирует своих героев, Пушкин сначала написал: «...если иногда король выражается в его трагедиях, как конюх, то оно нам кажется прощательно». Слово «король» Пушкин затем заменяет на «герой». В другом месте рукописи осуждается привычка писателей «смотреть на царей и героев» «с каким-то лакейским подобострастием». Однако учитывая, что эту острую формулировку цензура, конечно, не пропустит, слова «на царей и героев» выбрасываются и над ними надписывается: «на людей высшего состояния». Наконец, некоторые места совершенно вычеркиваются. Например, поставив вопрос о причинах, мешающих развитию народной трагедии, Пушкин начал писать: «Как ей <русской трагедии> ... перенять это равнодушие к высшим званиям». Но и эти слова пришлось также вычеркнуть.

Таким образом, в этой статье 1830 г. продолжается развитие вопроса о народности в литературе, который был затронут в наброске 1825 г. Но теперь трактовка этого вопроса не только дана в конкретно-историческом ракурсе; народность рассматривается в связи с принципами эстетическими, и прежде всего с важнейшим вопросом о «правдоподобии». И здесь мы снова убеждаемся в том, что Пушкин, работая над этой статьей, использовал свои заготовки (которые, повторяем, до сих пор воспринимались в пушкиноведении как самостоятельные фрагменты вне связи с процессом формирования пушкинской концепции развития литературы).

«Какого же правдоподобия требовать должны мы от драматического писателя? Для разрешения сего вопроса рассмотрим сначала, что такое драма и какая ее цель». Утверждая, что «драма родилась на площади и составляла увеселение народное», и в нескольких штрихах обрисовав ее историю, Пушкин заключает, что на высшем своем этапе она поставила своей целью изображение «страстей и излиятий души человеческой», что «всегда занимательно, велико и поучительно. Драма стала заведовать страстями и душою человеческою». После этого следует вывод, составляющий один из краеугольных камней эстетики Пушкина: «Истина страстей, правдоподобие чувствований в предполагаемых обстоятельствах — вот чего требует наш ум от драматического писателя» (XI, 177—178).

С точки зрения эстетики классицизма правдоподобие понималось как максимальное приближение произведения к условиям времени и места действия. В таком понимании правдоподобия было много наивности, и, кроме того, оно таило в себе противоречия.

В своей статье Пушкин писал: «Правдоподобие все еще полагается главным условием и основанием драматического искусства. Что если докажут нам, что самая сущность драматического искусства именно исключает правдоподобие? Читая поэму, роман, мы часто можем забыть и полагать, что описываемое происшествие не есть вымысел, но истина. В оде, в элегии можем думать, что поэт изображал свои настоящие чувствования, в настоящих обстоятельствах. Но где правдоподобие в здании, разделенном на две части, из коих одна наполнена зрителями, которые условились etc. etc» (XI, 177).

Пушкин не закончил свою мысль: «etc» в данном случае означает ссылку на те заметки, в которых он раньше касался этого вопроса и откуда он, по всей вероятности, перенес бы соответствующие места. Это прежде всего — черновое письмо Н. Н. Раевскому-сыну, написанное в июле 1825 г. Там мы читаем (подлинник по-французски): «И классики и романтики основывали свои правила на *правдоподобии*, а между тем именно оно-то и исключается самой природой драматического произведения. Не говоря уже о времени и проч., какое, к черту, может быть правдоподобие в зале, разделенной на две половины, в одной из коих помещается две тысячи человек, будто бы невидимых для тех, кто находится на подмостках; 2) *язык*. Например, у Лагарпа Филоктет, выслушав тираду Пирра, произносит на чистейшем французском языке: „Увы! я слышу сладкие звуки эллинской речи“ и проч. Вспомните древних: их трагические маски, их двойные роли, — все это не есть ли условное неправдоподобие? 3) время, место и проч. и проч.».

Далее Пушкин отмечает, что «истинные гении трагедии никогда не заботились о правдоподобии», и приводит примеры: «Посмотрите, как Корнель ловко управился с Сидом. „А, вам угодно соблюдение правил о 24 часах? Извольте“ — и нагромоздил событий на 4 месяца». Но подобного рода нарушения не меняли системы. «На мой взгляд, ничего не может быть бесполезнее мелких поправок к установленным правилам: Альфиери крайне изумлен нелепостью речей в *сторону*, он упраздняет их, но зато удлинняет монологи, полагая, что произвел целый переворот в системе трагедии; какое ребячество». И Пушкин выдвигает требования, меняющие в корне всю систему: «Правдоподобие положений и правдивость диалога — вот истинное правило трагедии» (XIII, 541).

В черновом наброске того же времени Пушкин уточняет свои мысли в несколько другом плане. «Изо всех родов сочинений, — пишет он, — самые неправдоподобные (*invraisemblables*) сочинения драматические, а из сочинений драматических — трагедии, ибо зритель должен забыть, по большей части, время, место, язык; должен усилием воображения согласиться в известном наречии, к стихам, к вымыслам. Французские писатели это чувствовали и сделали свои своенравные правила: действие, место, время». И далее отмечается внутренняя противоречивость этих канонов: «Занимательность, будучи первым законом драматического искусства, единство действия должно быть соблюдаемо. Но место и время слишком своенравны: от сего происходят какие неудобства, стеснение места действия. Заговоры, изъяснения любовные, государственные совещания, празднества — все происходит в одной комнате! — Непомерная быстрота и стесненность происшествий, наперсники... à parte столь же несообразны с рассудком, принуждены были в двух местах и проч. И все это ничего не значит» (XI, 39).

Для статьи «О народной драме и драме „Марфа Посадница“» характерен и еще один аспект — связь поставленных им проблем сущности, роли, законов искусства³⁸ с проблемой народности и национального своеобразия, трактуемого здесь несравненно острее и полнее, чем в 20-е годы.

В статье «О народной драме и драме „Марфа Посадница“» вопрос о народности не только поставлен в прямую связь с политической историей страны: одновременно выясняются критерии, которым должно отвечать искусство с точки зрения народных интересов. В кратком историческом обзоре Пушкин заключает: «Драма никогда не была у нас потребностью народной». Мистерии Ростовского, трагедии царевны Софии Алексеевны, представленные при царском дворе и в палатах бояр, первые труппы, появившиеся в России, трагедии Сумарокова — эти вялые, холодные произведения, попытки Озерова дать народную трагедию — все это было чуждо народу. Исключения делает Пушкин для комедии: «Мы имеем две драматические сатиры» (вероятно, подразумеваются «Недоросль» и «Горе от ума»).

Рассуждая таким образом, Пушкин подвел читателя к вопросу: «Отчего же нет у нас народной трагедии?». Причины в общественных условиях: «Не худо было бы решить, может ли она и быть. Мы видели, что народная трагедия родилась на площади, образовалась и потом уже была призвана в аристократическое общество. У нас было бы напротив. Мы хотели бы придворную, Сумароковскую трагедию низвести на площадь — на какие препятствия» (XI, 180).

Так постепенно складывалась пушкинская концепция развития искусства слова. А к 1834 г. относится замысел, согласно которому уже знакомые нам идеи Пушкина должны были реализоваться в форме очерка, посвященного истории русской и французской литературы.³⁹ Здесь он использовал ряд мыслей из статей, рассмотренных нами выше, а из статьи «О поэзии классической и романтической» перенес отдельные формулировки и целые куски.⁴⁰ Этот замысел является как бы итогом размышлений Пушкина об общих путях развития литературы.

Название статьи «О ничтожестве литературы русской» значительно уже ее содержания и само по себе кажется парадоксальным. Название это прикрывало острую и глубокую идею, и сам замысел отнюдь не подразумевал признание русской литературы «ничтожной». Хорошо известна высокая оценка Пушкиным русской литературы XVIII в., заслу Кантемира, Ломоносова, Радищева, известно также, как высоко оценивались им современные ему писатели и поэты — Жуковский, Баратынский, Дельвиг, Языков и др. Сохранился план этой незавершенной статьи. Сопоставление плана с теми частями, которые были Пушкиным написаны, свидетельствует о том, что он хотел показать на примерах французской и русской литературы, в каких именно обстоятельствах литература становится ничтожной. Эти обстоятельства таковы: подражательность литературы, пренебрежение национальной самобытностью, наличие ситуации, при которой деспотический режим контролирует писателей, диктует им те или иные нормы, подчиняет их всякими способами своей воле. В этой статье приводятся примеры такого рода ситуаций в истории русской и западноевропейских литератур. Понятие о «ничтожестве» подразумевает здесь реальное положение литературы в определенных исторические периоды.

³⁸ Пушкин употреблял термин «закон» и в применении к искусству («законы трагедии Шекспировой...»).

³⁹ Как самостоятельное произведение впервые выделено С. М. Бонди в «Литературном наследстве» (1934, т. 16—18, стр. 432—438).

⁴⁰ Об этом свидетельствуют пометки Пушкина в черновом автографе.

В другом смысле Пушкин говорит о «ничтожестве» литературы, когда он исходит из предположения о месте, которое она могла бы занимать в условиях свободного развития, и, наконец, еще в смысле малочисленности литературных памятников (следует заметить, что представления об этой малочисленности объясняются неразработанностью в то время истории древней русской литературы и фольклора). Такого рода трактовки понятия «ничтожность» литературы можно встретить в статьях А. Бестужева, И. Киреевского, Белинского и других писателей и критиков (не буду задерживаться на этом вопросе, поскольку касался его в другой работе).⁴¹ Здесь же остановлюсь на концепционной основе пушкинской статьи и на самом подходе Пушкина к анализу процессов развития литературы.

Исходные позиции Пушкина в этой его статье резко выделяются на фоне существовавших тогда попыток обзора литературы русской и иностранных. В исторических обзорах, в то время малочисленных, и в книгах по истории литературы концепционности не было. Задача сводилась, как правило, к иллюстрации критических суждений примерами из творчества тех или иных писателей, критериями оценки служили общепризнанные в качестве «образцовых» сочинения. И в это время еще оставались во многом справедливыми слова Анастасевича, который писал по поводу изучения литературы: «Когда в прочих частях наук дело мастера боится — в словесности и во всем, что ее касается, каждый почитает себя как бы уполномоченным, а мечтания свои неоспоримую истиною».⁴² До Белинского, положившего основание науке о литературе, плодотворные подходы к ней, оригинальные идеи содержались в лучших критических статьях передовых деятелей литературного движения — Вяземского, А. Бестужева, Сомова, И. Киреевского и др. Собственно же история русской литературы многие годы была представлена «Опытом» Н. Греча, книгой, которая служила руководством для целых поколений. А между тем сам автор в предисловии признавался, что эта книга «есть еще не история, а только собрание некоторых нужных для истории материалов, приведенных в нужный порядок».⁴³ Периоды литературы определяются здесь по царствованиям, параграфы о «политическом состоянии России» содержат сведения, никак не связанные с внутренним развитием литературы, а о самой литературе как художественном творчестве ничего не говорится: все сводится к перечислению писателей, их послужным спискам, пошлым комплиментарным фразам о них. Тем более нет здесь ничего о соотношениях или связях русской и других литератур мира. Более содержательным было «Руководство к познанию истории литературы» В. Плаксина, изданное в 1833 г., но и оно почти не касалось литературы как таковой. Единственная глава, посвященная литературным направлениям «Классицизм и романтизм», никакого представления об этих направлениях не дает.

Не только на фоне подобного рода «опытов» и «руководств», но и во всей критической продукции 20—30-х годов позиции Пушкина, самый его подход к рассмотрению литературных явлений резко выделяются своей широтой и проблемностью. И по осведомленности в области иностранной словесности, и по взглядам на литературное развитие его опыт находится на уровне высших достижений европейской критики и науки о литературе, отличаясь вместе с тем чисто пушкинским своеобразием. Можно с уверенностью утверждать, что Пушкин несомненно знал круп-

⁴¹ См.: Б. С. Мейлах. Реалистическая система Пушкина в восприятии его современников. — В кн.: Пушкин. Исследования и материалы, т. VI. Л., 1969.

⁴² В. Анастасевич. О словесности. — Труды Казанского общества любителей отечественной словесности, ч. 1. Казань, 1815, стр. 208.

⁴³ Н. Греч. Опыт краткой истории русской литературы. СПб., 1822, стр. 1.

нейшие критические и историко-литературные работы иностранных авторов, открывавшие новые горизонты в изучении процессов литературного развития. Среди них можно назвать прежде всего книги уже упоминавшихся выше Дидро, Вольтера, де Сталь, Сисмонди, А. Шлегеля. Кроме конкретных суждений и оценок отдельных писателей для Пушкина имел значение также общий подход этих авторов к истории духовной культуры, и в частности литературы. В особенности следует упомянуть сочинение де Сталь «О литературе в связи с общественными установлениями» (1800), в основу которой положена идея социальной и национальной обусловленности литературного развития (впоследствии развитой в трудах представителей историко-культурной школы).

Характеризуя в своем, датированном 1834 г., очерке ход развития русской и иностранных литератур,⁴⁴ Пушкин соотносит на историко-хронологической канве политические события истории государств с явлениями литературными. При этом из области идейной жизни и жизни литературной он отбирает наиболее показательные и яркие факты. Принцип историзма является в этом очерке основополагающим. Конечно, учитывая, что статья эта не могла выходить за рамки цензурных установлений, Пушкин о многом должен был умалчивать, но и при этом сумел прозрачно сказать о существенных политических обстоятельствах литературного развития.

В начале своего очерка Пушкин кратко характеризует черты русской истории до эпохи Петра включительно. Он отмечает, что «долго Россия оставалась чуждою Европе» и что «России определено было высокое назначение»: «Ее необозримые равнины поглотили силу монголов и оставили нашествие на самом краю Европы; варвары не осмелились оставить у себя в тылу порабощенную Русь и возвратились на степи своего востока. Образующееся просвещение было спасено растерзанной и издыхающей Россией». К этому месту Пушкин делает любопытное полемическое примечание: «А не Польшею, как еще недавно утверждали европейские журналы; но Европа в отношении к России всегда была столь же невежественна, как и неблагодарна». В связи с описанием губительных последствий иноземного вторжения для российской образованности Пушкин делает общий вывод: «...внутренняя жизнь порабощенного народа не развивалась». И все же Россия не могла оказаться вне общего хода мировой истории. «...в эпоху бурь и переломов цари и бояре согласны были в одном: в необходимости сблизить Россию с Европою. Отселе сношения Ив<ана> Вас<ильевича> с Англией, переписка Годунова с Данией, условия, поднесенные польскому королевичу аристократией XVII столетия, посольства Алексея Михайловича... Наконец, явился Петр». Решающий перелом русской истории, обозначенный деятельностью Петра, охарактеризован Пушкиным путем образного, ставшего крылатым сравнения: «Россия вошла в Европу, как спущенный корабль, при стуке топора и при громе пушек». Исторические сдвиги связываются Пушкиным с вторжением новой эпохи просвещения: «...успех народного преобразования был следствием Полтавской битвы, и европейское просвещение причалило к берегам завоеванной Невы» (XI, 268—269).

Интересен далее тезис, который по существу означает догадку о закономерности исторического развития: «...новая словесность, плод новообразованного общества, *должна была родиться*».⁴⁵ Речь, следовательно, идет об объективном процессе, а не о результате благодетельных

⁴⁴ В этом очерке Пушкин касается явлений литературы французской, немецкой, итальянской, английской.

⁴⁵ Курсив наш, — Б. М. — В черновом тексте имеется зачеркнутая фраза: «...воцарилась Елизавета. При ней родилась русская словесность».

забот государя! Более того, в противовес обычному в то время славословию в адрес Петра как благодетеля словесности Пушкин, следуя исторической правде, пишет: «Он бросил на словесность взор рассеянный, но пронизательный». Правда, далее упоминается о том, что Петр возвысил Феофана, «угадал в бедном школьнике *вечного труженика* Тредьяковского» (XI, 269). Но в черновом тексте остались строки, в которых осуждается пренебрежение к самобытно-национальным началам русского народа, проявившееся в эру петровских реформ. «Петр первый был нетерпелив. Став главою *новых идей*, он, м.ожет» б. <ить>, дал слишком крутой оборот огромным колесам государства. В общем презрении ко всему старому народному <была> включена и народная поэзия, столь живо проявившаяся в грустных песнях, в сказках (нелепых) и в летописях» (XI, 501).

После этого краткого общего вступления Пушкин переходит к характеристике французской литературы (в тексте черновом этот переход мотивирован более точно: «Но прежде нежели приступим к исследованию русской словесности, мы будем исследовать и ту словесность иноземную, имевшую на нее решительное влияние»; XI, 502).

Изучая движения мысли Пушкина в этой статье, необходимо учитывать, что и в своих характеристиках истории как русской, так и иностранной литературы он, следуя фактам, вместе с тем всегда занимал позиции защитника собственных творческих принципов. Общая направленность пушкинских характеристик мировой литературы далека от описательности и бесстрастного историзма: он изучал историю литературы в процессе осознания собственных позиций и защиты близких традиций. Не только в статье «О классической и романтической поэзии», но и в других статьях, набросках Пушкин обращал внимание на родственные черты разных типов творчества, линии, которые вели и к современной литературе, соотносились — в положительном или отрицательном смысле — с его творческими принципами. Наименования, клички, которыми наделялись различные направления, не затемняли для него суть подхода к изображению правды жизни, сложности характеров — искусства, которое он так высоко ценил в драмах Шекспира и романах Вальтера Скотта. Однажды Пушкин признался, что в литературе все «секты» для него «равны, представляя каждая свою выгодную и невыгодную сторону» (XI, 66). Эта позиция проявилась и в оценке французского классицизма, в котором он видел и сильные стороны, и консервативные тенденции, губительные для дальнейшего развития искусства.

Общее движение французской литературы обрисовано в очерке «О ничтожестве...» в таком же плане, как и в статье «О поэзии классической и романтической» (откуда, как мы упоминали, перенесены сюда целые куски). Однако здесь акцентированы две важные мысли. Первая — пагубные последствия подражания — в данном случае подражания «образцам классической древности». Вторая — высокая оценка французского просвещения. Здесь это направление оценивается как подготовка французской революции («старое общество созрело для великого разрушения»).⁴⁶ Как следует из пушкинского очерка, именно смелая, направленная против старых устоев вершинная эпоха французской литературы и обусловила широту ее влияния: «Европа оглушенная, очарован-

⁴⁶ Не имея возможности говорить об исторической обусловленности критической идеологии в прямых выражениях, Пушкин прибегает к иносказаниям: «Людовик XIV умер. Новые мысли, новые направления отзывались в умах, алкавших новизны. Дух исследования и порицания начинал проявляться во Франции. Умы, пренебрегая цветы словесности и благор<одные> игры воображения, готовились к роковому предназначению XVIII века» (XI, 271).

ная славою французских писателей, преклоняет к ним подобоострастное внимание» (XI, 272).

Особое место занимает в пушкинском очерке характеристика влияния монарха и двора на французскую литературу XVIII в. Людовик XIV следовал системе кардинала Ришелье, который «захотел... связать и литературу». Словесность сосредоточилась около трона, писатели получили должности, Корнель и Расин тешили короля заказными комедиями. Академия первым правилом своего устава положила «хвалу великого короля». Неудобные властям писатели умерли без пенсии, как Лафонтен, или отдалены от двора, как Фенелон, за «мистическую ересь». Отсюда и падение литературы, ее «ничтожество»: появляется «вежливая, тонкая словесность, блестящая, аристократическая»⁴⁷ (XI, 271).

Эти обстоятельства, которые повели тогда во Франции к «ничтожеству» литературы, Пушкин тонко обобщает как типичные, которые повсюду приводят к подавлению свободной и независимой словесности, ее превращению в аристократическую, «жеманную, но тем самым понятную для всех дворов Европы».

Взгляды Пушкина на процессы литературного развития в ряде моментов соотносятся с взглядами де Сталь и Сисмонди, но также и отличаются от их взглядов в некоторых существенных пунктах. О влиянии Сталь и Сисмонди в пушкиноведении упоминалось не раз, по специальных исследований на эту тему нет, — это еще дело будущего. Не раз исследователи отмечали, что концепция Пушкина в статье «О поэзии классической и романтической» возникла в результате прямого усвоения одноименной главы второй части книги де Сталь «О Германии». Но это верно лишь отчасти. Действительно, некоторые положения этой главы Пушкин усвоил. Сталь, следуя немецким источникам, связывала происхождение романтизма с песнями трубадуров, с корнями, уходящими в рыцарство и христианство. Далее она писала: «Иногда слово „классический“ употребляют как синоним совершенства. Я использую его в другом значении, рассматривая классическую поэзию как поэзию древних и романтическую поэзию как поэзию, которой присущи рыцарские традиции».⁴⁸ Но вместе с тем в трактовке романтизма, которую развивала де Сталь, были положения, не только не приемлемые для Пушкина, но и такие, с которыми он в скрытой форме полемизировал. Пушкин в своей статье утверждал, что сбивчивым понятием о романтизме «обязаны мы французским журналистам, которые обыкновенно относят к романтизму все, что им кажется ознаменованным печатью мечтательности и германского идеологизма или основанным на предрассудках и преданиях простонародных: определение самое неточное». Но именно де Сталь исходит в характеристике романтизма из духа поэзии! «Различны сами источники (первопричины) художественного эффекта в классической поэзии и романтической поэзии: в одной царствует судьба (рок), в другой — провидение; судьбе нет дела до человеческих чувств, провидение судит о действиях человека только по его чувствам. Разве не изображает поэзия совсем другой, ничего общего не имеющий с природой мир, когда рисует действие слепого рока, с которым постоянно сражаются смертные, или когда рисует разумный порядок, источаемый высшим существом, которое наше сердце постоянно спрашивает и которое ему отвечает!».⁴⁹ Неприемлем для Пушкина и тот акцент, который Сталь делает на религиозной стороне романтизма, считая наиболее совершенным немецкий вариант этого направления. Она пишет:

⁴⁷ В черновиках статьи Пушкин с презрением говорит о тех писателях, которые толпились по передним вельмож и стремились угадать господствующий вкус «с одной целью: выманить себе репутацию или деньги!» (XI, 504).

⁴⁸ Madame de Staël De l'Allemagne. II. Paris, 1814, p. 59—60.

⁴⁹ Ibid., p. 61.

«Романтическая литература ... выражает нашу религию... Германская поэзия — это христианская эра изящных искусств».⁵⁰ Все это по сути относится к тому «германскому идеологизму», о котором Пушкин критически писал в своей статье.⁵¹

Прямые переключки имеются в пушкинском очерке «О ничтожестве ...» с теми страницами другой книги де Сталь «О литературе», где осуждается литература периода царствования Людовика XIV.

Сталь писала: «Жеманство и манерность перешли от придворных обычаев в произведение писателей. В центре внимания писателей находится высший класс — источник всех милостей. И в то время как в свободных странах правительство поощряет гражданские добродетели, в монархиях двор оказывает влияние на умонастроение всей науки, потому что пыгается заставить ее подражать высшему классу».⁵² Далее де Сталь продолжает критику абсолютизма, оказывавшего растлевающее влияние на литературу. Писатели научились «следить за тем, что нравится или не нравится высшему обществу».⁵³ Однако в противоречие с этими страницами своей книги Сталь возражала против мнения о том, что «падение или коррумпция политической власти ведет к упадку в области искусства, так как само движение (или развитие) искусства прогрессивно. Оно может на какое-то время остановиться на одном месте, но никогда не идет вспять: расцвет в прошлом неизбежно предполагает расцвет в будущем».⁵⁴

Если мы сопоставим характеристику Пушкиным влияния деспотического правления на французскую литературу с характеристикой, которую дала этому влиянию Сталь, то придем к заключению, что Пушкин писал об этом же несравненно острее. Это и понятно, поскольку во Франции абсолютизм был уничтожен и де Сталь касалась его влияния на литературу как историк прошлого. Для Пушкина же положение писателей времени Людовика XIV соотносилось с положением современной словесности. Не случайно Пушкин многозначительно упоминает о «камердинере» Мольере, который «при дворе смеялся над придворными»; следовательно, и в этих условиях все-таки находились способы противостоять растлевающему влиянию двора. Напомним, что к тому времени, когда Пушкин писал статью «О ничтожестве литературы русской», он работал над главами «Путешествия из Москвы в Петербург», где также говорилось о роли писателя, о его личности, о его мужестве. Здесь есть такие строки: «Аристократия самая мощная, самая опасная аристократия людей, которые на целые поколения, на целые столетия налагают свой образ мыслей, свои страсти, свои предрассудки ... Никакое богатство не может перекупить влияние обнародованной мысли. Никакая власть, никакое правление не может устоять противу всеразрушающего действия типографического снаряда» (XI, 264). Этот вывод был сделан Пушкиным в итоге его изучения истории литературы и непосредственно связан с замыслом статьи «О ничтожестве ...».

И переключки, и несогласие с существовавшими взглядами на литературное развитие устанавливаются также при сопоставлении концепции Пушкина с взглядами Сисмонди, книгу которого «О литературе южных

⁵⁰ Ibid., p. 62.

⁵¹ Пушкин, как я полагаю, не называл здесь имя де Сталь по тактическим соображениям: ее взгляды подвергались атакам приверженцев консервативного лагеря. Кроме того, в том же 1825 г., к которому относится статья «О поэзии классической и романтической», Пушкин печатно встал на защиту де Сталь от грубых замечаний о ней А. Муханова, напечатав возражения ему в «Московском телеграфе» («О г-же Сталь и о г. А. М-ве»). В письме П. Вяземскому по поводу выпадов Муханова Пушкин заметил: «M-me Staël наша — не тронь ее» (XIII, 227).

⁵² Madame de Staël. De la littérature. Paris, [s. a.], v. II, p. 37.

⁵³ Ibid., p. 41.

⁵⁴ Ibid., p. 208.

«стран Европы» Пушкин, как уже упоминалось, знал. Сисмонди утверждал, что «поэзия почти всех европейских наций в той или иной степени пережила романтический период».⁵⁵

В противоположность де Сталь Сисмонди критически относится к немецкой теории романтизма. «Немцы объясняют различия между древними, или классиками, и современными поэтами, или романтиками, различием в религии. Они говорили, что первые с их материальной религией вкладывали всю их поэзию в смысл; в то время как вторые, религия которых носила духовный характер, вкладывали поэзию в порывы (чувства) души. Можно сделать немало замечаний по поводу этой теории происхождения двух поэзий».⁵⁶ Сам же Сисмонди считает, что эпоха рождения романтической поэзии была веком невежества и суеверия: католицизм тогда недалеко ушел от язычества. Но от собственного определения романтизма Сисмонди уклонился, соглашаясь с немецкими критиками, которые рассматривают романтический жанр как «определенную систему и в то же время как дикую фантазию и нарушение самых разумных правил. Мы должны, — заключает он, — принять их классификацию».⁵⁷

Если с взглядом на романтизм как на определенную систему Пушкин солидаризовался,⁵⁸ то определение этого направления по таким признакам, как «дикая фантазия» и «нарушение самых разумных правил», вряд ли могло ему импонировать.

Но вернемся к замыслу последнего историко-литературного опыта Пушкина. После характеристики французской литературы и ее влияния на Европу статья обрывается на словах: «Обратимся к России». О дальнейшем движении замысла мы можем судить по следующему допешедшему до нас плану:

«1. Быстрый отчет о франц.уэзской» слов.есности» в 17 стол.етии».

2. 18 стол.етие».

3. Начало р.усской» словесности — Кантемир в Париже обдумывает свои сатиры, переводит Горация, умирает 28 лет — Ломоносов», плененный гармонией рифмы, пишет в первой своей молодости оду, исполненную живости etc. — и обращается к точным наукам — *dégouté* славю Сумарокова — Сумароков — В сие время Тредьяковский — один понимающий свое дело — Между «тем» 18-е столетие» *allait son train. Volt.aire*. Вольтер» и великаны не имеют ни одного последователя в России; но бездарные пигмеи, грибы, выросшие у корня» дубов, Дорат, Флориад, Мармонтель, Гизар, Мде Жанлис — овладевают русскою» сл.овесностью». *Sterne* вам чужд — за искл.ючением» «?» Карамзина.

4. Екатерина, ученица 18-го стол.етия». Она одна дает толчок своему веку. Ее угодение философам. Наказ. Словесность отказывается за нею следовать. Точно так же как народ (члены комиссии» — депутаты). Екат.ерина», Ф.он» Визин» и Радищев». Державин, Богданович, Дмитриев, Карамзин, (Радищев).

«5.» Век Александров. Карамзин уединяется дабы писать свою историю. Дмитриев — министр — Ничтожество общее. Между тем франц.уэзская» обмелевшая словесн.ость» *envahit tout*.

Парни и влияние сластолюбивой поэзии на Бат.юшкова», Вяземского», Давыдова, Пушкина» и Баратынского.

Жуковский» и *двенадцатый» год*. Влияние немецкое превозмогает.

«6.» Нынешнее влияние критики франц.уэзской» и Юный словесности — Исключения».⁵⁹

⁵⁵ S. de Sismondi. De la littérature du Midi de l'Europe, v. 2. Paris, 1829, p. 154.

⁵⁶ Ibid., p. 154—155.

⁵⁷ Ibid., p. 154.

⁵⁸ Напомним его слова о «системе Шекспира» (которого Пушкин считал ярчайшим представителем «истинного романтизма»).

⁵⁹ Сохранился другой пушкинский план истории русской литературы, датированный 1835 г., и можно полагать, что Пушкин намечал переработку очерка «О ничтожестве литературы русской». В новом очерке, как можно судить по этому плану, должна была содержаться характеристика летописей, сказок, песен, пословиц, «Песни о полку Игореве», «Песни о Мамаевом побоище». Ряд пунктов аналогичен плану 1834 г., но упоминаний о «ничтожестве» нет.

Зная суждения Пушкина о Кантемире, Ломоносове, Сумарокове, Тредьяковском, Фонвизине, Державине, Радищеве и других писателях XVIII в., а также о новой русской литературе, можно было бы гипотетически восстановить картину, которая должна была быть нарисована в очерке «О ничтожестве...». Однако это специальная задача, выходящая за пределы нашей статьи. Отметим лишь самую направленность последней намеченной в плане части очерка. Это, во-первых, выделение оригинальной, национально самобытной струи в развитии русской литературы; во-вторых, обуждение подражательности французской литературе, причем подражания не ее передовым представителям, а «бездарным пигмеям» («Вольтер и великаны не имеют ни одного последователя в России»; впрочем, это утверждение было, конечно, полемическим преувеличением); в-третьих, раскрытие в параллель к французской литературе времени Людовика XIV пагубного влияния абсолютизма и двора на некоторых представителей русской литературы, влияния, которое может быть одной из причин ее «ничтожества».

Последнюю из этих идей было бы особенно трудно провести в подцензурной статье, но все-таки в плане она намечена. При упоминании о «веке Александровом» и о «ничтожестве общем» значит: «Дмитриев — министр». По-видимому, это место соотносится с той частью очерка, где сказано о коварной политике кардинала Ришелье, который сумел приблизить писателей ко двору, назначить их на должности, задарить пенсиями и тем самым лишить их независимости (стоит вспомнить, какую бурную реакцию в прогрессивных кругах вызвало в свое время приближение ко двору Жуковского, чтобы понять все значение подобных параллелей). Трудно сказать, насколько Пушкин мог бы реализовать в очерке параллели подобного рода, даже учитывая его мастерское умение заставлять читателя мыслить ассоциациями. Однако и без того очерк Пушкина даже в своем незавершенном виде является уникальным образцом соединения острой злободневности с исследовательским подходом к изучению прошлого.⁶⁰

У Пушкина остались еще незавершенные замыслы историко-литературных сочинений, намеченных в форме планов. Среди них замысел очерка о романах по такому плану:

«Barnave, Confession», Femme guillotinée»

Eugène Sue.

de Vigny. Hugo.

Balzac. Scènes de la vie privée», Peau de chagrin, Contes bruns, drolatiques. Musset Table de nuit.

Поэзия французская — Вугон.

Муравьев

Полевой (полромана)

Свиньин

Карамзин». ⁶¹

(XII, 204)

Из этого плана следует, что и в этом замысле предполагалось параллельное освещение явлений западной и русской литератур. И еще одна особенность замысла: прозаические и поэтические жанры должны

⁶⁰ Напомним, что Пушкин, работая над очерком, понимал свою задачу именно как задачу «исследования» (см. XI, 496).

⁶¹ Из французских романов в плане упоминаются «Барнав», «Исповедь», «Гильотинированная женщина» Ж. Жанена, «Сцены частной жизни», «Шагреновая кожа» Балзака и его же «Озорные рассказы», «Ночной столик» П. Мюссе. Из русской прозы — по-видимому, «Клятва при гробе господнем» Н. Полевого (выходивший частями, поэтому отмечено «полромана»), П. Свиньина «Шемакин суд». Что касается Карамзина, то, очевидно, подразумевались его повести «Марфа Посадница», «Бедная Лиза» и др.

были здесь рассматриваться в их взаимосвязях и взаимовлияниях. Трудно сказать, как этот замысел был бы реализован, но он самой своей направленностью обозначает новую веху в подходе Пушкина к освещению литературной эволюции.

* * *

Итак, можно заключить, что в размышлениях Пушкина на темы эстетики и истории литературы проявлялась определенная концепционность, обобщающая сложнейшие процессы литературного развития. Хотя эта концепционность не получила своего завершения, в ней обнаруживаются характерные именно для концепционного подхода к этим процессам черты. Из анализа историко-литературных статей и замыслов Пушкина следует, что он учитывал зависимость изменений в литературном развитии от общественно-исторических изменений, которые он понимал как отражение «хода вещей», «духа времени», «образа правления» и «образа мыслей и чувствований», свойственных тому или иному народу.

Другая черта пушкинской концепционности заключается в сопоставлении однородных литературных направлений в разных странах на основе определенных типических признаков (к тому же Пушкин видел не только различия, но и некоторые родственные черты в таких противоположных направлениях, как классицизм и романтизм). Рассматривая «ход литературы», Пушкин осмыслил опыт Запада в сравнении и связях с литературой русской. Тем самым пушкинская концепция литературного развития (особенно проявившаяся в его последнем, самом обширном, хотя и незавершенном очерке, над которым он работал в 1833—1834 гг.) может быть определена как одна из первых попыток понять важнейшие вехи истории литератур Европы и России в их соотношениях и на основе объективно исторических признаков.

Таково своеобразие пушкинского подхода к эволюции литератур, подхода, изучение которого во всем объеме нашему пушкиноведению еще предстоит.



Ю. Д. ЛЕВИН

НЕКОТОРЫЕ ВОПРОСЫ ШЕКСПИРИЗМА ПУШКИНА

Отношение Пушкина к Шекспиру, воздействие «творца Макбета» на мировоззрение и творчество русского поэта — вопрос далеко не новый. Уже современники Пушкина отмечали зависимость «Бориса Годунова» от хроник и трагедий Шекспира. П. В. Анненков в известном своем труде о Пушкине поместил специальную главу «Шекспиризм»,¹ и в дальнейшем на эту тему было написано немало специальных работ и в нашей стране и за границей.² Вопрос о шекспиризме Пушкина постоянно поднимался и в более общих трудах, посвященных драматургии Пушкина и особенно «Борису Годунову»³ или отношению поэта к иностранным литературам.⁴ Наконец, в недавнее время академик М. П. Алексеев

¹ П. В. Анненков. Александр Сергеевич Пушкин в Александровскую эпоху. VIII. Шекспиризм.— Вестник Европы, 1874, кн. 2, стр. 532—537; отд. изд-е: СПб., 1874, стр. 293—300.

² Основные из них: В. Чуйко. Шекспир и Пушкин.— В кн.: Отклик. СПб., 1881, стр. 194—233; С. Тимофеев. Шекспир и Пушкин.— Дело, 1886, № 5, стр. 231—252 (в переработанном виде статья составила гл. III в его кн.: Влияние Шекспира на русскую драму. М., 1887, стр. 50—83); М. М. Покровский. Шекспиризм Пушкина.— В кн.: Пушкин, т. IV. СПб., 1910 (Библиотека великих писателей под ред. С. А. Венгерова), стр. 1—20; Ю. А. Спасский. Пушкин и Шекспир.— Изв. АН СССР, Отд. обществ. наук, 1937, № 2—3, стр. 413—430; М. Н. Боброва. К вопросу о влиянии Шекспира в трагедии Пушкина «Борис Годунов». — Литература в школе, 1939, № 2, стр. 69—80; Д. М. Урнов. Пушкин и Шекспир (1830-е годы). Автореф. канд. дисс. М., 1966, 17 стр.; M. Pokrowskij. Pusckin und Shakespeare.— Jahrbuch der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft, Jg. XLIII, 1907, S. 169—209; С. Н. Hereford. A Russian Shakespearean.— Bulletin of John Rylands Library, v. IX, № 2, 1925, p. 453—480; Н. Gifford. Shakespearean elements in «Boris Godunov». — Slavonic and East European review, 1947, v. XXVI, № 66, p. 152—160; В. Krefit. Puškin in Shakespeare. Ljubljana, 1952, 111 s.; Т. А. Wolff. Shakespeare's influence on Pushkin's dramatic work.— Shakespeare survey, v. V, 1952, p. 93—105.

³ См., например, в работах: Д. П. Якубович. Введение «к комментариям». — В кн.: Пушкин. Полн. собр. соч., т. VII. М.—Л., 1935, стр. 372—375; Г. О. Винокур. «Борис Годунов» «комментарий к трагедии». — Там же, стр. 481—496 (ниже в ссылках: Винокур); Б. П. Городецкий. «Борис Годунов» в творчестве Пушкина.— В кн.: «Борис Годунов» А. С. Пушкина. Л., 1936, стр. 20—26; Н. П. Верховский. Западноевропейская историческая драма и «Борис Годунов» Пушкина.— В кн.: Западный сборник, I. Под ред. В. М. Жирмунского. М.—Л., 1937, стр. 187—226; Н. Н. Арденс. Драматургия и театр А. С. Пушкина. М., 1939, стр. 135—146; М. Загорский. Пушкин и театр. М.—Л., 1940, стр. 126—127, 244—248; С. Бонди. Драматургия Пушкина и русская драматургия XIX в.— В кн.: Пушкин — родоначальник новой русской литературы. М.—Л., 1941, стр. 377—381, 386—391 (ниже в ссылках: Бонди); Б. П. Городецкий. 1) Драматургия Пушкина. М.—Л., 1953, стр. 93—97; 2) Трагедия А. С. Пушкина «Борис Годунов». Комментарий. Л., 1969, стр. 26—27.

⁴ См., например, в статьях: Н. Стороженко. Отношение Пушкина к иностранной словесности.— В кн.: Венок на памятник Пушкину. СПб., 1880, стр. 223—

подвел итоги предшествующих изучений и продвинул дальше целостное рассмотрение названной темы.⁵

Поэтому в настоящей статье проблема пушкинского шекспиризма не излагается в полном виде. Ниже мы коснемся лишь некоторых связанных с нею вопросов, в освещении которых, как нам кажется, устанавливается нечто новое.

1. «Борис Годунов» и проблема сценичности

Известно, что Пушкин предназначал «Бориса Годунова» для сцены. Считая, как он писал в набросках предисловия к трагедии, что «дух века требует важных перемен и на сцене драматической» (XI, 141), он рассчитывал способствовать реформе отечественного театра. «Успех или неудача моей трагедии будет иметь влияние на преобразование драматической нашей системы» (XI, 383), — утверждал он, а затем по-новому сформулировал ту же мысль: «...неуспех драмы моей огорчил бы меня, ибо я твердо уверен, что нашему театру приличны народные законы драмы Шекспировой, а не придворный обычай трагедий Расина, и что всякий неудачный опыт может замедлить преобразование нашей сцены» (XI, 141).

Однако современники признали пушкинскую трагедию непригодной для сценического исполнения.⁶ Проверить на практике этот почти единодушный приговор не удавалось до последней трети XIX в., потому что до 1866 г. над постановками «Бориса Годунова» на сцене тяготел цензурный запрет.

Первая постановка — в петербургском Мариинском театре в 1870 г. — не имела успеха. Не более удачными оказались и последующие московские постановки — в Малом театре (1880) и Московском Художественном театре (1907). Принципиально не изменилось положение и после Октябрьской революции, хотя число попыток поставить трагедию значительно возросло, и в них принимали участие крупнейшие советские режиссеры и актеры. Современный исследователь с грустью констатирует: «Не приходится и сравнивать горестную сценическую судьбу гениальной драмы с судьбой других классических пьес. „Борис Годунов“ появлялся (и появляется) на сцене лишь эпизодически, и то по преимуществу в дни юбилейных дат, и вслед за этим выпадает из репертуара».⁷ Труды, посвященные театральной истории произведений Пушкина в той части, в которой они касаются «Бориса Годунова», независимо от желания авторов превращаются в печальную повесть о сценических неудачах.⁸ Таким образом, театральная практика недвусмысленно подтвердила мнение о несценичности трагедии.⁹

227; В. М. Жирмунский. Пушкин и западные литературы. — В кн.: Пушкин. Временник Пушкинской комиссии, т. III. М.—Л., 1937, стр. 79—83; E. J. Simons. La littérature anglaise et Pouchkine. — Revue de littérature comparée, 17-е année, 1937, № 1, p. 92—97.

⁵ См.: М. П. Алексеев. А. С. Пушкин. — В кн.: Шекспир и русская культура. Под ред. акад. М. П. Алексеева. М.—Л., 1965, стр. 162—200. — В дополненном виде под заглавием «Пушкин и Шекспир» в кн.: М. П. Алексеев. Пушкин. Сравнительно-исторические исследования. Л., 1972, стр. 240—280.

⁶ Обзор отзывов см.: Винокур, стр. 436—459.

⁷ А. А. Гозенпуд. О сценичности и театральной судьбе «Бориса Годунова». — В кн.: Пушкин. Исследования и материалы. Т. V. Пушкин и русская культура. Л., 1967, стр. 339 (ниже в скобках: Гозенпуд).

⁸ См.: С. Дурыйлин. Пушкин на сцене. М., 1951; Г. Лапкина. На афише — Пушкин. М.—Л., 1965.

⁹ Некоторым успехом пользовалась лишь постановка, осуществленная Б. М. Сушкевичем в 1934 г. в ленинградском Государственном академическом театре драмы с участием актеров Н. К. Симонова (Борис), Б. А. Бабочкина (Само-

Тем не менее время от времени появляются работы, стремящиеся доказать, что «Борис Годунов», помимо несомненных литературных, обладает и чисто театральными достоинствами. К наиболее серьезным из этих работ принадлежат упомянутые выше книги С. Н. Дурылина, М. Б. Загорского и Г. А. Лапкиной, статьи С. М. Бонди и А. А. Гозенпуда. Последняя статья завершается оптимистическим заверением: «Советский театр нашел ключ. к „маленьким трагедиям“ Пушкина. Нет сомнения, что он найдет верное решение и величайшего драматического создания поэта».¹⁰ Причиной предшествующих неудач объявляется «непонимание пушкинского замысла», в результате которого театр и в прошлом и в наши дни «не нашел ключа к трагедии».¹¹

Возникает законный вопрос, можно ли признать сценичную трагедию, требующую для своего раскрытия особого «ключа», над поисками которого театры безуспешно бьются уже добрую сотню лет? Ведь из всех литературных жанров драматургия нуждается в наибольшей доходчивости, ибо произведение на сцене должно «с ходу» усваиваться зрителем. С другой стороны, является ли истинное проникновение в авторский замысел необходимым условием успешной постановки, да и возможно ли такое проникновение? Ведь всякая постановка, тем более хронологически отдаленная от момента появления пьесы, будет обязательно отклоняться от замысла ее создателя, поскольку она является результатом коллективного творчества, в котором принимают участие режиссер и актеры, воплощающие свои замыслы и цели, нередко весьма далекие от авторских.

В качестве примера можно сослаться на судьбу шекспировского наследия. Каким только толкованиям, подчас взаимоисключающим, не подвергались его пьесы, особенно «Гамлет» или «Король Лир». Сколь разнообразны были их постановки, исполнение ролей. И тем не менее, как правило, они имели успех у публики.

Сторонники мнения о сценичности «Бориса Годунова», стремясь отстоять свой тезис, подвергали трагедию тщательному, временами весьма искусному анализу.¹² В результате они убедительно показали композиционную стройность, художественное совершенство пушкинского творения. Обнаруженные особенности при этом объявлялись «специфической, только Пушкину свойственной, природой сценичности»,¹³ однако никак не доказывалось, что эти особенности действительно сценичны, т. е. способствуют воплощению трагедии на театральных подмостках.

В самом деле, что же такое пресловутая «сценичность»? Г. А. Лапкина пишет: «Сценичность, очевидно, состоит в том, чтобы избранный автором способ отражения мира, найденная им драматическая структура помогали театру выявить суть жизненных, реальных конфликтов, нравственных коллизий, волнующих современников».¹⁴ Согласно такому определению сценичными могут быть лишь художественно значительные произведения, способные ни много ни мало «выявить суть жизненных, реальных конфликтов». Между тем исторический опыт показывает, что сценичным может быть какой-нибудь легковесный водевиль, весьма далекий от подобных претензий, или ловко скроенная мелодрама, отражаю-

званец), Н. К. Черкасова (Варлаам) и др. Однако пятьдесят спектаклей «Бориса Годунова» не могут идти в сравнение с сотнями спектаклей, которые выдержали на той же сцене «Ревизор» Гоголя, «Горе от ума» Грибоедова, «Маскарад» Лермонтова и даже «Страх» Афиногенова.

¹⁰ Г о з е н п у д, стр. 356.

¹¹ См. там же, стр. 348, 341.

¹² См., например: Б о н д и, стр. 382—384; Г о з е н п у д, стр. 351—356.

¹³ Г о з е н п у д, стр. 351.

¹⁴ Г. Л а п к и н а. На афише — Пушкин, стр. 16.

щая жизнь довольно поверхностно и неадекватно. И напротив, возможно гениальное драматическое творение, вроде второй части «Фауста» Гете, совершенно лишенное сценичности. Недаром же существует особая разновидность драматической литературы — «драма для чтения» (*Lese-drama*), которая не предназначается для театрального исполнения, хотя она вполне способна к раскрытию истинных противоречий действительности.

Трудно полностью согласиться и с утверждением А. А. Гозенпуда: «Каждый период, каждый великий драматург выдвигают собственное понимание сценичности».¹⁵ По-видимому, на самом деле сценичность не вполне зависит от того, как толкует ее тот или иной драматург, тем более что окончательный приговор в этом вопросе принадлежит не ему, а его аудитории. Правильнее, на наш взгляд, было бы сказать, что разные драматурги прибегают к *разным средствам*, чтобы придать это достоинство своим пьесам.

Под сценичностью мы понимаем способность драматического произведения, представленного в театре, привлечь интерес зрителей и владеть их вниманием на протяжении всего спектакля. Пушкин прекрасно это знал и в пору работы над «Борисом Годуновым» отмечал, что «первым законом драматического искусства» является «занимательность» (XI, 39). Впоследствии он развил эту мысль в литературно-эстетической декларации 30-х годов, связанной с «Марфой Посадницей» М. П. Погодина. «Драма родилась на площади и составляла увеселение народное. Народ, как дети, требует *занимательности*, действия». И в позднейшее время, хотя «драма оставила площадь и перенеслася в чертоги», она «остаётся верною первоначальному своему назначению — действовать на множество, *занимать его любопытство*» (XI, 178; курсив мой, — Ю. Д.). «Занимательность» как основную пружину драмы Пушкин противопоставлял «правдоподобию» (см. XI, 177).

Средства, которыми достигается эта занимательность, и соответственно сценичность, в какой-то мере постоянны; поскольку они рассчитаны на имманентные свойства человеческой психики. Поэтому многие произведения классиков мировой драматургии — будь то Шекспир, Мольер, Лопе де Вега или даже Еврипид — продолжают сохранять сценическую занимательность несмотря на историческую дистанцию. И в то же время эти средства могут видоизменяться в зависимости от характера аудитории, ее интересов, эстетических запросов и вкусов, которые в свою очередь определяются сложным комплексом социальных, национальных и исторических факторов. То, что сценично в данный период в данной стране, может утратить это достоинство при изменении места и времени.

Как отмечалось, работая над своей трагедией, Пушкин сознательно ориентировался на «народные законы драмы Шекспировой». Он так и указывал в «Письме к издателю „Московского вестника“», посвященном вопросам драматургии: «Твердо уверенный, что устарелые формы нашего театра требуют преобразования, я расположил свою трагедию по системе Отца нашего Шекспира» (XI, 66). Разумеется, Пушкин не просто копировал драматическую систему Шекспира. Он создавал собственную систему, опираясь на достижения английского драматурга, используя пригодные для себя элементы, которые переосмыслил сообразно своим задачам, благодаря чему его интерпретация явилась новым этапом в освоении шекспировского наследия.

«Шекспиру я подражал в его вольном и широком изображении характеров, в небрежном и простом составлении типов» (XI, 140), — писал Пушкин. Трагические ситуации сочетались у него с комическими. Соот-

¹⁵ Гозенпуд, стр. 340.

ветствующим был и способ выражения — от торжественного до простого и грубого. Стих — 5-стопный белый ямб — перемежался с прозой.

Вслед за Шекспиром Пушкин ввел в драматическое действие народ, но пошел дальше своего предшественника. Если у Шекспира народ представляет собою, употребляя выражение Маркса, «весьма существенный активный фон», у русского поэта проблема отношения государственной власти, монарха, с одной стороны, и народа, с другой, выдвинулась на первый план и народ стал движущей силой трагедии. Все это неоднократно уже отмечалось исследователями.

Нас в данном случае интересует отношение пушкинской трагедии и шекспировских пьес с точки зрения их построения и сценических достоинств этих структур. Обычно считается, что Пушкин заимствовал у Шекспира основные элементы внешней формы.¹⁶ Сам поэт, говоря о следовании «системе Отца нашего Шекспира», тут же пояснил, что для этой цели он «принес ему в жертву пред его алтарь два классические единства, едва сохранив последнее» (XI, 66), т. е. отказался от единства времени и места и не вполне сохранил единство действия, поскольку в трагедии имеются два центральных героя — Борис и Самозванец. Таким образом, рассматривая структуру драмы, Пушкин находил у Шекспира прежде всего *отрицание* скрывающихся драматургии классических правил, полное освобождение драматурга от каких-либо пространственно-временных ограничений при построении пьесы. Подобный взгляд на Шекспира был распространен в эпоху романтизма, в частности, его придерживались такие теоретики, как Гизо и Август Шлегель, соответствующие труды которых Пушкин хорошо знал.¹⁷ Сложная формальная организация шекспировских пьес, особенно во временном отношении, оставалась незамеченной. Между тем эта драматическая техника имеет прямое отношение к сценичности.

Как известно, всякий драматург при построении своей пьесы должен так или иначе решить противоречие между сценическим временем, т. е. временем представления, и драматическим, т. е. временем, охватываемым показанными событиями. Когда теоретики и практики классического театра настаивали на соблюдении единства времени, они добивались не только внешнего правдоподобия, но и большей сценичности, которой обладало действие, развивающееся непрерывно в ограниченном временном промежутке. Отсюда следовало стремление к хронологической концентрации событий сюжета.

Пушкин справедливо указывал: «Посмотрите, как смело Корнель поспешил в „Сиде“: „А, вам угодно соблюдать правило от 24 часах? Извольте“. И тут же он нагромождает событий на 4 месяца» (XIV, 48; оригинал по-французски). Но он не подозревал, что такое, пусть искусственное, сосредоточение событий весьма способствовало сценичности «Сиды».

Драматургия английского Возрождения, к числу которых принадлежит и Шекспир, наследовали средневековому театру, церковному по происхождению и народному по своей аудитории.¹⁸ Мистерии, миракли и моралите, представлявшиеся на средневековой сцене, строились весьма свободно. Одна пьеса, шедшая без перерыва, могла изображать протяженность целой человеческой жизни или по крайней мере нескольких лет. Сюжет был довольно аморфным. Время изображалось еще в повествовательной, эпической манере, а не в драматической, т. е. в каком-нибудь монологе могло быть рассказано о том, что, пока этот монолог произно-

¹⁶ См.: В и н о к у р, стр. 492.

¹⁷ См. там же, стр. 489—491.

¹⁸ При изложении трактовки времени в театре шекспировской эпохи мы опирались на книгу: M. Buland. The presentation of time in the Elizabethan drama. N. Y., 1912. Ср.: А. А н и к с т. Шекспир. Ремесло драматурга. М., 1974, стр. 99—107.

сится, проходят годы. Отзвуки такой техники мы находим у Шекспира в «Генрихе V» или «Зимней сказке», где хоры информируют зрителя о том, сколько прошло времени между двумя действиями.

Эпическое изображение времени перешло из средневековой драматургии в раннюю дошекспировскую драматургию английского Возрождения. Драма утратила религиозное содержание, стала вполне светской, но структура ее во многом оставалась старой. Драматург брал какую-то заинтересовавшую его историю, которая, как он считал, должна привлечь зрителей, разрабатывал в диалогической форме наиболее интересные ее части и нанизывал сцену за сценой, мало обращая внимание на то, какой между ними образуется пространственно-временной разрыв. Так строились, например, исторические хроники — жанр, весьма любимый английской публикой в эту эпоху роста национального самосознания, или пьесы-биографии.

Драматурги шекспировской эпохи не соблюдали классических единств не потому, что не знали о них. Об этих правилах им напоминала академическая критика (Сидни, Уэтстон). Они хорошо знали римскую драматургию, представленную Сенекой, Теренцием, Плавтом. Они даже заимствовали у Сенеки изображения ужасов, призраков, особо эффектные монологи, но только не пространственно-временную структуру пьесы. Причина состояла в том, что проблематика драматургии, то содержание, которого требовал зритель, никак не укладывалось в рамки классических единств.

Но в то же время английские драматурги старались совершенствовать свою технику. Они понимали, что сюжет, который развивается стремительно и, главное, непрерывно, произведет больший сценический эффект, скорее захватит зрителя. Для этого они прибегали, например, к концентрации драматического времени, чтобы вместить больше событий и не разрывать сюжета. В качестве примера можно сослаться на 2-е действие «Макбета», где в течение 15—20 минутной сцены проходит вся ночь убийства короля Дункана.

Но одна концентрация времени не могла решить проблемы. И в драматургии английского Возрождения возникло явление, которое впоследствии исследователи назвали «двойным временем». Оно образовалось вследствие стремления теснее связать сцены. Драматурги пытались уложить в энергично и непрерывно построенный сюжет события, которые требуют большего промежутка времени, чем охватывает сюжет. Получалось противоречие между длительно развивающейся исторической действительностью, показанной в пьесе, и драматической структурой, стремящейся к краткости. У Шекспира это встречается постоянно. Например, в «Отелло» события с момента прибытия мавра и Дездемоны на Кипр (д. II, сц. 1) до их гибели занимают менее двух суток. За это время проходят только две ночи — первая брачная ночь супругов и ночь их смерти. Между тем для того чтобы Отелло мог поверить, будто Дездемона осквернила супружеское ложе, необходимо большее время пребывания на Кипре, такое, в которое могла произойти измена. И герои трагедии постоянно ссылаются на этот длительный срок, хотя он и противоречит временному сцеплению сцен.¹⁹ Но это противоречие, обнаруженное исследователями, обычно не замечают читатели или зрители. Более того, ссылки на длительное время придают действию убедительность, а быстрое развитие сюжета отвлекает внимание от имеющихся несообразностей.

Мы сослались на «Отелло», потому что структура «двойного времени» проявляется здесь более отчетливо и сама трагедия лучше известна чи-

¹⁹ См.: M. Buland. The presentation of time..., p. 5—7.

тателям. Принципиально так же строятся и другие пьесы Шекспира, в том числе и исторические хроники. Остановимся хотя бы на «Ричарде III», пьесе, которая неоднократно сопоставлялась с «Борисом Годуновым».²⁰

В хронике Шекспира сюжет развивается стремительно и показанные события в их последовательном сцеплении охватывают срок менее двух недель.²¹ Уже в 1-й сцене I действия Ричард Глостер (будущий король Ричард III), младший брат короля Эдуарда IV, видя арестованного среднего брата Кларенса, говорит себе: «Кларенсу не пережить и дня» и действие завершается убийством (д. I, сц. 4). На следующее утро весть о гибели Кларенса ускоряет смерть Эдуарда (д. II, сц. 1, 2). Через несколько дней в Лондон привозят наследного принца Уэльского (д. III, сц. 1), и в этой же сцене Глостер решает умертвить «завтра» родных вдовствующей королевы Елизаветы, заточенных в Помфрет. Их казнь совершается утром (д. III, сц. 3), а до обеда по приказу Ричарда казнят и Гестингса, отказавшегося участвовать в его заговоре (д. III, сц. 4). Через несколько часов Ричард провозглашен королем (д. III, сц. 7), и утром следующего дня состоится коронация, после чего Ричард велит умертвить детей Эдуарда (д. IV, сц. 2). Тогда же герцог Бекингем, ранее помогавший во всех его кознях и злодеяниях, а теперь внезапно попавший в немилость у короля, бежит из Лондона. В тот же день перед ужином Ричарду сообщают, что дети задушены и что Бекингем выступил против него с силами уэльсцев (д. IV, сц. 3). Ричард сразу же приказывает собрать войско, и, когда он покидает Лондон, приходит новая весть о том, что Ричмонд, претендент на английский престол, прибыл из Франции в Англию с мощной армией (д. IV, сц. 4). И через несколько дней, необходимых для того, чтобы Ричард с войском прошел из Лондона в Солсбери на юге Англии и затем до Бофорта в ее центре, он гибнет в битве, и Ричмонд становится английским королем. (Мы отмечаем лишь те элементы сюжета, которые позволяют определить прошедшие отрезки времени).

С другой стороны, пьеса показывает значительный период царствования Эдуарда IV, которое согласно истории продолжалось после убийства Кларенса еще 5 лет (1478—1483), и все царствование Ричарда III (1483—1485). Последнее длилось достаточно долго, чтобы злодеяния короля стали широко известны и вызвали повсеместные восстания, о которых в пьесе сообщают Ричарду (д. IV, сц. 4).

Аналогичным образом в «Макбете», шекспировской трагедии, ближе всего подходящей к хроникам, сюжет укладывается в десять недель, тогда как царствование Макбета, согласно хронике Голиншеда, длилось 17 лет, и в последних сценах трагедии зрителю внушается, что перед его глазами прошел этот длительный срок.²²

«Двойное время», образовавшееся в результате драматического сжатия эпического повествования (в данном случае исторических сочинений), приводило к несообразностям. В «Ричарде III», например, Бекингем совершает 150-мильный путь из Лондона в Уэльс, собирает там войско, и весть о том приходит к королю — и все эти события укладываются

²⁰ См., например: Б. П. Городецкий. «Борис Годунов» в творчестве Пушкина, стр. 24—25; Н. П. Верховский. Западноевропейская историческая драма и «Борис Годунов» Пушкина, стр. 220.

²¹ Исследователи расходятся в точном определении числа дней, охватываемых пьесой, — от 8 до 12 (см.: Т. F. Driver. The sense of history in Greek and Shakespearean drama. New York, 1960, p. 89—90).

²² См.: M. Buland. The presentation of time..., p. 123; T. F. Driver. The sense of history..., p. 144.

в промежутки между 10 часами утра и временем ужина того же дня. Такие несоответствия встречаются у Шекспира постоянно.

Но схема «двойного времени» позволяла драматургу добиваться максимального театрального эффекта. Сцены были тесно сцеплены: следующая разрешала драматические узлы, завязанные в предыдущей. При этом каждая была наполнена действием, способным привлечь и удержать внимание зрителей. Шекспир превосходно чувствовал настроение аудитории и безошибочно владел им. Это вынужден был признать даже такой его противник, как Толстой, сказавший однажды Чехову: «Вы знаете, я терпеть не могу Шекспира, но ваши пьесы еще хуже. Шекспир все-таки хватается читателя за шиворот и ведет его к неизвестной цели, не позволяет свернуть в сторону».²³

Следует, правда, оговориться. Большая часть исторических пьес Шекспира — самых ранних в его творчестве, написанных в пору, когда он только овладевал мастерством драматурга, не имеет еще такого искусного построения, как «Ричард III», приближающийся в этом отношении к трагедиям. Тем не менее и в них обнаруживается драматическая обработка эпического материала, структура «двойного времени», хотя и менее последовательно проведенная.

Содержащиеся в шекспировских пьесах временные несообразности, повторяем, обычно ускользают от внимания зрителей или читателей. У них создается впечатление, что в пьесе, охватывающей значительный хронологический период, сюжетное сцепление сцен образуется само собой, без специальных ухищрений со стороны автора, свободно игнорирующего единство времени. Гизо, например, писал в «Жизни Шекспира», предпосланной французскому переводу сочинений драматурга: «Какое нам дело до того, сколько времени протекло между действиями, которыми Макбет наполняет свой преступный путь? Когда он приказывает убить Банко, убийство Дункана у нас еще перед глазами; кажется, что это было вчера; и когда он замышляет убить семью Макдуфа, кажется, еще видишь, как он бледнеет при виде призрака Банко».²⁴

Особенно свободными от какой-либо организации материала Гизо считал хроники, которые, как он писал, в отличие от трагедий «представляют множество эпизодов и сцен, которые скорее заполняют действие, чем двигают его», «события идут своим чередом, и поэт следует за ними».²⁵

Пушкин, внимательно изучавший трактат Гизо, по-видимому, придерживался такого же или близкого мнения и, свободно «располагая» свою трагедию, был уверен, что следует системе Шекспира. Подобно английскому драматургу он создавал «Бориса Годунова» на материале исторического сочинения — «Истории Государства Российского» Карамзина. При этом он считал излишним как-то преобразовать, перестраивать показываемые события с целью их драматизации. Он, видимо, полагал, что эпизоды «одной из самых драматических эпох новейшей истории» (XI, 140) театральны сами по себе. «Ты хочешь *плана*? — отвечал он Вяземскому на вопрос о плане «Бориса Годунова»: — Возьми конец X-го и весь одиннадцатый том («Истории» Карамзина, — Ю. Л.), вот тебе и *план*» (XII, 227).

И действительно, нового плана Пушкин не вводит. Сцены трагедии распределены в семилетнем историческом промежутке — от 20 февраля 1598 г. до начала 1605 г., и никакой специальной драматической связи, подобной шекспировскому «двойному времени», в них не обнаруживается. Поэтому они обособлены, слабо сцеплены одна с другою, замкнуты в себе.

²³ Л. Н. Толстой в воспоминаниях современников, т. I. М., 1955, стр. 458.

²⁴ Oeuvres complètes de Shakespeare, traduites de l'anglais par Letourneur. Nouvelle édition, revue et corrigée par F. Guizot et A. P., t. I. Paris, 1821, p. CXXXIII.

²⁵ Ibid., p. LXXXVII, LXXXV.

Например, между 4-й сценой («Кремлевские палаты»), где Борис принимает престол, и 5-й («Ночь. Келья в Чудовом монастыре»), в которой Григорий Отрепьев узнает об убийстве царевича Димитрия, проходит пять лет. Прямые связи между этими сценами отсутствуют. Не связаны между собой и сцены 6-я («Палаты патриарха» — известие о бегстве Отрепьева) и 7-я («Царские палаты» — монолог Бориса «Достиг я высшей власти»), сколько между ними прошло времени, совершенно неясно, и т. д.

Взаимную обособленность сцен «Бориса Годунова» вынуждены признать даже защитники сценичности трагедии. «В „Борисе Годунове“ каждая сцена отнюдь не является подготовляющей следующую сцену, — писал В. Э. Мейерхольд, готовившийся к постановке трагедии. — Нет! Она представляет собой самостоятельную ценность... Когда Пушкин опубликовал сцену Пимена и Григория в келье, тогда всем стало ясно, что эту сцену можно играть отдельно. У Шекспира же не так. Если выбрать какую-нибудь отдельную сцену, то надо обязательно посмотреть, что идет раньше и что идет после».²⁶ «Пушкин строит свою трагедию так, — утверждал С. Н. Дурылин, — что в ней нет непрерывного сценического действия, какое есть в любой из многосценных трагедий и хроник Шекспира. Любая из 24 сцен „Годунова“ не дает развития действия в ней самой, но каждая двигает действие трагедии в целом».²⁷

Нетрудно понять, сколь пагубно отражается такое отсутствие прямых сюжетных связей между отдельными сценами на сценической занимательности «Бориса Годунова» в целом. К тому же в большей части сцен трагедии отсутствует действие, развитие, они заполнены диалогами, в которых лишь сообщается о событиях, происшедших за сценой. Только немногие из них наполнены действием, борьбой. В их числе сцена у фонтана — напряженный словесный поединок Самозванца с Мариной — и сцена в корчме. Не случайно обе они нередко исполняются отдельно от трагедии, ибо представляют собой обособленные драматические шедевры. Но таких сцен мало.

Чтобы показать отличие драматической структуры у Пушкина и Шекспира, сопоставим две пары аналогичных сцен у обоих драматургов. Первая пара — избрание на престол Ричарда Глостера и Бориса Годунова.

В «Ричарде III» (д. III, сц. 7) сцена начинается разговором Глостера и Бекингема. Последний сообщает, что его попытки убедить горожан оказать предпочтение Ричарду перед сыном умершего Эдуарда IV были малоуспешны, однако вслух никто не протестовал, и это дает основание лорд-мэру просить Ричарда стать королем. Заговорщики уславливаются о дальнейшем поведении, и Глостер уходит. Является лорд-мэр с группой горожан, Бекингем расхваливает Ричарда, его скромность, благочестие. Посылают за Ричардом, но он не выходит, прося сказать, что занят святой беседой со своими духовниками и не может прерывать ее для мирских дел. Лишь после повторных вызовов Ричард является в сопровождении двух епископов. Бекингем уговаривает его принять венец, Ричард отказывается, каждая сторона приводит новые и новые доводы. Наконец, Бекингем изображает возмущение строптивостью Глостера и уходит с горожанами. Приближенные Ричарда продолжают умолять его и уговаривают позвать назад горожан. Те приходят, и Ричард обращается к ним:

²⁶ В. Мейерхольд. Пушкин-режиссер. — Звезда, 1936, № 9, стр. 207.

²⁷ С. Дурылин. Пушкин на сцене, стр. 71. — Это отличие «Бориса Годунова» от драматургии Шекспира было замечено еще современниками Пушкина, по крайней мере наиболее проникательными из них. А. А. Бестужев писал Н. А. Полевому 13 августа 1831 г., что, «избалованный *Поэмами* и *Теллями* и *Ричардами III*» (т. е. пьесами Шиллера и Шекспира), он не находит в «Годунове» «ничего кроме прекрасных отдельных картин, но без связи, без последствий» (Русский вестник, 1861, т. XXXII, № 3, стр. 304).

Мой Бекингом и мудрые мужи,
Раз вы решили на плечи взвалить
Мне эту власть, я должен терпеливо,
Хочу иль нет, тяжелый груз нести...
и т. д.

(Перевод А. Радловой)

Бекингом предлагает завтра короноваться. Ричард с показной неохотой соглашается и возвращается к «набожным занятиям».

Даже из этого несовершенного пересказа можно заметить, каким путем Шекспир овладевает вниманием зрителей. Глостер и Бекингом разгрызают сцену уговоров перед горожанами. Но зритель знает, что это лишь игра: из предшествующего он осведомлен о всех замыслах Ричарда. Такая большая осведомленность зрителя по сравнению с действующими лицами — верный способ привлечь его интерес: он внимательно следит, как мнимое, показное словесное состязание Глостера и Бекингема маскирует истинную борьбу за овладение мнениями и чувствами лорд-мэра и горожан, и его живо интересуется, одержит ли хитрость и коварство Глостера верх в этом деле.

У Пушкина Борис принимает престол в сцене «Кремлевские палаты». Она открывается его монологом «Ты, отче патриарх, вы все, бояре...», в котором вновь избранный царь заверяет собравшихся, что употребит во благо данную ему власть. Этот монолог в сущности и составляет основное содержание сцены. Далее следует разговор Воротынского и Шуйского, важный лишь для характеристики лукавства последнего, но не для развития действия. Борьба же Бориса за престол, его хитрость, козни, действия бояр, патриарха не показаны. О них лишь сообщается в предшествующих сценах — в диалоге Шуйского и Воротынского («Кремлевские палаты»), в репликах народных персонажей («Красная площадь», «Девичье поле»), которые лишь принимают вести о происходящем, но сами почти не действуют. Цели Пушкина отличаются от шекспировских. Как правильно указывал Н. П. Верховский: «Для Шекспира важно подчеркнуть лицемерие и политиканство самого Ричарда III... Для Пушкина же важно не отношение Бориса к короне, но отношение народных масс к Борису».²⁸ Но при этом, можем мы добавить, русский поэт уступал своему английскому предшественнику в занимательности созданных им сцен.

Вторая пара аналогичных сцен — предсмертное прощание Генриха IV, заглавного героя хроники Шекспира, и Бориса. Несомненно, что Шекспир подал Пушкину мысль ввести наставление умирающего монарха своему наследнику: в исторических источниках, которыми пользовался Пушкин, ничего похожего не было.

Мы не станем излагать обе сцены. Мастерский их анализ содержится в цитированной статье С. М. Бонди, к которой отсылаем читателя.²⁹ Останемся лишь на одном частном моменте. В шекспировской хронике «Генрих IV» (ч. II, д. IV, сц. 5) умирающий король засыпает. Рядом с ним лежит его корона. Его старший сын, наследный принц Генрих, замечает, что король спит слишком крепко и уже не дышит. Безуспешно он пытается разбудить его и решает, что король умер. Со словами скорби надевает он корону, как тяжкий долг, доставшийся ему от отца, и уходит. Но король пробуждается, оказывается, что он был в глубоком обмороке. Он зовет, приходит сыновья, кроме принца Генриха, и придворные. Король замечает исчезновение короны, узнает, что ее унес принц, и решает, что сын с нетерпением ждет его смерти, чтобы завладеть престолом. Приходит вызванный принц, и король гневно упрекает его.

²⁸ Н. П. Верховский. Западноевропейская историческая драма и «Борис Годунов» Пушкина, стр. 220.

²⁹ См.: Бонди, стр. 386—391.

Зритель взволнован. Он сочувствует принцу и знает, что упреки короля несправедливы. Он с напряжением следит, как разворачивается диалог отца с сыном, его интересует, удастся ли принцу оправдаться, убедить отца в неосновательности его подозрений. И только когда конфликт благополучно разрешился, напряжение снято, на фоне этой разрядки Шекспир дает наставление умирающего короля.

Пушкин строит сцену («Москва. Царские палаты») совершенно иначе. Она начинается с разговора Бориса с Басмановым, диалога, который ничем не предвещает близящейся катастрофы. Борис уходит, и затем неожиданно начинается беспорядочная беготня бояр и служителей: «Царь умирает». Вносят Бориса, он отсылает всех и остается с сыном. Следует монолог — прощальное наставление сыну. Никакого драматического напряжения в этой сцене не создается: оно не успевает возникнуть, так быстро и внезапно, а главное — неподготовленно следуют события.

Сравнение шекспировской и пушкинской сцен наглядно показывает, насколько в сущности искусственно строит Шекспир свою пьесу. Коллизия с короной целиком придумана, в жизни она маловероятна. Но зато она эффектна, она дает возможность королю и принцу обменяться пространными патетическими монологами, она занимает внимание публики.

Пушкин-драматург признавал единственным для себя законом «истину страстей, правдоподобие чувствований в предполагаемых обстоятельствах» (XI, 178) и сознательно отказывался от «театральных эффектов, романтического пафоса и т. п.» (XIV, 46; оригинал по-французски). Последовательность событий в сцене смерти Бориса обусловлена тем, что так было в действительности, так зафиксировала их история,³⁰ и вносить новый свой порядок поэт, стремившийся к сценическому реализму, считал неуместным.

И при этом — предельный лаконизм, которого нельзя встретить ни у какого другого драматурга. Вся сцена смерти Бориса занимает 136 стихов (из них 63 стиха — предсмертный монолог). У Шекспира умирание Генриха развернуто в две сцены общим объемом 371 строка, т. е. почти в три раза больше. Пушкинский лаконизм обусловлен чрезвычайной концентрацией мысли и чувств в скупых словах и строках. Но такая концентрация противопоказана сценическому производству, ибо зритель, в отличие от читателя, не может ни задержаться, чтобы осмыслить услышанное, ни повторить то, что не сразу понял. Поэтому в произведении, предназначенном для театра, необходим, фигурально говоря, «воздух», которого нет у Пушкина.

С. М. Бонди, проведя сопоставление драматургической манеры Пушкина и Шекспира, пришел к заключению: «Так, Пушкин, стремясь в „Борисе Годунове“ к наиболее точному художественному воспроизведению жизни, к максимальной исторической и психологической правде, самоотверженно лишил себя целого ряда верных и сильных средств воздействия на зрителя: он отказался от единого главного героя, вокруг которого могло бы группироваться действие, от четко выраженной коллизии, показа борьбы с людьми или иными препятствиями, которую вел бы герой, вообще от отчетливой интриги, которая, развиваясь в неожиданных перипетиях, поддерживала бы интерес и волнение зрителя».³¹ Это несомненно справедливо. Неясно только, почему ученый, так

³⁰ Ср.: «Борис 13 апреля, в час утра, судил и рядил с вельможами в Думе, принимал знатных иноземцев, обедал с ними в Золотой палате и, едва встав из-за стола, почувствовал дурноту: кровь хлынула у него из носа, ушей и рта; лилась рекою... Он терял память, но успел благословить сына на государство российское, воспринять ангельский образ с именем Боголепа и чрез два часа испустил дух» (Н. М. Карамзин. История Государства Российского, т. XI. СПб., 1824, стр. 179—180).

³¹ Бонди, стр. 391.

убедительно показавший, каким образом Пушкин лишил свою трагедию драматической занимательности, продолжает настаивать на ее сценичности.

К сказанному необходимо также добавить, что, хотя, создавая свою «историко-романтическую» трагедию «по системе» Шекспира, Пушкин сознательно противопоставлял ее «узкой форме» трагедии Расина (см. XI, 419), влияние классической драматургии ощутимо в «Борисе Годунове». Иначе и не могло быть. С детских лет его театральные вкусы воспитывались под впечатлением французского театра. Расин, Мольер олицетворяли для юноши Пушкина вершину драматического искусства. Его первый драматургический опыт — «Вадим» (1822) был задуман как классическая трагедия. Даже когда, порывая с классическим театром, Пушкин обратился к Шекспиру, как указывал Б. В. Томашевский, «все его характеристики Шекспира создаются на фоне французского классицизма... Мерой в литературной оценке остается французская классическая школа».³² И при всем своем стремлении следовать шекспировскому театру Пушкин не мог до конца преодолеть драматическую поэтику классицизма, настолько прочно вошла она в его творческое сознание.

В свое время Ф. Д. Батюшков в статье «Пушкин и Расин»³³ высказал мысль о зависимости «Бориса Годунова» от трагедии Расина «Гофоллия». Не все параллели, замеченные Батюшковым, можно признать убедительными, однако, как показали дальнейшие исследования, «в построении характера Бориса и в самом конфликте, раздирающем его душу, ощутимы отклики манеры классицизма. Есть следы ее и в самом построении трагедии, следы, простирающиеся через преобладающий стиль, явно восходящий к шекспировской драматической технике».³⁴ Эти «следы», отмеченные Г. А. Гуковским, обнаруживаются прежде всего в разговорных сценах «Бориса Годунова», в которых совершенно отсутствует внешнее действие, игровой момент, таких, например, как «Кремлевские палаты», 1 (Шуйский и Воротынский), или «Царская дума», или «Ставка» (Басманов и Григорий Пушкин) и многие другие. В сущности даже знаменитая сцена у фонтана вполне укладывается в рамки классической поэтики, ибо единоборство Самозванца и Марины носит исключительно словесный характер.

В этой связи Б. В. Томашевский, много размышлявший над проблемой сценичности «Бориса Годунова», писал: «Весь шекспиризм Пушкина есть его освобождение от внешней формы классического театра, но в своем отказе от классицизма Пушкин не затронул главного различия классической и шекспировской системы, а именно словесную систему драматургии Расина».³⁵ К этому пронизательному утверждению следует добавить, что такая словесная драматургия могла держаться на театральных подмостках лишь при условии соблюдения единств. Ограниченный характер сценического действия возмещался его непрерывностью: сцена в течение акта не пустовала, события, хотя они в большей части не показывались, а лишь фигурировали в речах действующих лиц, были тесно связаны и следовали одно за другим. Только таким образом и можно было удержать внимание аудитории. Но когда Пушкин в «Борисе Годунове», отказавшись от классических единств, удержал в значительной

³² Б. В. Томашевский. Пушкин и Франция. Л., 1960, стр. 91.

³³ Памяти А. С. Пушкина. Сборник статей преподавателей и слушателей историко-филологического факультета С.-Петербургского университета. СПб., 1900, стр. 1—34.

³⁴ См.: Г. А. Гуковский. Пушкин и проблемы реалистического стиля. М., 1957, стр. 9.

³⁵ Б. В. Томашевский. За подлинного Пушкина. — Литературный современник, 1936, № 8, стр. 173.

мере словесную систему, это не могло не иметь пагубных последствий для театральной судьбы трагедии.

П. Р. Заборов в докладе «Пушкин и французский „книжный театр“»³⁶ убедительно показал, что русский поэт независимо шел тем же путем, что и его французские современники, создатели так называемой свободной исторической трагедии. Они так же отталкивались от классического театра, так же обращались за помощью к Шекспиру. «Всестороннее, основанное на внимательном изучении исторических источников изображение эпохи... — пишет П. Р. Заборов, — свободное полицентрическое построение драматического действия, которое совершается в разных местах на протяжении нескольких лет, наконец, решительное преобразование трагедийного стиля — эти художественные открытия русского поэта предваряли едва ли не все важнейшие открытия творцов французского книжного театра». Но «книжный театр», как показывает его название, по своим структурным особенностям не пригоден для сценического воплощения.

Выше, сопоставляя Шекспира и Пушкина, мы не фиксировали внимание на несомненных преимуществах «Бориса Годунова», поскольку об этом уже много писали названные нами авторы, показавшие, что пушкинская трагедия во многом превосходит хроники Шекспира. В частности, историко-философская концепция Пушкина глубже шекспировской. Но русский поэт уступает своему английскому предшественнику с точки зрения пригодности его трагедии для театрального исполнения. Причина состоит, конечно, не в том, что он не сумел повторить драматическую систему Шекспира. Такое повторение вообще невозможно, особенно у большого писателя. К тому же так называемое двойное время, о котором говорилось выше, вообще не подлежало воспроизведению, поскольку это — порок драматургии шекспировской эпохи, следствие неумения органически разрешить временное противоречие, и оно было преодолено в последующем развитии театра. Повторяем, Пушкин, ориентируясь на Шекспира, создавал собственную систему. Но эта система, при всех прочих достоинствах, была лишена достоинства сценичности, и сопоставление с Шекспиром позволяет это выявить.

В заключение необходимо отметить еще одно обстоятельство, сыгравшее роковую роль в театральной судьбе «Бориса Годунова». Выше отмечалось, что большая часть хроник Шекспира в сценическом отношении менее совершенна, чем его трагедии. Недаром в дальнейшем они ставились очень редко и без особого успеха, как правило. Но в конце XVI в., в пору подъема национального самосознания в Англии, их сценические недостатки компенсировались интересом широких кругов зрителей к отечественной истории, с которой они были хорошо знакомы. Русский театр пушкинской поры не имел подобного демократического зрителя. Но в кругах дворянской интеллигенции события русской истории вообще, и в частности Смутного времени, в освещении Карамзина были предметом горячих споров. Пушкин недаром писал Н. Н. Раевскому, что оценить его трагедию можно лишь после пересмотра «последнего тома Карамзина», ибо «она полна славных шутков и тонких намеков... Надо понимать их — *sine qua non*» (XIV, 46; оригинал по-французски). И он знал, что есть читатели и потенциальные зрители, которым эти шутки и намеки будут понятны. Но когда трагедия была впервые поставлена спустя более сорока лет, таких зрителей уже не осталось.

³⁶ Доклад прочитан на XX Всесоюзной пушкинской конференции в июне 1969 г. См. изложения: Вопросы литературы, 1969, № 10, стр. 248; Русская литература, 1969, № 4, стр. 229—230; Изв. АН СССР, сер. лит. и языка, 1970, т. XXIX, вып. 5, стр. 467.

2. Пушкин и историческая драматургия Любомудров

Связь с «Борисом Годуновым» последующих русских исторических пьес, в том числе и тех, которые принадлежали перу литераторов, имевших отношение в прошлом к московскому кружку Любомудров, — М. П. Погодина и А. С. Хомякова, неоднократно уже привлекала внимание исследователей.³⁷ Недавно опубликовано специальное исследование на эту тему.³⁸ Ниже мы рассмотрим лишь вопрос о воплощении в пьесах Погодина «Марфа, посадница новгородская» (1830) и Хомякова «Димитрий Самозванец» (1833) шекспировской традиции, воспринятой главным образом через ее преломление в «Борисе Годунове». Показательно, что Пушкин уделял большое внимание этим произведениям, следил за ходом их создания, а трагедия Погодина даже послужила ему основанием для изложения своих теоретических взглядов на драму вообще и особенно на шекспировскую драму.

Шекспир весьма интересовал Любомудров. Созданный ими журнал «Московский вестник» (1827—1830) был одним из печатных органов, деятельно пропагандировавших в России творчество английского драматурга.³⁹ Известно, что Пушкин относился к журналу с большим сочувствием.

Погодин как издатель «Московского вестника» стремился содействовать появлению русских переводов из Шекспира. «Не стыд ли литературе русской, — писал он в 1827 г., — что у нас до сих пор нет ни одной его (Шекспира, — Ю. Л.) трагедии, переведенной с подлинника?»⁴⁰ Впоследствии он живо интересовался новыми переводами,⁴¹ оказал сочувственный прием харьковскому переводчику Шекспира В. А. Якимову, когда тот приезжал в Москву. «Вот как зашевелились», — с удовлетворением отмечал он в дневнике, узнав об обширных планах Якимова.⁴² Сам он, не владея достаточно английским языком, чтобы переводить Шекспира, перевел в 1828 г. с немецкого драму Гете «Гец фон Берлихинген», написанную под сильным воздействием шекспировских хроник. Характерно, что статья С. П. Шевырева об этом переводе была в значительной части посвящена Шекспиру.⁴³

«Борис Годунов» был воспринят Любомудрами восторженно. 12 октября 1826 г. Пушкин читал у Веневитиновых свою трагедию. Сорок лет спустя Погодин писал об этом чтении: «До сих пор еще... кровь приходит в движение при одном воспоминании». И далее: «Кончилось чтение. Мы смотрели друг на друга долго и потом бросились к Пушкину. Начались объятия, поднялся шум, раздался смех, полились слезы, поздравления».⁴⁴ Первый же номер «Московского вестника» открывался сценой «Ночь. Келья в Чудовом монастыре».⁴⁵

Обращаясь к исторической трагедии, Пушкин стремился не только к преобразованию театра, но и к сближению литературы с народом, ибо

³⁷ См., например: М. Загорский. Пушкин и театр, стр. 108—114; Г. А. Гукковский. Пушкин и проблемы реалистического стиля, стр. 64—72; И. М. Тойбин. Пушкин и Погодин. — Уч. зап. Курск. пед. инст., вып. 5, 1956, стр. 100—110.

³⁸ И. З. Серман. Пушкин и русская историческая драма 1830-х годов. — В кн.: Пушкин. Исследования и материалы, т. VI. Л., 1969, стр. 118—149.

³⁹ Подробнее об этом см.: Шекспир и русская культура, стр. 215—219.

⁴⁰ Московский вестник, 1827, ч. I, № 3, стр. 217.

⁴¹ См. его письмо к С. П. Шевыреву от 20 января 1832 г. — Русский архив, 1882, кн. III, № 6, стр. 194.

⁴² Н. Барсуков. Жизнь и труды М. П. Погодина, кн. IV. СПб., 1891, стр. 123.

⁴³ С. Ш. Гец фон Берлихинген, железная рука. Трагедия в пяти действиях. Сочинение Гете. Перевод с немецкого М. Погодина. — Московский вестник, 1828, ч. XII, № 21—22, стр. 109—128.

⁴⁴ Русский архив, 1865, стб. 97—98.

⁴⁵ Московский вестник, 1827, ч. I, № 1, стр. 3—10.

считал драму народным искусством по своей природе («Драма родилась на площади и составляла увеселение народное»; XI, 178). В поисках демократических традиций в искусстве прошлого он обращался к Шекспиру, у которого находил народ, введенный в театральное действие. Это величайшее завоевание драматургии английского Возрождения, проявление ее стихийного демократизма Пушкин связывал с именем Шекспира (ср. в черновиках статьи о «Марфе Посаднице»: «Шекспир. Народ»; XI, 419). Но, как мы отмечали выше, он пошел дальше своего английского предшественника.

Основная проблема «Бориса Годунова» — власть и народ — ставилась уже в шекспировских хрониках; но там она не была главной, организующей произведение. Основное внимание сосредоточивалось на короле, характер которого во многом определял тему и сюжет пьесы и приобретал таким образом значение как бы национально-государственного фактора, так как он обуславливал пригодность к управлению страной. Герои Шекспира сталкиваются с объективным ходом истории, «временем», и либо подчиняются ему, либо вступают с ним в борьбу и гибнут.⁴⁶ Но понятие «времени» здесь еще расплывчато, неконкретно.

У Пушкина историческая необходимость выражается яснее и определеннее. Герои, в том числе Борис, Самозванец, пассивнее шекспировских героев, они не управляют событиями, но подчинены им. Вершителем «суда истории» (ср. XII, 256) в конечном счете выступает народ.

В отличие от Шекспира в трагедии Пушкина власть, государь, с одной стороны, и народ, с другой, равны по значению. Народ из грубой, неразумной толпы, нуждающейся в управлении, иначе она несет лишь разрушения (ср. сцены восстания Кеда во II части «Генриха VI»), превращается в движущую силу истории; «мнение народное» определяет судьбу государя, его утверждение на престоле или падение и в сущности судьбу государства. При этом Пушкин далек от идеализации народа, который способен на слепую стихийную ярость, когда несетя «вязать Борисова щенка» (сц. «Лобное место») или по наущению бояр плачет лицемерными слезами, призывая Бориса на царство (сц. «Девичье поле. Новодевичий монастырь»). Тем не менее народу принадлежит высший нравственный суд. В свое время убийцы царевича Дмитрия были «растерзаны народом». И заключительное народное безмолвие при известии о смерти Марии и Федора Годуновых — тоже выражение суда народного.

Мечтая о реформе отечественной драматургии, Пушкин был заинтересован в последователях и рассчитывал найти их среди Любомудров. Не случайно одна из эстетических деклараций, связанных с «Борисом Годуновым», была задумана в форме письма к издателю «Московского вестника» (см. XI, 66—69). И действительно отклик, которого ждал Пушкин, последовал.

Трагедия Хомякова «Дмитрий Самозванец»,⁴⁷ посвященная царствованию Лжедмитрия на Москве и его гибели, по замыслу автора являлась прямым продолжением «Бориса Годунова».⁴⁸ Хомяков не только следовал формальному построению пушкинской трагедии, идущему от хроник Шекспира (перенос действия с места на место, отказ от любовной интриги, народные сцены, пятистопный ямб, в нескольких местах перемежающийся

⁴⁶ См.: В. П. Комарова. Герой и «время» в исторических драмах Шекспира. — Вестн. ЛГУ, 1966, № 14, Сер. истории, языка и лит., вып. 3, стр. 82—93.

⁴⁷ Дмитрий Самозванец. Трагедия в пяти действиях. В стихах. Сочинение А. Хомякова. М., 1833 (далее ссылки на страницы этого издания даются в тексте).

⁴⁸ П. А. Вяземский писал И. И. Дмитриеву 13 апреля 1832 г., что «Дмитрий Самозванец» Хомякова — «продолжение и в роде трагедии Пушкина, но в ней есть более лирического» (Русский архив, 1868, № 4 и 5, стб. 617).

прозой), но даже ссылался на показанные в ней события (так, в д. III явл. 6 Самозванец вспоминает свое свидание с Мариной у фонтана; см. стр. 105). Более того, в «Димитрии Самозванце» имеются текстуальные переключки с «Борисом Годуновым». ⁴⁹

⁴⁹ См.: Г. А. Гукровский. Пушкин и проблемы реалистического стиля, стр. 68—69. — К приведенным здесь параллелям можно добавить еще несколько.

Пушкин:

Димитрий (*гордо*)

Тень Грозного меня усыновила,
Димитрием из гроба нарекла... (VII, 64).

Хомяков:

Димитрий

Но Иоанн из глубины могилы
Мне завещал державный свой удел (стр. 67).

Пушкин:

Самозванец

Как медленно катился скучный день!
Как медленно заря вечерня гасла! (VII, 59).

Хомяков:

Марина

Как я ждала! Как медленно часы
Катились в несносном ожиданьи! (стр. 99).

Пушкин:

Самозванец

Перед собой вблизи видал я смерть (VII, 58).

Хомяков:

Димитрий

Я видел смерть вблизи (стр. 150).

Пушкин:

Царь

Слышал ли ты когда,
Чтоб мертвые из гроба выходили
Допрашивать царей, царей законных... (VII, 47).

Хомяков:

Димитрий

Что ж мертвецу до имени? не правда ль?
Не встанет он, чтоб допрощать живых
И требовать назад свое названье (стр. 210).

Пушкин:

Шуйский

... бессмысленная чернь
Изменчива, мятежна, суеверна,
Легко пустой надежде предана,
Мгновенному внушению послушна,
Для истины глуха и равнодушна... (VII, 46).

Хомяков:

Шуйский

... чернь всегда изменчива, безумна,
Обманам верит, к истинам глуха... (стр. 200).

Одно место из «Бориса Годунова» нашло отклик не только в трагедии Хомякова, но и через нее в последующем произведении Погодина. Ср.:

Пушкин:

Самозванец (*Марине*)

Что Годунов? Во власти ли Бориса
Твоя любовь, одно мое блаженство?
Нет, нет. Теперь гляжу я равнодушно
На трон его, на царственную власть.
Твоя любовь... что без нее мне жизнь... (VII, 60).

Обращался Хомяков и прямо к Шекспиру, творчество которого хорошо знал (по свидетельству Погодина, он мог «легко прочесть вам сотню стихов из любой трагедии Шекспира»).⁵⁰ Явно под влиянием «Короля Лира» создана роль Шута, говорящего прозой и изрекающего под видом прибауток многозначительные сентенции и мрачные пророчества: «Прощайте, ребята, прощай, Василий Шубник, бог с тобою! — Больно сердит ты, да не весел; повеселят старика. Петь не любишь, плакать будешь; плясать не хочешь, так спать уложат, да и всех бояр: да и то в воскресенье. — Что же ты, брат, не смеешься?» (стр. 133).

Тем не менее Хомяков более склонялся к шиллеровской поэтике:⁵¹ социально-исторический конфликт у него оттесняется на задний план и заслоняется морально-психологическим, истолкованным к тому же в националистическом духе будущего славянофильства. Трагическая вина Самозванца состоит в том, что он оторвался от родной почвы, ищет опору в поляках и даже готов отречься от веры отцов, заменить православие католичеством.⁵²

Народ, выведенный в сцене на Лобном месте (д. II, явл. 4), показан Хомяковым как глупая, изменчивая толпа, которая легко возбуждается, но так же легко поддается увещаниям и в сущности чтит своих царей и бояр. Хомяков как бы движется от Пушкина назад, поскольку представление о народе как о пассивной массе, руководимой высшими силами, больше соответствовало его социально-политическим воззрениям.⁵³ Едва ли это было сознательным приближением к Шекспиру.

В пору работы Хомякова над трагедией Пушкин возлагал на нее серьезные надежды. Он так и писал Н. М. Языкову 18 ноября 1831 г.: «Надеюсь на Хомякова: Самозванец его не будет уже студент,⁵⁴ а стихи его все будут по-прежнему прекрасны» (XIV, 241). Однако, видимо, характер изображения народа, общая «шиллеризация» трагедии, господствующая в ней лирическая стихия, чуждая Пушкину-драматургу, следовавшему за Шекспиром и в этом отношении, заставили его разочароваться в драматургических возможностях Хомякова. 2 апреля 1834 г. он занес в дневник: «Кукольник пишет Ляпунова. Хомяков тоже. Ни тот, ни другой не напишут хорошей трагедии» (XII, 323).

Подобно Пушкину, отрицательно отзывался о «Димитрии Самозванце» Погодин: «... неблагодарное целое и драматического искусства ни на грош», хотя и признавал, что в трагедии есть «сцены блестящие, а стих

Хомяков:

Димитрий (*Марине*)

Что царство, власть, что мой блестящий двор?
Труды, борьба, тяжелые заботы,
Поклонников бездушные толпы,
И золото, и холод, и пустыня.
Какая жизнь! Я только здесь живу (стр. 100).

Погодин:

Самозванец (*Марине*)

Что мне царство, что мне слава, почести! Вот мое царство... все, рай. (История в лицах о Димитрии Самозванце. Сочинение М. Погодина. М., 1835, стр. 97).

⁵⁰ М. П. Погодин. «Московский сборник». — Москвитянин, 1846, ч. III, № 5, стр. 186.

⁵¹ В трагедии Хомякова обнаруживается и прямое подражание Шиллеру. Монолог Самозванца перед подписанием смертного приговора Шуйскому (д. II, явл. 2) подобен соответствующему монологу Елизаветы в «Марии Стюарт» (д. IV, явл. 10). Есть сходство предсмертных сцен в «Димитрии Самозванце» (д. V, явл. 8) и «Смерти Валленштейна» (д. V, явл. 4, 5).

⁵² Подробнее об этом см.: И. З. Серман. Пушкин и русская историческая драма 1830-х годов, стр. 130—132.

⁵³ См.: Г. А. Гук о в с к и й. Пушкин и проблемы реалистического стиля, стр. 70.

⁵⁴ Намек на трагедию Хомякова «Ермак» (1832).

чудо».⁵⁵ Такое совпадение во мнениях не случайно, потому что именно Погодин сделал попытку развить дальше историческую драму в направлении, указанном Пушкиным.

Известно, что Погодин обратился к драматургии под влиянием бесед и споров вокруг «Бориса Годунова». Как и Хомяков, он усвоил через пушкинскую трагедию особенности драматургической поэтики Шекспира: ориентируясь на «Бориса», он также «решил окончательно» избрать для «Марфы Посадницы» пятистопный белый ямб.⁵⁶

Но главное состояло не в этом. Погодин стремился средствами драматургии раскрыть исторический конфликт, глубоко волновавший русскую передовую мысль последекабрьского периода, конфликт между интересами централизованного государства и местной вольницы. При этом Погодин попытался, как того требовал Пушкин, «воскресить минувший век во всей его истине» и достиг в этом известного успеха. Пушкин нашел в его трагедии «верность историческую» (XI, 182).⁵⁷

То противопоставление двух основных сил, которое было осуществлено в «Борисе Годунове» — царь и народ, в «Марфе Посаднице» получило дальнейшее развитие. Пушкин указывал, что драматургу были представлены историей «два великих лица»: Иоанн и Новгород (XI, 181), причем большее значение приобретал Новгород. Сам Погодин писал об этом Шевыреву 10 июля 1830 г.: «Главное действующее лицо — народ».⁵⁸ Народные сцены расширились и углубились. Изображая новгородское вече, Погодин показал не бессмысленную толпу, а социальный организм, общество, разделенное на разные группы: боярство, житые люди, чернь, — каждая из которых действует по-своему, ибо имеет свои интересы. Столкновениями социально-политических интересов внутри Новгорода, внутри царского войска и между этими двумя лагерями — и движется трагедия.

Пушкин особенно ценил в «Марфе Посаднице» народные сцены. Он даже будто бы сказал Погодину: «...мои сцены народные ничто перед вашими».⁵⁹ Именно в этом, в умении выявить и понять политические страсти, «дух» прошедшего века и находил Пушкин следование Шекспиру. Он так и писал Погодину в ноябре 1830 г.: «Что за прелесть сцена послон! Как вы поняли русскую дипломатику! А вече? а посадник? а князь Шуйский? а князя удельные? я вам говорю, что это все достоинство — *шекспировского!*» (XIV, 129).

Шекспир служил Пушкину как бы эталоном высшей оценки для исторической драмы. Но при этом Пушкин отнюдь не считал необходимым прямое следование английскому драматургу. В этой связи характерно, что в своей статье по поводу «Марфы Посадницы» он не одобрил речь Иоанна перед битвой, которой заключается II действие. Между тем Погодин создал ее, по всей видимости, под впечатлением аналогичной речи Ричмонда в «Ричарде III» (д. V, сц. 3). Пушкин же писал: «Последняя речь Иоанна —

Российские бояре,
Вожди, князя и проч.

⁵⁵ Н. Барсуков. Жизнь и труды М. П. Погодина, кн. IV, стр. 28.

⁵⁶ Там же, кн. II, 1889, стр. 45.

⁵⁷ См.: Б. С. Мейлах. Незавершенная литературно-эстетическая декларация Пушкина 30-х годов. — В кн.: Вопросы изучения русской литературы XI—XX вв. М.—Л., 1958, стр. 88—97.

⁵⁸ Русский архив, 1882, кн. III, № 6, стр. 151.

⁵⁹ Запись в дневнике Погодина от 14 апреля 1830 г.: М. А. Цявловский. Пушкин по документам Погодинского архива. — В кн.: Пушкин и его современники, вып. XXIII—XXIV. Пгр., 1916, стр. 107. — За день до этого после прочтения I действия Пушкин говорил Погодину: «Ну, если вы разовьете характеры так же, дойдете до такой высоты, на какой стоят народные сцены» (там же, стр. 106).

кажется нам не в духе властвования Иоаннова. Ему не нужно воспламенить их усердия, он не станет им изъяснять причины своих действий. Довольно, если он скажет им — завтра битва, будьте готовы» (XI, 182). Пушкин сам жертвовал сценическими эффектами ради исторической достоверности и того же требовал от других.

Конечно, Пушкин допускал преувеличение, когда находил в «Марфе Посаднице» «европейское, высокое достоинство» (XIV, 128). (Белинский даже решил, что пушкинский разбор драмы, впервые опубликованный в 1842 г., был «шуточным, глубоко ироническим»,⁶⁰ что, разумеется, несправедливо). Погодин был довольно пронизителен и в письме Шевыреву от 15 мая 1830 г. заметил: «Может быть, слушая меня, он (Пушкин — Ю. Л.) сам много вообразил, бросал свое золото, как алхимик».⁶¹ Несомненно, что Пушкин подчас находил в драме то, что ему хотелось в ней найти, и оценивал не столько действительные ее качества, сколько заложенные в ней возможности, в реализации которых он видел плодотворное развитие шекспировских традиций. «Марфа Посадница» вселяла в него надежду (в дальнейшем не оправдавшуюся) на осуществимость реформы русского театра, которую он замыслил.⁶² И он был уверен, что в случае постановки на сцене трагедия Погодина будет иметь «народный успех» (XV, 27).

3. «Граф Нулин»

Поэма «Граф Нулин» написана в середине декабря 1825 г., через месяц после окончания «Бориса Годунова». Впоследствии Пушкин набросал известную заметку, объясняющую происхождение поэмы.

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

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

Мысль пародировать историю и Шекспира мне представилась, я не мог воспротивиться двойному искушению и в два утра написал эту повесть» (XI, 188).⁶³

⁶⁰ В. Г. Белинский. Литературные и журнальные заметки (1842). — Полн. собр. соч., т. VI. М., 1955, стр. 511. Ср. в обзоре «Русская литература в 1842 году» (там же, стр. 545).

⁶¹ Русский архив, 1882, кн. III, № 6, стр. 148.

⁶² Мы не останавливаемся на произведениях Погодина, близких по теме к пушкинскому «Борису Годунову» («История в лицах о царе Борисе Федоровиче Годунове», 1832; «История в лицах о Димитрии Самозванце», 1835; последняя посвящена Пушкину), поскольку они, как показывают сами заглавия, создавались не как театральные произведения, а как пьесы для чтения. К тому же неизвестно, как их воспринимал Пушкин: никаких его откликов не сохранилось.

⁶³ Датировка этой заметки вызывает споры (см. обзор мнений в статье: А. М. Гордин. Заметка Пушкина о замысле «Графа Нулина». — В кн.: Пушкин и его время, вып. I. Л., 1962, стр. 233—234). — Обычно исследователи относили ее к 1829—1830 гг., полагая, что упомянутое в ней «соблазнительное происшествие» в Новоржевском уезде — это ночное приключение А. Н. Вульфа в феврале 1829 г. (см.: А. Н. Вульф. Дневники. М., 1929, стр. 193). А. М. Гордин (в названной работе, стр. 234—235) доказывает несостоятельность этого отождествления. К доводам исследователя можно добавить, что по смыслу пушкинского текста в Новоржевском уезде повторилась история Тарквиния и Лукреции, т. е., по-видимому, насильник овладел своей жертвой, тогда как Вульф потерпел неудачу и тем самым повторил приключение Нулина. Что касается даты написания заметки, предполо-

Нетрудно понять, почему Пушкин считал «The gare of Lucrese» Шекспира слабым произведением. Поэтические произведения Шекспира в отличие от драматических принадлежали к книжной поэзии Возрождения, рассчитанной на сравнительно узкий круг ценителей. Пространная поэма (около 2000 строк) с условными героями, чрезвычайно бедная действием, наполнена длиннейшими риторическими медитациями, варьирующими на все лады ту или иную тему, замысловатыми метафорами, символами и эмблемами, мифологическими и иными аллюзиями. Все это было глубоко чуждо художественным исканиям Пушкина середины 20-х годов. К тому же, читая поэму не в оригинале, а во французском прозаическом переводе, он не мог оценить достоинства шекспировского стиха.

В первой половине XIX в. слово «пародия» в русском языке имело в основном значение перелицовки, травести.⁶⁴ Таким травести шекспировской поэмы и должен был явиться «Граф Нулин», названный первоначально «Новый Тарквиний», т. е. как бы «Лукреция наизнанку». Однако сопоставление двух поэм позволяет обнаружить весьма малое число параллелей.⁶⁵ Так, Лукреция Шекспира, прощаясь с Тарквинием, подает ему руку, и потом он, вспоминая это пожатие, толкует его как намек. И о Нулине говорится:

Он помнит: точно, точно так!
Она ему рукой небрежной
Пожала руку...

(V, 9—10)⁶⁶

В описании ночного шествия обоих героев имеется несколько мелких совпадений: Тарквиний, встав, перебрасывает через плечо плащ, Нулин накидывает халат; их продвижение сопровождается скрипом половиц; наконец, оба героя сравниваются с котом, кидаящимся на мышь.⁶⁷ Однако между этими совпадениями (особенно первыми двумя), возможно, нет прямой связи, и они обусловлены общностью ситуации.⁶⁸

Однако зависимость поэмы Пушкина от Шекспира этими скудными параллелями не ограничивается. Рассуждения о роли случайности в приведенной выше заметке имеют отношение не только к общему сюжету «The gare of Lucrese», но и к развиваемым в поэме идеям. У Шекспира обесчещенная Лукреция в длинной ламентации, в которой варьируется тема повсеместного зла, объявляет виновником всех бед Случай (Opportunity — в оригинале; Occasion — во французском переводе). Случай всемогущ и вечен, он проникает всюду и несет с собой зло, преступление, горе. Он разрушает жизнь людей и целых обществ (см. строфы CXXXVI—CXXXII).

жительно определяемой А. М. Гординым 1827 г., то ее нельзя еще считать окончательно доказанной.

⁶⁴ Еще в «Толковом словаре» В. И. Даля (1863—1866) в числе значений «пародии» имеется: «забавная переделка важного сочинения», «перелицовка, сочиненье или представление наизнанку», а «пародировать» — «перелицевать, вывернуть наизнанку». Ср. у Пушкина: «„Руслана и Людмилу“... обвиняли... за пародию „Двенадцати спящих дев“... Непростительно было (особенно в мои лета) пародировать, в угрождение черни, девственное, поэтическое создание» (XI, 144—145. Курсив мой, — Ю. Л.).

⁶⁵ См.: П. Морозов. «Граф Нулин». — В кн.: Пушкин, т. II. СПб., 1908 (Библиотека великих писателей под ред. С. А. Венгера), стр. 387—388.

⁶⁶ Эта параллель указана также в статье: G. Gibian. Pushkin's parody on «The gare of Lucrese». — Shakespeare quarterly, v. I, № 4, 1950, p. 265.

⁶⁷ П. О. Морозов («Граф Нулин», стр. 388) считал, что пушкинское сравнение «Так иногда лукавый кот...» ближе к подобному сравнению в «Орлеанской девственнице» Вольтера, чем в поэме Шекспира.

⁶⁸ Отметим совпадение, не учтенное Морозовым. У Пушкина: «Дверь тихо, тихо уступает...» (V, 10); у Шекспира (во французском переводе): «chaque porte qui lui cède le passage à regret» (Oeuvres complètes de Shakespeare..., t. I, p. 81).

Связь этого места с поэмой Пушкина уже отмечалась исследователями.⁶⁹ Но, на наш взгляд, для русского поэта более существенным был дальнейший ход рассуждений Лукреции. От беспощадного случая жалоба переходит к извращенному времени, которое творит столько зла и не может вернуться назад, чтобы его исправить. Сделай оно хоть минутный шаг вспять, это помогло бы множеству людей. О, роковая ночь, если бы ты отступила на один час, можно было бы предотвратить бедствие.⁷⁰

Такое развитие мысли логично: коль скоро случай определяет людские судьбы и ход истории, то вся беда состоит в необратимости времени, ибо, если бы можно было вернуться и отвратить случай, зло сменилось бы добром. Эта наивная философия истории и вызвала пародийный замысел Пушкина. Он как бы обращал историю вспять и давал возможность новым Тарквинию и Лукреции «переиграть» события.

Пушкин так живо реагировал на идеи, развиваемые в шекспировской поэме, потому, что они попали на подготовленную почву. Среди зачеркнутых выражений в заметке о «Графе Нулине» имеется фраза: «Я внутренне повторил пошлое замечание о мелких причинах великих последствий» (XI, 431). Оценка такого взгляда как пошлости сделана с позиций, на которых Пушкин стоял во время написания заметки. В пору создания «Графа Нулина» он, видимо, так еще не считал, во всяком случае не был уверен в этом.⁷¹ Там же мы находим: «Я подумал о том, как могут мелкие причины произвести великие» (XI, 431). Именно в 1825 г. в связи с работой над «Борисом Годуновым» Пушкин много раздумывает над проблемами истории, исторической причинностью, ролью случайности и закономерности в историческом процессе; при этом он обращался к изучению римской истории. Он потом говорил А. О. Смирновой: «... в деревне я перечитывал Тацита и других римских историков».⁷² Вполне вероятно, что эти занятия и побудили его перечитать «The gate of Lusciese», чтобы выяснить, как Шекспир толкует легенду, хорошо известную Пушкину по античным источникам; возможно, по Овидию («Фасты», кн. I) и, несомненно, по сочинениям историков — Тита Ливия⁷³ и Плутарха.⁷⁴

⁶⁹ См.: А. М. Гордин. Заметка Пушкина о замысле «Графа Нулина», стр. 240; А. А. и к с т. Творчество Шекспира. М., 1963, стр. 182—183.

⁷⁰

СХХХVIII

Pourquoi ferais-tu tant de mal dans ton long pèlerinage, si tu ne pouvais revenir pour le réparer? Une pauvre minute par siècle t'achèterait un million d'amis, si tu donnais de l'esprit à celui qui prête à de mauvais débiteurs! O fatale nuit! si tu pouvais rétrograder d'une heure je préviendrais cette tempête et j'éviterais le naufrage (Oeuvres complètes de Shakespeare..., t. I, p. 107).

⁷¹ Ср.: Б. Томашевский. Пушкин, кн. II. М.—Л., 1961, стр. 198.— А. М. Гордин (Заметка Пушкина о замысле «Графа Нулина», стр. 240—241), напротив, считает, что Пушкин писал свою поэму, чтобы «возразить на эти наивные взгляды, показать всю их несостоятельность». Характерно, что, цитируя при этом зачеркнутые слова в заметке Пушкина о «пошлом» воззрении, автор опускает указания: «Я внутренне повторил...», «Я подумал...».

⁷² См.: А. О. Смирнова. Записки, ч. I. СПб., 1895, стр. 38.— О достоверности этой записки см.: М. М. Покровский. Пушкин и римские историки.— В кн.: Сборник статей, посвященных В. О. Ключевскому. М., 1909, стр. 485.— Подробнее о связи «Графа Нулина» с занятиями Пушкина римской историей см.: Б. М. Эйхенбаум. О замысле «Графа Нулина». — В кн.: Пушкин. Временник Пушкинской комиссии, т. III, стр. 350—353.

⁷³ О хорошем знакомстве с «Римской историей» Тита Ливия, в которой излагается история Тарквиния и Лукреции (кн. I, гл. 57—60), свидетельствует заметка Пушкина о Карамзине («У нас никто не в состоянии исследовать...»; XII, 305—306), где, в частности, названы Тарквиний и Брут.

⁷⁴ Об этом свидетельствует упоминание в заметке о «Графе Нулине» имени Публиколы, давно уже вызывавшее недоумение пушкинистов. П. О. Морозов («Граф Нулин», стр. 387), отметив, что имя это не встречается в поэме Шекспира, заклю-

Но поэма Шекспира и римская история дали лишь первый стимул к написанию «Графа Нулина». В процессе работы бытовая стихия избранного сюжета, реалистическая картина провинциальной помещичьей жизни приобрели самодовлеющее значение. Поэма Пушкина получила внутреннюю связь с «Евгением Онегиным»,⁷⁵ а ее второй, пародийный план сошел на нет. И поэтому, хотя в ней остались две реминисценции («К Лукреции Тарквиний новый Отправился на все готовый», «Она Тарквинию с размаха Дает — пощечину»; V, 10—11), Пушкин снял трагестийное заглавие «Новый Тарквиний». «Тем самым устранялась заранее данная непосредственная проекция всего пушкинского произведения на „Лукрецию“ Шекспира... Ведь она тисками пародийного параллелизма сжимала бы реальную, бытовую обстановку действия, стесняла бы „правдоподобное“ развитие характеров и причудливо-изменчивое движение авторского образа».⁷⁶

Примечательно, что никто из современников не уловил связи «Графа Нулина» с Шекспиром⁷⁷ и она оставалась скрытой, пока П. В. Анненков не опубликовал в 1855 г. пушкинскую заметку о поэме.⁷⁸

4. «Анджело»

Обращение Пушкина к шекспировской драме «Мера за меру» началось с того, что в 1833 г. он перевел 27 строк 1-ой сцены, уместив их в 22 русских стиха. Как свидетельствовал его друг П. В. Нащокин, Пушкин оставил перевод этой пьесы, «не надеясь, чтобы наши актеры, которыми он не был вообще доволен, умели разыграть ее».⁷⁹ Такое объяснение малоубедительно. Состояние русской сцены не мешало Пушкину

чил, что Пушкин назвал его, «конечно, по ошибке вместо имени Коллатина, мужа Лукреции». И такое толкование повторяется в пушкиноведении до сих пор. Между тем слова «Публикола не взбесился бы» никак не подходят к Коллатину, который и у Ливия и у Шекспира лишь скорбит, а не «бесится». В действительности Публикола у Шекспира упоминается, но не в самой поэме, а в Argument (сохраненном во французском переводе), и не под этим прозвищем, а под своим именем — Публий Валерий. Это римский патриций, принявший вместе с Брутом горячее участие в изгнании царей и впоследствии избранный консулом. О нем также рассказывается в «Римской истории» Тита Ливия, но прозвище Публикола, толкуемое как «друг народа», сообщается только в его жизнеописании у Плутарха, где кратко сказано и о трагической судьбе Лукреции (см., например, в издании, которым пользовался Пушкин: *Les vies des hommes illustres de Plutarque, traduites en François, avec les remarques historiques et critiques, par M. Dacier, t. II. Lyon, 1803, p. 95*). Упоминание того же прозвища в «Кориолане» Шекспира («The noble sister of Publicola»; V, 3, 64) вряд ли было замечено Пушкиным.

⁷⁵ См.: Г. А. Гуковский. Пушкин и проблемы реалистического стиля, стр. 81—84; Б. М. Эйхенбаум. О замысле «Графа Нулина», стр. 355—357. — Попутно заметим, что не можем согласиться с высказанным в последней статье мнением (см. стр. 353—355) о том, что «Граф Нулин» — «своего рода ответ или возражение Кюхельбекеру», «драматическую шутку» которого «Шекспировы духи» (1825) Пушкин не одобрил. В восприятии пушкинского времени Шекспир-поэт и Шекспир-драматург были обособлены, и «пародия» на поэму Шекспира не могла быть ответом на интерпретацию его фантастических комедий. Конечно, и возражения на пьесу Кюхельбекера, и «Граф Нулин» восходят к единой художественной системе Пушкина 1825 г. Но с этой системой связано все, что выходило в это время из-под пера поэта.

⁷⁶ В. В. Виноградов. Стиль Пушкина. М., 1941, стр. 453.

⁷⁷ См. сводку отзывов в комментарии к поэме: Пушкин. Соч., т. IV. Изд. имп. Акад. наук, Пгр., 1916, стр. 235—245.

⁷⁸ П. В. Анненков. Материалы для биографии А. С. Пушкина. СПб., 1855, стр. 167.

⁷⁹ Рассказы о Пушкине, записанные со слов его друзей П. И. Бартевевым в 1851—1860 годах. Л., 1925, стр. 47. См. также: Д. П. Якубович. Перевод Пушкина из Шекспира. — Звенья, VI, 1936, стр. 144—148. — В академическом издании Пушкина перевод печатается в разделе «Стихотворения» и озаглавлен по первой строке: «Вам объяснять правления начала...» (III, 324). О значении этого перевода см.: D. M. Urnow. Puschkin und Shakespeares «Mass für Mass». — Shakespeare-Jahrbuch, Bd. 105, Weimar, 1969, S. 155—156.

обращаться к драматической форме и в 1830-е годы («Русалка», «Сцены из рыцарских времен»). Скорее можно предположить, что русский поэт, привлеченный содержанием драмы Шекспира, нашел, что она плохо построена: сцены недостаточно связаны, сюжет излишне запутан, развитие действия прерывается побочными эпизодами и т. д. С этой стороны драма еще с XVIII в. постоянно подвергалась осуждению критиков.⁸⁰ Пушкина могла также оттолкнуть и циническая грубость уличных и тюремных сцен. И в дальнейшем, опираясь на шекспировское произведение, он создал самостоятельную стихотворную новеллу «Анджело», придав ей отсутствующие в источнике стройность, четкость и логическую ясность.

Известно, что «Анджело» не получил признания у современников, а суровый приговор В. Г. Белинского, считавшего, что в поэме «много искусства, но искусства чисто технического, без вдохновения, без жизни»,⁸¹ долгое время определял суждения о ней критики.⁸² Между тем Пушкин говорил Нащокину: «Напи критики не обратили внимания на эту пиесу и думают, что это одно из слабых моих сочинений, тогда как ничего лучше я не написал».⁸³ Оценили поэму и друзья поэта. Кюхельбекер отметил в дневнике, что «Анджело» наряду с «Домиком в Коломне» принадлежит «зрелости таланта Пушкина».⁸⁴ Плетнев писал Жуковскому: «Что за оригинальность идей, что за свежесть выражений, что за неотразимые истины, что за свобода в положениях в каждой части „Анджело“!».⁸⁵

Начиная с П. В. Анненкова, который считал, что, создавая «Анджело», Пушкин «хотел... видеть, как одна из самых живых драм нового искусства отразится в повествовании»,⁸⁶ исследователи нередко склонялись к мнению, что поэт в данном случае преследовал главным образом художественные цели.⁸⁷ Существует несколько работ, выясняющих отношение поэмы Пушкина к драме Шекспира, способы, которыми русский поэт преобразовывал драматическую форму в эпическую.⁸⁸

Однако, как мы уже старались показать,⁸⁹ Пушкину были известны повествовательные произведения, связанные с «Мерой за меру». Это,

⁸⁰ См.: F. E. Halliday. Shakespeare and his critics. London, 1958, p. 238—240. Ср.: А. Каун. Pushkin's sense of measure.— In: Centennial essays for Pushkin. Cambridge, Mass., 1937, p. 115.

⁸¹ В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., т. VII, стр. 553.

⁸² См. обзор отзывов: Н. И. Черняев. «Анджело». — В кн.: Н. И. Черняев. Критические статьи и заметки о Пушкине. Харьков, 1900, стр. 144—156; Пушкин. Итоги и проблемы изучения. М.—Л., 1966, стр. 394—395.

⁸³ Рассказы о Пушкине..., стр. 47.

⁸⁴ В. К. Кюхельбекер. Дневник. Л., 1929, стр. 289 (запись от 19 мая 1843 г.).

⁸⁵ Письмо от 11 (23) октября 1849 г.: Русский архив, 1870, вып. 7, стб. 1298. Ср. также отзыв в статье «Шекспир» (1837): П. А. Плетнев. Сочинения и переписка, т. I. СПб., 1885, стр. 292—296. Впоследствии А. М. Горький сказал: «Да, я согласен с Пушкиным: „Анджело“ — лучшее его творение» (см.: И. Шкапа. Семь лет с Горьким. М., 1964, стр. 95).

⁸⁶ П. В. Анненков. Материалы для биографии А. С. Пушкина. СПб., 1873, стр. 381.

⁸⁷ См., например: Б. Томашевский. Поэтическое наследие Пушкина. (Лирика и поэмы). — В кн.: Б. Томашевский. Пушкин, кн. II, стр. 407—408; М. Н. Романов. Итальянский колорит в «Анджело» Пушкина. — В кн.: Сборник статей к сорокалетию ученой деятельности академика А. С. Орлова. Л., 1934, стр. 377—389.

⁸⁸ См.: Н. И. Черняев. «Анджело», стр. 164—216; Ю. А. Веселовский. «Мера за меру». — В кн.: Шекспир, т. III. СПб., 1903 (Библиотека великих писателей под ред. С. А. Венгерова), стр. 218—220; G. Gibian. «Measure for measure» and Pushkin's «Angelo». — PMLA, 1951, v. LXVI, № 4, p. 426—431. — Сопоставлению двух произведений в значительной мере посвящена и статья: И. М. Нусинов. «Анджело». — В кн.: И. М. Нусинов. Пушкин и мировая литература. М., 1941, стр. 349—378 (то же под заглавием: «Мера за меру» и «Анджело» в его кн.: История литературного героя. М., 1958, стр. 296—324).

⁸⁹ См. нашу заметку «Об источниках поэмы Пушкина „Анджело“» (Изв. АН СССР, сер. лит. и языка, 1968, т. XXVII, вып. 3, стр. 255—258).

во-первых, новелла итальянского писателя XVI в. Джиральди Чинтио, к которой восходит сюжет шекспировской драмы, и, во-вторых, пересказ в книге английского романика Чарльза Лэма «Рассказы из Шекспира».⁹⁰ В сущности, Лэм, исключив второстепенные эпизоды, сделал то самое извлечение из «Меры за меру», которого довольно близко придерживался Пушкин. Конечно, и с Лэмом он обращался так же свободно, как с Шекспиром, т. е. брал у каждого то, что ему годилось, отбрасывая лишнее и добавляя необходимое. Но наличие известного Пушкину повествовательного произведения на шекспировский сюжет позволяет отказаться от предположения, будто основной его задачей было преобразование драмы в эпос.

Опора на Лэма, в изложении которого Шекспир превращался в сказочника, была закономерна. Поэма Пушкина сама представляет собою нечто среднее между стихотворной новеллой, притчей и сказкой (отметим попутно, что одновременно поэт работал над сказками). Уже первые строки настраивают на сказочный лад:

В одном из городов Италии счастливой
Когда-то властвовал предобрый, старый Дук,
Народа своего отец чадолюбивый...

(V, 107)

Если эпитет «предобрый» (не вполне отвечающий характеристике герцога Винченцо в «Мере за меру») соответствует «мягкому и кроткому нраву» (*mild and gentle temper*), которым наделил правителя Лэм, то «старый» введено Пушкиным вопреки Шекспиру и Лэму, у которых Винченцо достаточно молод, чтобы предложить в финале руку и сердце Изабеле. Но сказочный король, отец своих подданных, обычно бывает старым. Сказочные ассоциации вызывает и сравнение Дука с «халифом» Гаруном Аль-Рашидом (V, 125). Тому же впечатлению способствует и плавное течение поэтического рассказа, сменившего бурное, хаотичное развитие действия драмы Шекспира. Наконец, как уже отмечалось исследователями, в поэме нет той мрачной атмосферы всеобщего порока и разврата, которая господствует в «Мере за меру».⁹¹

Свою поэму Пушкин назвал «Анджело», по имени героя, потому что в нем сосредоточена вся проблематика произведения. Это, собственно, — притча о немилосердном властителе. В «Мере за меру» Пушкин обнаружил весьма остро поставленную проблему государственной власти. С одной стороны, здесь показано, как не ограничиваемая властью свобода ведет к анархии, падению нравов и всеобщему распутству. Такая идея для Шекспира была не нова, она развивалась еще в хрониках. Но в пору создания «Меры за меру» драматург все более задумывается над злом, присутствием самой власти,⁹² и в своей драме он делает основной упор не на необходимость порядка, но на злоупотреблениях правителя.⁹³ Это и привлекло Пушкина.

Б. С. Мейлах справедливо указывал, что центральная проблема пушкинской поэмы — политическая: «сущность тирании, неограниченной

⁹⁰ Экземпляр одного из изданий этой книги сохранился в библиотеке Пушкина: Ch. Lamb. Tales from Shakespeare. Designed for the use of young persons. 5th ed. London, 1831. — См.: Б. Л. Модзалевский. Библиотека Пушкина. — В кн.: Пушкин и его современники, вып. IX—X. СПб., 1910, стр. 267, № 1068.

⁹¹ См.: G. Gibian. «Measure for measure» and Pushkin's «Angelo», p. 427.

⁹² См.: K. Muir. «Timon of Athens» and the Cash-Nexus. — Modern quarterly miscellany, 1947, № 1, p. 62—66.

⁹³ «Слово „власть“ употреблено в пьесе шесть раз и каждый раз не как средство поддержания порядка, а как синоним тирании, которая может быть определена как власть без правосудия и милосердия» (К. Мю и р. Шекспир и политика. — В кн.: Шекспир в меняющемся мире. М., 1966, стр. 125).

власти деспота, отношения власти и народа, догмы карающего закона и живой логики человеческого чувства».⁹⁴ По сравнению с Шекспиром у Пушкина еще более ослаблена тема необходимости обуздывающей власти. Правда, опираясь на слова герцога в «Мере за меру» (д. I, сц. 3, ст. 20—31), Пушкин создает вначале картину беззакония, царящего при попустительстве правителя:

Но власть верховная не терпит слабых рук
В суде его дремал карающий закон,
Как дряхлый зверь, уже к ловитве неспособный.
Дук это чувствовал в душе своей незлобной
И часто сетовал. Сам ясно видел он,
Что хуже дедушек с дня на день были внуки,
Что грудь кормилицы ребенок уж кусал,
Что правосудие сидело сложа руки
И по носу его ленивый не щелкал.

(V, 107)

Но эти немногие строки, изложенные к тому же в эпически-спокойном тоне, по производимому ими впечатлению не идут ни в какое сравнение с тюремными и уличными сценами в «Мере за меру», которые наглядно демонстрируют разгул пороков, вызванный попустительством, и как бы служат объективным оправданием принятых Анджело чрезвычайных мер. Такое отклонение, по всей вероятности, было обусловлено тем, что свобода от деспотизма государственных законов, показанная Шекспиром и вызывавшая его опасения, для самодержавной России пушкинского времени была еще недостижимым идеалом.⁹⁵

С другой стороны, как заметил Б. С. Мейлах, Пушкин ввел не имеющую соответствия в тексте Шекспира (добавим: и Лама) строфу о порядках, введенных Анджело (ч. I, строфа IV), где рассказывается, как «законы поднялись, хватая в когти зло», «пошли разыгрываться казни»

И ухо стал себе почесывать народ
И говорить: «Эхе! да этот уж не тот».

(V, 108)

Свое представление о характере Анджело Пушкин изложил в заметке «Лица, созданные Шекспиром...»: «У Шекспира лицемер произносит судебный приговор с тщеславною строгостию, но справедливо; он оправдывает свою жестокость глубокомысленным суждением государственного человека; он обольщает невинность сильными, увлекательными софизмами... Анджело лицемер — потому что его гласные действия противуречат тайным страстям! А какая глубина в этом характере!» (XII, 160).

Цитируя этот отрывок, исследователи обычно отмечают пушкинское понимание сложности характеров у Шекспира и не обращают внимания на то, как русский поэт последовательно выделяет *положительные* черты Анджело. Заимствованный у Шекспира образ наместника Пушкин возвысил и нравственно очистил. В «Мере за меру» Анджело внешне — воплощение добродетели, но в действительности в нем гнездится порок: он корыстолюбец и клеветник. Когда-то он отказался от своей невесты Марианы, узнав, что погибло ее приданое, и сделал это под предлогом каких-то бесчестящих ее обстоятельств, будто бы ставших ему известными (д. III, сц. 1, ст. 233—239). Герцог знает об этом, и одна из его целей — испытание Анджело на посту наместника (см. д. I, сц. 3, ст. 50—54).

⁹⁴ Б. Мейлах. «Загадочная» поэма Пушкина. — Неделя, 1964, 6 декабря, стр. 16.

⁹⁵ См.: D. M. Ugnow. Puschkin und Shakespeares «Mass für Mass». S. 152—153.

Пушкин устранил своекорыстный мотив в поведении Анджело. Превратив (вслед за Лэмом) Мариану из невесты в жену, он заставил Анджело бросить ее потому лишь, что ее «молва не пощадила», а он со своими формальными понятиями о чести считает, что «не должно коснуться подозренье к супруге кесаря» (V, 126).⁹⁶

У Пушкина в начале поэмы Анджело не лицемер, но фанатик долга, «Стеснивший весь себя оградой законной, С нахмуренным лицом и с волей непреклонной» (V, 108). Он становится лицемером (так Отелло становится ревнивцем, хотя «от природы» он доверчив; см.: XII, 157), потому что лицемерие неизбежно порождается властью, которой он облечен, догматическим и деспотическим соблюдением закона, не принимающим во внимание живую жизнь.

Требования жизни, человеческого естества последовательно подчеркивается Пушкиным. Он довольно точно передает английскую тираду Клавдио, ожидающего смерти, о превосходстве самой жалкой земной жизни перед загробной:

... земная жизнь в болезни, в нищете,
В печалях, в старости, в неволе... будет раем
В сравненьи с тем, чего за гробом ожидаем.⁹⁷

(V, 123)

И в тот же монолог Клавдио Пушкин вставляет слова, отсутствующие в оригинале: «Увы! земля прекрасна И жизнь мила».⁹⁸

У Шекспира Герцог, переодетый монахом, утешает осужденного Клавдио пространным монологом о тщете, неразумности и ничтожестве жизни (см.: д. III, сц. 1, ст. 5—41). Этот монолог, в котором слышны отзвуки стоицизма Сенеки и скептицизма Монтеня, Пушкин резюмирует в четырех иронических строках, показывающих, что ему чуждо такое мировосприятие:

Старик доказывал страдальцу молодому,
Что смерть и бытие равны одна другому,
Что здесь и там одна бессмертная душа
И что подлунный мир не стоит ни гроша.

(V, 119—120)

И если у Шекспира Клавдио, прослушав монолог, примиряется со смертью и говорит: «Пусть она придет» («Let it come on», д. III, сц. 1, ст. 43), то Пушкин показывает, что это примирение мнимое: в действительности все помыслы осужденного связаны с жизнью:

С ним бедный Клавдио печально соглашался,
А в сердце милою Джульетой занимался.

(V, 120)⁹⁹

⁹⁶ Подробнее об этом см.: И. М. Нусинов. «Анджело», стр. 372.

⁹⁷ См. в оригинале:

The weariest and most loathed worldly life
That age, ache, penury and imprisonment
Can lay on nature is a paradise
To what we fear of death.

(д. III, сц. 1, ст. 127—130)

⁹⁸ Ср. трактовку этого места в статье: А. Македонов. Гуманизм Пушкина. — Литературный критик, 1937, № 1, стр. 68.

⁹⁹ Разительное отличие Пушкина от Шекспира в этом месте поэмы заставило английского исследователя Гиффорда предположить, что Пушкин не понял оригинала (см.: Н. Gifford. Shakespearean elements in «Boris Godunov», p. 159). Но, конечно, причиной здесь не непонимание, а иная авторская точка зрения.

Противоречие между формальным законом и жизнью, человеческим чувством наиболее ясно раскрывается в словесных поединках Анджело и Изабелы (д. II, сц. 2 и 4) и разговоре Изабелы и Клавдио в тюрьме (д. III, сц. 1). При этом обнаруживается бесчеловечность не только государственного закона, соблюдать который требует Анджело, но и нравственно-религиозной догмы, которую исповедует Изабела. В сущности оба они обрекают Клавдио на смерть. Пушкин сделал эти сцены центральными в своей поэме и передал их наиболее близко к оригиналу, сохраняя в значительной мере диалогическое строение. Но согласно своей художественной системе он упрощал диалог, делал его более экономным, четким и соответствующим обстоятельствам, устранял «неравенство, небрежность, уродливость отделки» (XI, 419), которые находил у Шекспира. Вообще при переработке драмы в поэму полностью проявились присущее Пушкину чувство меры, четкость и ясность его поэтической манеры.

Трагический конфликт у Пушкина, как и у Шекспира, разрешается благополучно после вмешательства милосердного Дука, спасающего Клавдио. Но длинную запутанную развязку, занимающую весь пятый акт драмы (довольно обстоятельно пересказанный у Лэма), Пушкин упростил и изложил в полсотне строк. Сложные перипетии этого акта, которые включают ложное обвинение, выдвинутое Анджело против Изабелы и Марианы, обличающих его, арест их обеих, переодевание Герцога и т. д., рассчитаны исключительно на сценическое воплощение и теряют всякий художественный смысл в повествовании. Сокращая финал, Пушкин освобождал Анджело от необходимости клеветать на Мариану: у него наместник остается верным своим понятиям о долге и, будучи изболитен, на вопрос Дука:

«Чего достоин ты?» Без слов и без боязни
С угрюмой твердостью тот отвечает: «Казни.
И об одном молю: скорее прикажи
Вести меня на смерть».

(V, 123)

Но у Пушкина, как и у Шекспира, за него вступились Мариана и Изабела. «И Дук его простил» (V, 129) — такими словами заканчивается поэма.

Эта заключительная нота характерна для Пушкина 30-х годов, когда тема милосердия проходит красной нитью через ряд его произведений («Герой», «Пир Петра Великого», «Капитанская дочка»).¹⁰⁰ Ее же, эту тему, он нашел у Шекспира: обращенная к Анджело в поэме тирада Изабелы является близким переводом соответствующего места драмы:

«Поверь мне, — говорит, — ни царская корона,
Ни меч наместника, ни бархат судии,
Ни полководца жезл — все почести сии —
Земных властителей ничто не украшает,
Как милосердие. Оно их возвышает».¹⁰¹

(V, 111)

¹⁰⁰ См.: Ю. Лотман. Идеальная структура «Капитанской дочки». — В кн.: Пушкинский сборник. Псков, 1962, стр. 15—19.

¹⁰¹ Ср.:

No ceremony that to great ones 'longs,
Not the king's crown, nor the deputed sword,
The marshal's truncheon, nor the judge's robe,
Become them with one half so good a grace
As mercy does.

(д. II, сц. 2, ст. 59—63)

Но у Шекспира необходимость милосердия продиктована тем, что человек слаб. Это отмечал еще Август Шлегель, чьи лекции о драматургии Пушкин хорошо знал.¹⁰² Пушкин же констатирует противоречие между правосудием и человечностью. Не видя реальной возможности это противоречие разрешить, он пытается компенсировать бесчеловечность формально соблюдаемого закона милосердием правителя, возведенным в государственный принцип.¹⁰³

«Анджело» вместе с «Борисом Годуновым» — два наиболее «шекспировских» произведения Пушкина. Они показывают, что английский драматург не только обогащал художественный арсенал русского поэта, но и помогал ему раскрывать трагизм отношений деспотической власти и народа. Эта пушкинская традиция осмысления трагизма действительности с помощью Шекспира получит дальнейшее развитие в русской литературе, хотя, конечно, сама концепция жизненного трагизма будет меняться.



¹⁰² См.: A. W. Schlegel. Über dramatische Kunst und Literatur, Tl. II, Abt. 2. Heidelberg, 1811, S. 110.

¹⁰³ Д. М. Урнов (Puschkin und Shakespeares «Mass für Mass», S. 154), исследуя проблему милосердия в «Анджело», обратил в этой связи внимание на суждение Пушкина, приведенное Гоголем в «Выбранных местах из переписки с друзьями»: «... закон — дерево; в законе слышит человек что-то жесткое и небратское. С одним буквальным исполнением закона недалеко уйдешь; нарушить же или не исполнить его никто из нас не должен; — для этого-то и нужна высшая милость, умягчающая закон» (Н. В. Гоголь. Полн. собр. соч., т. VIII. М., 1952, стр. 253). Следует, однако, добавить, что Гоголь цитировал эти слова, утверждая, что Пушкин настаивал на необходимости самодержавия и говорил при этом: «... нужно ... чтобы один из нас стал выше всех и даже выше самого закона»; «... высшая милость ... может явиться людям только в одной полномочной власти» (там же).

П. Р. ЗАБОРОВ

ПУШКИН И ВОЛЬТЕР

Отношение Пушкина к творчеству и личности Вольтера издавна и неоднократно привлекало к себе внимание исследователей. До настоящего времени выявлено и освещено множество фактов такого рода, среди которых и несколько эпизодов первостепенного значения, и едва уловимые реминисценции, и мимолетные упоминания в различной связи.

Однако и по сей день тема эта отнюдь не исчерпана: вне поля зрения историков литературы остался целый ряд достойных внимания фактов, далеко не все известные факты получили правдоподобную интерпретацию и точную оценку, а главное — не прослежена эволюция пушкинского восприятия Вольтера на протяжении всей творческой жизни русского поэта.

Вольтер фигурировал в лицейских программах: отрывки его произведений изучались на лекциях по французской риторике, которые читал Давид де Будри (показательно, что во многих из них звучала тема политического убийства), не могло не быть в них и оценок вольтеровского творчества, тем более что Будри обучал своих воспитанников в том числе и «по Лагарпу».¹ Однако Вольтером Пушкин зачитывался еще до поступления в Лицей, в последующее время лишь расширяя и углубляя свои представления о полюбившемся ему с детских лет поэте.² Во всяком случае, увлечение и восхищение Вольтером запечатлелось в самом раннем из дошедших до нас произведений Пушкина — в его незавершенной сатирической поэме «Монах» (1813). «Воззвание» к «фернейскому старичку», которым открывается поэма, содержит краткую, но очень выразительную его характеристику; однако преимущественно речь все же идет о Вольтере — авторе «Орлеанской девственницы». Это и понятно: среди шедевров французской антиклерикальной поэзии XVIII в., которыми вдохновлялся, создавая свою поэму, Пушкин, «Жан д'Арку», несомненно, принадлежало одно из первых мест.³

¹ См.: Б. В. Томашевский. Пушкин, кн. I. М.—Л., 1956, стр. 682—683; Б. С. Мейлах. Пушкин и его эпоха. М., 1953, стр. 114; Н. А. Малеванов. Архивные документы Лицея в ГИАЛО (1811—1817). — В кн.: Пушкин и его время, вып. I. Л., 1962, стр. 269. См. также: К. Я. Грот. Пушкинский лицей (1811—1817). СПб., 1911, стр. 135.

² См. в этой связи позднее поэтическое признание:

Еще в ребячестве, бессмысленный и злой,
Я встретил старика с плешивой головой,
С очами быстрыми, зеркалом мысли зыбкой,
С устами, сжатыми наморщенной улыбкой.
(III, 472; XVII, 29)

³ См.: П. Е. Щеголев. Из жизни и творчества Пушкина. М.—Л., 1931, стр. 26—28; Б. В. Томашевский. Пушкин, кн. I, стр. 41—43.

В равной мере относилось это к другой неоконченной поэме Пушкина-лицеиста — «Бова» (1814), в зачине которой поэт указал на «Орлеанскую девственницу» как на главный источник своего вдохновения:

...вчера, в архивах роясь,
Отыскал я книжку славную,
Золотую, незабвенную,
Катехизис остроумия,
Словом: Жанну Орлеанскую.
Прочитал, — и в восхищении
Про Бову пою царевича.

(I, 63—64)

Некоторая традиционность этого признания («возвращением» к Вольтеру начинался также «Бова» Радищева) не означала его неискренности. Речь шла о первом толчке, данном юному певцу Бовы замечательной героико-комической эпопеей Вольтера, и о вольтеровских реминисценциях, которыми была насыщена пушкинская поэма.⁴

В том же вступлении к «Бове» заключалась общая — высочайшая — оценка Вольтера («о Вольтер! о муж единственный!»). Но действительно полную, хотя и очень лаконичную, характеристику этого «человека-Протеея» Пушкин попытался дать несколько позднее — в стихотворении «Городок» (1815), принадлежавшем к столь распространенному в то время жанру «дружеских посланий».⁵ Показательно, что в «Городке» он употребил ту же самую формулу, правда, слегка видоизмененную — «единственный старик», но здесь она явилась как бы итогом более частных наблюдений, сделанных с разных точек зрения. Пушкин касался и особенностей дарования Вольтера в целом («Сын Мома и Минервы»), и отдельных сторон его («Соперник Эврипида, Эраты нежной друг, Арьоста, Тасса внук — Скажу ль? .. отец Кандида»), и, наконец, собственного восприятия вольтеровского творчества:

Всех больше перечитан,
Всех менее томит.

(I, 97—98)

Особенно примечательно упоминание в «Городке» столь одиозного в ту пору «Кандида», на которое Пушкин решился не без опасений. Впрочем, эту повесть он назвал и в стихотворном отрывке «Сон» (1816). Более того, увлечение «Кандидом» (и вообще вольтеровской художественной прозой, «развратной прозою», как чуть раньше сказал он сам в послании «К другу стихотворцу», как бы цитируя недругов Вольтера — I, 341) проявилось также, по-видимому, в его романе (до нас не дошедшем и известном лишь по ряду поздних свидетельств) «Фатам, или Разум человеческий».⁶ Философический сюжет, «контурные» персонажи, аллегоричность следующих один за другим эпизодов, ориентальное оформление, ироническая повествовательная манера, наконец, двойное заглавие — все это напоминает Вольтера с достаточной отчетливостью. К тому же в дневниковой записи от 10 декабря 1815 г. «Фатам» соседствует с именем Вольтера. Накануне этого дня Пушкин окончил третью главу романа «Право естественное», а «поутру читал *Жизнь Вольтера*» Кондорсе (XII, 298).⁷ С вольтеровской традицией была, по-видимому, связана и

⁴ См.: Б. В. Томашевский. Пушкин, кн. I, стр. 44—46; М. А. Цявловский. Статьи о Пушкине. М., 1962, стр. 90—104.

⁵ См.: Б. В. Томашевский. Пушкин, кн. I, стр. 75—76.

⁶ См.: Там же, стр. 35—38.

⁷ См.: Г. С. Глебов. Утраченная сказка Пушкина. — В кн.: Пушкин. Временник Пушкинской комиссии, т. 4—5. М.—Л., 1939, стр. 485—487.

стихотворная комедия, над которой Пушкин работал в то время, но которую, вскоре охладев к ней, уничтожил.⁸

К 1815 г. относится также эпиграмма Пушкина «Угрюмых тройка есть певцов», одно из самых ранних свидетельств его проарзамасских настроений (I, 150). Возможный ее источник — триолет Вольтера «Dérêchez-vous, Monsieur Titon», в котором он подверг осмеянию трех незначительных поэтов-современников — Данше, Надале и Сен-Дидье. Правда, Пушкин применил лишь конструкцию этого стихотворения, традиционную для французской поэзии (особое распространение получили две подобные эпиграммы — «Contre quatre papes» и «Bazire, membre de Convention», несомненно известная Пушкину), но все же посредничество Вольтера в данном случае не исключено.⁹

Незадолго до того из-под пера Пушкина вышел и первый его перевод из Вольтера — «Вот зеркало мое — прими его, Киприда!». Это был перевод восьмистишия «Sur Laïs qui remit son miroir dans le Temple de Vénus», в свою очередь восходившего к Платону (иными словами, к греческой антологии) или же к его римскому подражателю — поэту и оратору IV в. н. э. Дециму Авсонию.¹⁰

Своим возникновением этот пушкинский опыт был обязан И. И. Пущину, задумавшему перевести фрагмент лагарпова «Лицея» об эпиграмме и надписи у древних, где указанное стихотворение Вольтера фигурировало в качестве одного из примеров.¹¹ Конечно, никаких попыток ознакомиться с греческим или латинским текстом эпиграммы Пушкин не предпринимал. На Вольтера он ориентировался, определяя собственное отношение к Гомеру, Вергилию и некоторым другим древним авторам,¹² Вольтеру всецело доверился, воссоздавая на русском языке античную эпиграмму.¹³ Впрочем, и Вольтеру он следовал лишь отчасти, «смягчая» лаконизм французского стихотворения и приближая этот весьма типичный образец антологического жанра¹⁴ — с помощью привычной поэтической фразеологии — к современному русскому читателю.¹⁵

⁸ См.: Б. В. Томашевский. Пушкин, кн. I, стр. 38.

⁹ См.: Р. Р. Томашевская. К вопросу о французской традиции в русской эпиграмме. — В кн.: Поэтика, вып. 1. Л., 1926, стр. 105; Ю. Н. Тынянов. Пушкин и его современники. М., 1968, стр. 56; А. Глассе. Об источнике одной лицейской эпиграммы. — В кн.: Временник Пушкинской комиссии, 1970. Л., 1971, стр. 77—79.

¹⁰ См.: Сочинения Пушкина, т. I. СПб., 1900, стр. 45—52; Пушкин, т. I. СПб., 1907 (Библиотека великих писателей под ред. С. А. Венгерова), стр. 120—122.

¹¹ И. И. Пущин. Записки о Пушкине. Письма. М., 1956, стр. 55—56.

¹² См.: М. М. Покровский. Пушкин и античность. — В кн.: Пушкин. Временник Пушкинской комиссии, т. 4—5, стр. 32—36; Д. П. Якубович. Античность в творчестве Пушкина. — Там же, т. 6. М.—Л., 1941, стр. 116.

¹³ Перевод других стихотворных примеров, также почерпнутых Лагарпом у Вольтера (из цикла «Epigrammes imitées de l'anthologie grecque»), принадлежал А. Д. Илличевскому («Sur une statue de Niobé»), которого, как и Пушкина, привлек Пущин, а также И. И. Дмитриеву («Sur Léandre») и «Sur une statue de Vénus»), впервые напечатавшему эти свои опыты еще в 1797 г. в «Аонидах» (кн. II, стр. 197), и К. Н. Батюшкову («Sur les sacrifices à Hercule»), опубликовавшему свой перевод в «Вестнике Европы» (1810, ч. LII, № 14, стр. 124). Старые переводы обладали несомненными поэтическими достоинствами, перевод Илличевского был выполнен несколько неуклюже, хотя и довольно точно; см.: Вестник Европы, 1814, ч. LXXVII, № 18, стр. 116—117; перепечатано в «Опытах в антологическом роде» (СПб., 1827, стр. 60). Кстати, тремя годами раньше названные стихотворения появились на русском языке в переводе П. Соколова в полном издании «Лицея» (Лицей, или Круг словесности древней и новой, ч. III. СПб., 1811, стр. 58—59), но это был почти дословный перевод, больше напоминавший прозу, и, возможно, замысел Пущина возник именно ему в противовес.

¹⁴ См.: L. Bertrand. La fin du classicisme et le retour à l'antique. Paris, 1897, p. 2—5.

¹⁵ См.: В. П. Гаевский. Пушкин в Лицее и лицейские его стихотворения. — Современник, 1863, т. XCVII, № 7, стр. 165—166. Ср.: Звенья, т. V. М.—Л., 1935, стр. 115. — С формальной точки зрения несколько ближе к вольтеровскому тексту

Аналогичным образом поступил он и позднее, обратившись к переводу двух оригинальных вольтеровских стихотворений — знаменитых стансов «К г-же дю Шатле» (1741) и мадригала «Ульрике, принцессе прусской» — «Souvent un peu de vérité».

Это проявилось в переводе стансов (ср., например: «Qui n'a pas l'esprit de son âge» — «Кто применяться не умеет Своим пременчивым годам»; «Dons du ciel qui me consoliez Des amertumes de la vie» — «Вы, улаждавшие печали Минутной младости моей»; «Cesser d'aimer et d'être aimable» — «Проститься с сладостным мечтаньем» и т. п.; I, 248—249), но особенно в переводе мадригала, текст которого и переведен, и как бы слегка обновлен с помощью современных поэтических средств. То, что у Вольтера лишь обозначено, лишь названо, под пером Пушкина трансформируется в зрительный образ, приобретает более интенсивное, хотя и не противоречащее вольтеровскому, звучание (ср.: «Cette nuit dans l'erreur d'un songe» — «Недавно обольщен прелестным сновиденьем»; «Je vous aimais, princesse, et j'osais vous le dire» — «Мечталось, я любил тебя — И сердце билось наслажденьем. Я страсть у ног твоих в восторгах изъяснял»; I, 266).¹⁶ Отсюда и исчезновение у Пушкина «дидактических» вводных строк.¹⁷

Больше Пушкин в лицейский период Вольтера не переводил.¹⁸ Ничего не известно и о каких-либо переводах из Вольтера, сделанных им вскоре после окончания Лицея, а также в годы южной ссылки. Однако на протяжении всего названного времени Вольтер неизменно оставался в поле его зрения. Об этом свидетельствует его первая поэма «Руслан и Людмила», если и не вдохновленная «Орлеанской девственницей» (как это утверждал в своих воспоминаниях Катенин),¹⁹ то уж по крайней мере

был перевод той же эпиграммы, сделанный впоследствии Д. Саларевым (Благонамеренный, 1820, ч. X, № 11, стр. 375). Однако и этот перевод не вполне передавал ритмический рисунок французского подлинника, лексика же его и поэтический синтаксис отличались старомодностью и вообще говорили о слабом владении пером.

¹⁶ Ср. вывод В. П. Гаевского о том, что переводы эти «нельзя считать ни весьма верными, ни удачными», к которому он пришел в результате педантичного сопоставления их с подлинником (Пушкин в Лицее и лицейские его стихотворения, стр. 167—170).

¹⁷ Об этом см.: С. Д. Полторацкий. Материалы для словаря русских писателей, т. I, тетр. 1. (Русские переводчики Вольтера). М., 1858, стр. 6, 10.

¹⁸ Несколько упоминаний Вольтера в эту пору см.: I, 169, 226. О Вольтере и «Орлеанской девственнице» речь идет также в письме Пушкина к В. А. Жуковскому, предположительно датированном 23—30 декабря 1816 г. (XVI, 429). Попутно отметим, что, посылая 2 марта 1818 г. отправлявшемуся в Лондон Н. И. Кривцову «Орлеанскую девственницу» (в парижском издании 1801 г.), Пушкин еще раз с огромным сочувствием отозвался об этой поэме (II, 57). В той же связи см.: Литературное наследство, т. 58. М., 1952, стр. 147.

¹⁹ Литературное наследство, т. 16—18. М., 1934, стр. 640. — Катенину принадлежит и первое известное нам сравнение Пушкина с Вольтером (1818). Он называл молодого поэта «le jeune Monsieur Arouet», чем тот был «весьма доволен» (см.: П. В. Анненков. Материалы для биографии А. С. Пушкина. Сочинения Пушкина, т. I. СПб., 1855, стр. 56). Два года спустя «юным Аруетом» назвал Пушкина в письме к А. Н. Раевскому М. Ф. Орлов (см.: М. Ф. Орлов. Капитуляция Парижа. Политические сочинения. Письма. М., 1963, стр. 226). С Вольтером Пушкина сравнивали и в дальнейшем. Так, 21 марта 1827 г. П. Л. Яковлев сообщил из Москвы А. Е. Измайлову: «А. Пушкин живет здесь с одним из лицейских товарищей. Судя по всему, что я слышал и видел, Пушкин здесь на розах. Его знает весь город, все им интересуются: отличнейшая молодежь собирается к нему, как древле к великому Аруэту собирались все имевшие немного здравого смысла в голове» (Звенья, т. VI. М., 1936, стр. 124). 12 апреля того же года В. И. Туманский в письме из Одессы обратился к нему со своего рода призывом: «Сделай милость, любезный Пушкин, не забывай, что тебе на Руси предназначено играть ролю Вольтера (разумеется, в отношении к истинному просвещению)» (В. И. Туманский. Стихотворения и письма. СПб., 1912, стр. 305). Приблизительно тогда же Н. М. Языков в первом послании к П. А. Осиповой назвал Пушкина

перекликавшаяся с ней во многих деталях.²⁰ Об этом свидетельствует «Гавриилиада» (1821), навеянная «Орлеанской девственницей» (хотя и в меньшей степени, чем «Войной богов» и «Потерянным раем Парни»).²¹ Об этом свидетельствует целый ряд упоминаний Вольтера, цитат из него и реминисценций, в том числе и невольных, в пушкинских стихотворениях, критических заметках и письмах тех лет.²²

На вольтеровских реминисценциях были, в частности, основаны две эпиграммы. Одна, направленная против М. Т. Каченовского в связи с его нападка на «Историю государства Российского» Карамзина, оканчивалась цитатой из вольтеровской сатиры «Бедняга» («Плюгавый выползок из гузна Дефонтена»; II, 61), причем Пушкин воспользовался уже существовавшим переводом И. И. Дмитриева, в свое время включившего эту убийственную характеристику Фрерона — врага и гонителя Вольтера — в эпиграмму на того же Каченовского. Другая эпиграмма (против кого она была направлена, неизвестно) содержала игривый намек на злосклония Панглоса, одного из персонажей повести «Кандид» (II, 206).

Однако по разным причинам значительная часть этих «вольтеровских пассажей» оказалась среди черновых вариантов и всякого рода подготовительных набросков. Так, в послании к В. Л. Давыдову (1824) первоначально присутствовала фраза «Намедни Я променял Вольтера бредни», в окончательном варианте получившая не столь определенное звучание — «Намедни Я променял парнасски бредни» (II, 652); в набросках стихотворения «Мой друг, уже три дня» (1822) находились строки «Поставя ни во что, Что я Вольтера крестник» (здесь Пушкина могло смутить сходжение двух одинаковых слов) (II, 744); в «Послании к Л. Пушкину» (1824) фигурировали слова:

В бурной юности моей
Очарованный Вольтером

и (другой вариант)

В лета юности моей
Поклонясь (?) пыли (?) Вольтера.

(II, 906)

Наконец, в черновом автографе «Евгения Онегина» (гл. III) французский язык был назван «языком Вольтера и Парни» (позднее Вольтера заменил Расин, что сообщало этому определению большую историческую точность; VI, 312), а в числе авторов, представленных в библио-

«наследником мудрости Вольтера», а во втором сравнил его с Вольтером, но также с Гете и Расином (Н. М. Языков. Полное собрание стихотворений. Л., 1964, стр. 215, 238).

²⁰ См.: А. И. Кирпичников. Мелкие заметки об А. С. Пушкине и его произведениях. К «Руслану и Людмиле». — Русская старина, 1899, т. 97, кн. 2, стр. 439—440; Н. И. Черняев. Критические статьи и заметки о Пушкине. Харьков, 1900, стр. 610—612; П. Н. Шеффер. Из заметок о Пушкине. «Руслан и Людмила». СПб., 1902, стр. 4—5; Л. И. Шлионский. К вопросу о дефинитивном тексте поэмы «Руслан и Людмила». — В кн.: Пушкин. Исследования и материалы, т. III. М.—Л., 1960, стр. 388, 391, 394—395.

²¹ Об этом см.: М. П. Алексеев. «Гавриилиада» Пушкина (по поводу издания В. Брюсова). — Родная земля, 1919, № 2, стр. 6—11 (см. его же: Мелкие заметки к «Гавриилиаде». — В кн.: Пушкин. Статьи и материалы, вып. I. Одесса, 1925, стр. 20—31); перепечатано в кн.: М. П. Алексеев. Пушкин. Сравнительно-исторические исследования. Л., 1972, стр. 281—325; А. С. Пушкин. Гавриилиада, поэма. Редакция, примечания и комментарий Б. Томашевского (Труды Пушкинского Дома). СПб., 1922, стр. 55—56, 63, 70—72; Л. И. Вольперт. О литературных источниках «Гавриилиады». — Русская литература, 1966, № 3, стр. 95—103.

²² Несколько таких невольных вольтеровских реминисценций у Пушкина отметили Ф. Корш (Пушкин и его современники, вып. VII. СПб., 1908, стр. 51—53) и А. Ахматова (Временник Пушкинской комиссии. 1970. Л., 1972, стр. 38, 39).

теке Онегина (гл. VII), были «барон д'Ольбах, Вольтер, Гельвеций», впоследствии уступившие место «певцу Гяура и Жуана», т. е. Байрону, и тем двум-трем неназванным романам,

В которых отразился век
И современный человек
Изображен довольно верно
С его безнравственной душой,
Себялюбивой и сухой,
Мечтанью преданной безмерно,
С его озлобленным умом,
Кишащим в действии пустом.

(VI, 148, 438—439)

Эта замена писателей XVIII в. современными (судя по черновым наброскам, под «двумя-тремя романами» подразумевались «Мельмот-скиталец» Метьюрина, «Рене» Шатобриана и «Адольф» Бенжамена Констана)²³ была связана с эволюцией замысла «Евгения Онегина», повлекшей за собой, в частности, преобразование седьмой главы романа и первоначальной характеристики героя.²⁴ Свидетельство разнообразия его умственных интересов, деревенская библиотека Онегина в ее окончательном составе явилась «невольным выражением» его — осужденного поэтом — эгоизма.²⁵

В полное издание «Онегина» не попали и остальные упоминания Вольтера — в предисловии к первой главе (VI, 528) и в примечании к восьмой, кстати, в свою очередь перенесенном сюда из послания «К Овидию», откуда Пушкин изъясил его перед отсылкой в Петербург А. А. Бестужеву или (что менее правдоподобно) во время печатания стихотворения на страницах альманаха «Полярная звезда».²⁶ В этом примечании Пушкин полемизировал с Вольтером, который неоднократно утверждал — в «Dictionnaire philosophique», в «Notes sur le Triumvirat», в «Epiître à Nogase», — что причиной изгнания Овидия послужила «тайная благосклонность Юлии, дочери Августа» (VI, 653).²⁷ Свообразную полемику с Вольтером можно уловить и в пушкинских «Заметках по русской истории XVIII века» (1822).²⁸

«Голос обольщенного Вольтера не избавит ее (т. е. Екатерину II, — П. З.) славной памяти от проклятия России» (XI, 16) — эти слова, представляющие собой, по всей вероятности, ответ Карамзину, автору «Исторического похвального слова Екатерине II» (1802),²⁹ звучали вместе

²³ См.: А. А. Ахматова. «Адольф» Бенжамена Констана в творчестве Пушкина. — В кн.: Пушкин. Временник Пушкинской комиссии, т. I. М.—Л., 1936, стр. 91—114; Eugen Onegin, a novel in verse by Alexandr Pushkin, translated from the Russian, with a commentary, by V. Nabokov, v. 3. New York, 1964, p. 94—102.

²⁴ См.: Ю. М. Лотман. К эволюции построения характеров в романе «Евгений Онегин». — В кн.: Пушкин. Исследования и материалы, т. III, стр. 156—160.

²⁵ См.: Г. А. Гуковский. Пушкин и проблемы реалистического стиля. М., 1957, стр. 206—208; Г. П. Макогоненко. Роман Пушкина «Евгений Онегин». М., 1963, стр. 98.

²⁶ См.: Б. В. Томашевский. Пушкин, кн. I, стр. 538.

²⁷ Н. О. Лернер (Звенья, т. V, М.—Л., 1935, стр. 64—65, 71, 77) указывает также на ряд других — вероятных — заимствований из Вольтера в пушкинском романе. Менее убедительно соображение В. И. Резанова о «внутренней связи» первой главы «Онегина» с вольтеровской сатирой «Le Mondain» (Пушкин и его современники, вып. XXXVI. Пгр., 1923, стр. 71—77) и особенно ее сопоставление с комедией «Право сенъора», проделанное А. П. Кадлубовским (там же, вып. V, СПб., 1907, стр. 1—29).

²⁸ См.: Б. В. Томашевский. Пушкин, кн. I, стр. 566—585.

²⁹ См.: П. Н. Берков. Пушкинская конденция литературы XVIII века. — В кн.: Пушкин. Исследования и материалы, т. IV. М.—Л., 1962, стр. 89. См. также: От классицизма к романтизму. Из истории международных связей русской литературы. Л., 1970, стр. 110.

с тем и упреком Вольтеру, способствовавшему легенде о «Минерве Севра» и о ее «просвещенном» государстве. В другом месте заметок Пушкин говорит об этом с еще большей определенностью: «Современные иностранные писатели осыпали Екатерину чрезмерными похвалами: очень естественно; они знали ее только по переписке с Вольтером и по рассказам тех именно, коим она позволяла путешествовать» (XI, 17).

Не следует, однако, преувеличивать антивольтеровский пафос этих заметок, как известно, направленных в основном против Екатерины и «жесточкой деятельности ее деспотизма», скрывавшегося «под личиной кротости и терпимости». Вольтер же в интерпретации Пушкина оказывался лишь жертвой «ее отвратительного фиглярства в сношениях с философами ее столетия». Отсюда и заключительное суждение поэта, в большой мере смягчающее резкость предшествующих: «Простительно было фернейскому философу превозносить добродетели Тартюфа в юлке и в короне, он не знал, он не мог знать истинны» (XI, 17).

С «Заметками по русской истории XVIII века» отчасти перекликается фрагмент «Мне жаль великия жены», где отношения Екатерины II с «фернейским философом» охарактеризованы одной иронической фразой, помещенной в чрезвычайно выразительном контексте (впрочем, и здесь объектом нападок является Екатерина):

Старушка милая жила
Приятно и немного блудно,
Вольтеру первый друг была,
Наказ писала, флоты жгла
И умерла, садясь на судно.³⁰

(II, 341)

Приведенный отрывок датируется 1824 г., т. е. периодом пребывания ссыльного поэта в Михайловском. В Михайловском же — вновь после долгого перерыва — Пушкин принимается за перевод вольтеровских стихов — «Орлеанской девственницы» и сказочки «Что нравится дамам» (II, 445, 451, 975—976, 980).

В судьбе этих выполненных почти одновременно переводов много сходного: оба они остались в набросках, и в том, и в другом случае Пушкин прервал работу в самом начале и больше к ней не возвращался. Но это были, по-видимому, два различных этапа своеобразного отступления: от почти точного перевода огромной поэмы к вольному переводу сравнительно небольшой сказочки или же от попытки осуществить вольный перевод целого произведения к точному переводу небольшого фрагмента, процесс постепенного ограничения и облегчения поставленной им себе творческой задачи.³¹

В силу каких причин это произошло, неизвестно, но во всяком случае не в результате охлаждения к названным произведениям. «Деву» и сказки

³⁰ См. в этой связи: П. Н. Берков. Пушкин и Екатерина II. — Уч. зап. Лен. гос. ун-ва, 1955, № 200, сер. филол. наук, вып. 25, стр. 214; Новонайденный автограф Пушкина. Подготовка текста, статья и комментарии В. Э. Вацура и М. И. Гиллельсона. М.—Л., 1968, стр. 87—90.

³¹ Об этом см.: Г. Д. Владимирский. Пушкин-переводчик. — В кн.: Пушкин. Временник Пушкинской комиссии, т. 4—5, стр. 328—329; Б. В. Томашевский. Вопросы языка в творчестве Пушкина. — В кн.: Пушкин. Исследования и материалы, т. I. М.—Л., 1956, стр. 165; М. П. Алексеев. Пушкин и Чосер. — В кн.: М. П. Алексеев. Пушкин. Сравнительно-исторические исследования, стр. 387—392. — Из прочих свидетельств интереса Пушкина к поэзии Вольтера в 1820-е годы следует назвать стихотворение «Не веровал я троице доныне» — перевод мадригала «Oui, j'en conviens chez moi la trinité» (см.: М. А. Цявловский. Статьи о Пушкине, стр. 371), и, возможно, восьмистишие «Счастлив ты в прелестных дурах» (см.: Н. О. Лернер. Рассказы о Пушкине. Л., 1929, стр. 211—212).

Вольтера (равно как и сказки Лафонтена)³² Пушкин выделял из огромного поэтического наследия французского XVII и XVIII вв., в них (и только в них) он видел «памятники чистой романтической поэзии», которую противопоставлял поэзии «лжеклассической» во всех ее разнообразных формах (XI, 36—38; ср.: XI, 34, XIII, 134).

Между прочим, к этой «лжеклассической поэзии» Пушкин относил теперь скованную правилами трагедию (XI, 39), и в частности трагедию Вольтера. Так, с сожалением констатируя в черновике письма к П. А. Вяземскому от 5 июля 1824 г., что «век романтизма не настал еще для Франции», он пояснил свою мысль примером Казимира Делавиня (речь шла о трагедиях «Vêpres siciliennes» и «Paria»): «Лавинь бьется в старых сетях Аристотеля — он ученик трагика Вольтера, а не природы» (XIII, 102; ср.: XIII, 184, 381).

В том же самом письме Вольтер упоминался и в иной связи, на сей раз с большим сочувствием: «Французы ничуть не ниже англичан в истории. Если первенство чего-нибудь да стоит, то вспомните, что Вольтер первый пошел по новой дороге — и внес светильник философии в темные архивы истории. Робертсон сказал, что если бы Вольтер потрудился указать на источники своих сказаний, то бы он, Робертсон, никогда не написал своей истории» (XIII, 102).

Смысл этих слов заключался не только и не столько в сравнении Вольтера и весьма знаменитого в свое время автора «Истории царствования Карла V» (где, кстати, и находилась приведенная или, точнее, изложенная Пушкиным мысль), сколько в признании выдающейся роли «фернейского философа» в развитии европейской историографии.³³ Хотя признаний такого рода не существует, можно предположить, что к «вольтеровской школе» Пушкин относил и себя. Во всяком случае, Вольтер сопутствовал ему в работе над большинством исторических сочинений.

В примечаниях к «Полтаве» (1828) Пушкин ссылается на Вольтера дважды (V, 66, 67). Однако это была лишь незначительная часть пушкинских заимствований из «Истории Карла XII» и «Истории Российской империи при Петре Великом», служивших поэту и ценным документальным источником, и важным источником близких ему идей. К Вольтеру в большей или меньшей степени восходили характеристики Карла XII и Петра, самый принцип освещения воссозданных в «Полтаве» событий путем сопоставления их главных участников — разрушителя и созидателя, удачливого полководца и гениального реформатора, а также историческая оценка Полтавского сражения, данная в начальных строках предисловия (1829), которым открывалось первое издание поэмы: «Полтавская битва есть одно из самых важных и самых счастливых происшествий царствования Петра Великого. Она избавила его от опаснейшего врага; утвердила русское владычество на Юге; обеспечила новые заведения на Севере, и доказала государству успех и необходимость преобразования, совершаемого царем» (V, 335).³⁴

Весной 1831 г. Пушкин приступил к работе над очерком о французской революции, к «описанию преборота, ниспровергнутого во Франции

³² Об этом см.: Б. В. Томашевский. Пушкин и Лафонтен. — В кн.: Б. В. Томашевский. Пушкин и Франция. Л., 1960, стр. 255—261.

³³ См.: К. Н. Державин. Вольтер. М.—Л., 1946, стр. 222—223; Е. А. Косминский. Вольтер как историк. — В сб.: Вольтер. М.—Л., 1948, стр. 153—182.

³⁴ См.: Н. В. Измайлов. К вопросу об исторических источниках «Полтавы». — В кн.: Пушкин. Временник Пушкинской комиссии, т. 4—5, стр. 435—452; Б. В. Томашевский. Заметки о Пушкине. Один из источников «Полтавы». — Там же, стр. 481—483. Ср.: С. С. Барская. Пушкин в работе над историческими источниками «Полтавы». — Уч. зап. Ташкентск. вч. пед. инст. им. В. Г. Белинского, 1961, вып. 12, стр. 54—90.

все до него существовавшие постановления» и вместе с тем определившего дальнейшее историческое развитие. С какой обстоятельностью предполагал Пушкин проследить воздействие революции на современность, неизвестно: таких материалов в его тетрадках оказалось немного, хотя, по всей вероятности, труд этот еще ему предстоял. Что же касается дореволюционных «постановлений», или установлений (франц. institutions), то он намеревался охарактеризовать их весьма подробно.³⁵

В этом Пушкин следовал «Размышлениям о главных событиях французской революции» Ж. де Сталь, с которыми был знаком давно, а также «Истории французской революции» Минье, которую получил при содействии Е. М. Хитрово и прочел летом 1831 г., но ограничиться простым изложением их вводных разделов не хотел. Историческое введение к его «этюду» было задумано как вполне самостоятельный обзор наиболее важных явлений французской истории с момента завоевания Галлии франками, сделанный на основе различных источников, среди которых центральное место занимал «Опыт о нравах» Вольтера.

Пушкин проштудировал «Опыт» лишь отчасти, он остановился на событиях 1355 г., для последующих периодов предполагая, по-видимому, обратиться к какому-либо другому труду, конспект же его охватывает всего полтора десятка глав. В первом томе (десятом по изданию, которым пользовался Пушкин) это главы XI, XII, XV, XVII, XVIII, XXII, XXV, XXXIII, XXXIV, XXXVIII, XLII, L, во втором (одиннадцатом) — главы LVIII, LIX, LXV, LXXVI, из общего числа 138. Некоторые выписки Пушкина представляют собой дословное воспроизведение вольтеровского текста, другие — воспроизведение неточное или сокращенное, подчас цитату заменяет ее пересказ, а в одном случае кратко изложен довольно внушительный по размерам фрагмент.³⁶

Иными словами, это был не конспект вообще, но целеустремленное выявление необходимого материала, подчиненное определенному творческому замыслу. Как известно, реализации замысел этот не получил, а сохранившиеся наброски (XI, 202—203, 435, 441) позволяют судить лишь о его возможных очертаниях, не больше. Однако и этих страниц достаточно для того, чтобы убедиться в свободном характере использования и обработки Пушкиным сведений, извлеченных из «Опыта о нравах» (и кроме того, очевидно, из «Анналов Империи» и «Истории Парижского парламента»). Суждения Вольтера он соотносит с мнениями других историков, как современников «фернейского патриарха», так и представителей «новой школы», образовавшейся (согласно пушкинской же формулировке) «под влиянием шотландского романиста», т. е. Вальтера Скотта,³⁷ и едва ли не в каждом конкретном случае пытается найти собственную, независимую точку зрения, соответствующую его представлениям о генезисе и эволюции феодализма.³⁸

В качестве одного из документальных источников использован Вольтер и в «Истории Пугачева», и особенно в незавершенной «Истории Петра».

В первом из названных трудов Пушкин сослался на Вольтера всего один раз, как на «тогдашнего представителя господствующих мнений», процитировав из его переписки с Екатериной II несколько строк, касав-

³⁵ Об этом см.: Б. В. Томашевский. Пушкин и история французской революции. — В кн.: Б. В. Томашевский. Пушкин и Франция, стр. 175—216.

³⁶ Об этом см. подробно: Я. И. Ясинский. Работа Пушкина над историей французской революции. — В кн.: Пушкин. Временник Пушкинской комиссии, т. 4—5, стр. 359—385.

³⁷ Об этом см.: Б. Г. Рейзов. Французская романтическая историография. Л., 1956, стр. 79—81, 99, 116—117, 119.

³⁸ См.: Б. В. Томашевский. Пушкин, кн. II, стр. 178—181.

шихся Пугачева (IX, 40). Тем не менее, по всей вероятности, Пушкин придавал большое значение если не самому этому фрагменту, то интересу «фернейского патриарха» к Пугачеву. Именно потому имя Вольтера и было упомянуто им первоначально в предисловии к книге. «Историческая страница, на которой встречаются имена Екатерины, Румянцева, двух Павиных, Суворова, Библикова, Михельсона, Вольтера и Державина, — писал он, — не должна быть затеряна для потомства» (IX, 1).

В печатном тексте Вольтер отсутствовал: Пушкин внял совету директора казенной типографии, где печаталась «История Пугачева», в прошлом его лицейского товарища М. Л. Яковлева, совету, сделанному, впрочем, весьма тактично, в вопросительной форме: «Нельзя ли без Вольтера?». Любопытно, что на первых порах Пушкин отнесся к совету Яковлева с сомнением: «А почему ж? Вольтер человек очень порядочный, и его сношения с Екатериною суть исторические» (XV, 185). Но Яковлев сумел его убедить, и, возвращая 18-й корректурный лист, Пушкин, между прочим, добавил: «Из предисловия (ты прав, любимец муз!) должно будет выкинуть имя Вольтера, хотя я и очень люблю его» (XV, 186).

О доводах Яковлева ничего не известно, но скорее всего он аргументировал свое предложение случайностью имени Вольтера в ряду имен непосредственных участников пугачевских событий и лишь затем уже не слишком восторженным отношением к этому имени в официальных кругах и нежеланием навлечь на себя их гнев без достаточно серьезных оснований.³⁹

В отличие от «Истории Пугачева», в процессе создания «Истории Петра» — как и в работе над очерком о французской революции — Пушкин прибегал к Вольтеру неоднократно, но так же, как и тогда, — наряду с множеством иных исторических источников, русских и иностранных.⁴⁰

С наибольшим доверием Пушкин относился к «Истории Карла XII», о чем свидетельствуют и конкретные сведения, почерпнутые из этого труда, и особенно его намерение в дальнейшем изложить ряд событий и эпизодов, опираясь исключительно или преимущественно на Вольтера. К подобным эпизодам принадлежали «странное бендерское дело», взятие осенью 1715 г. Стральзунда, бегство 20 декабря того же года Карла XII в Швецию и его смерть при осаде Фридрихсгаля 11 декабря 1718 г.⁴¹

Сходным образом была использована «История Российской империи при Петре Великом». ⁴² Так, в связи с посещением Петром I в 1717 г. Парижа Пушкин отметил: «О пребывании Петра в Париже смотри Вольтера и Дюкло» (X, 233). Но этим значение «Истории Российской империи» для Пушкина не ограничивалось. Просматривая ее, а также переписку Вольтера за период, когда книга создавалась, Пушкин не мог не заинтересоваться источниками, которыми Вольтер располагал, равно печатными и рукописными, в том числе и присланными ему при содействии И. И. Шувалова во французском переводе «экстрактами», часть которых, как известно, составил Ломоносов. Это же, в свою очередь, побудило его обратиться к библиотеке Вольтера, хранившейся (или, точнее, запертой) в Эрмитаже, куда поэт был допущен в виде исключения,

³⁹ Ср.: А. Чхеидзе. «История Пугачева» А. С. Пушкина. Тбилиси, 1963, стр. 152—153; Н. Н. Петрунина. Вокруг «Истории Пугачева». — В кн.: Пушкин. Исследования и материалы, т. VI. Л., 1969, стр. 244—246.

⁴⁰ Попутно следует отметить в романе «Арап Петра Великого» цитату из «Орлеанской девственницы», введенную для характеристики нравственной атмосферы в эпоху Регентства, а также упоминание в этой связи молодого Вольтера — «Аруэта».

⁴¹ См.: И. Фейнберг. Незавершенные работы Пушкина. М., 1964, стр. 191—200.

⁴² Ср.: там же, стр. 103—104.

первым из деятелей русской культуры, по особому дозволению Николая I.⁴³

Именно здесь, видимо, нашел он записки Бассевича и «Анекдоты о русском дворе в царствование Петра I и его второй супруги Екатерины» Вильбуа; среди бумаг вольтеровской библиотеки обнаружил он также (и скопировал) «Хронологический перечень главных событий царствования Петра I» и ряд других неизданных материалов и опубликованных сочинений о Петре и его эпохе.⁴⁴

Вообще исторические штудии Пушкина и его раздумья над русской и европейской историей XVIII в. — политической, социальной, культурной — так или иначе, но неизменно приводили его к Вольтеру.

Еще в 1820 г. в письме к Вяземскому, комментируя выпад против него П. А. Катенина, Пушкин заметил: «Он опоздал родиться — и своим характером, и образом мыслей весь принадлежит 18 столетию. В нем та же авторская спесь, те же литературные сплетни и интриги, как и в прославленном веке философии. Тогда ссора Фрерона и Вольтера занимала Европу, но теперь этим не удивишь; что ни говори, век наш не век поэтов — жалеть, кажется, нечего, а все-таки жаль» (XIII, 15). Ироническое и даже отрицательное отношение к «веку минувшему» сочеталось у Пушкина, следовательно, с признанием определенных его преимуществ по сравнению с «веком нынешним».

Десять лет спустя — в послании «К вельможе» — Пушкин вновь затронул эту тему. Однако и самое обращение к ней, и смысл этого обращения, и цель — все это выглядело теперь совсем иначе. Измельчавшей современности и погрязшим в низменных расчетах «младым поколениям» поэт решительно противопоставил намеренно идеализированные «дни Екатерины», Версаль и Трианон, и особенно резиденцию «некоронованного короля» тогдашней Европы — «давно умолкший Ферней»:

Посланник молодой увенчанной жены,
Явился ты в Ферней, и циник поседелый,
Умов и моды вождь, пронырливый и смелый,
Свое владычество на Севере любя,
Могильным голосом приветствовал тебя.
С тобой веселости он расточал избыток,
Ты лезть его вкусил, земных богов напиток.

(III, 217)⁴⁵

Изображая эту эпоху как время высокой интеллектуальной и эстетической культуры, Пушкин бросал вызов официальному демократизму болгаринского толка с его антифилософизмом и антивольтерьянством прежде всего.⁴⁶ Не случайно послание в целом и «портрет» Вольтера в частности вызвали сочувственные отклики таких почитателей XVIII в.

⁴³ См.: Д. П. Якубович. Пушкин в библиотеке Вольтера. — Литературное наследство, т. 16—18, стр. 905—922; М. П. Алексеев. Библиотека Вольтера в России. — В кн.: Библиотека Вольтера. Каталог книг. М.—Л., 1961, стр. 41—48.

⁴⁴ Между прочим, во время посещения библиотеки 10 марта 1832 г. Пушкин сделал рисунок, который изображал статую «фернейского патриарха», изваянную Гудоном и находившуюся тогда, как и библиотека, под запретом. Существуют и другие пушкинские рисунки, изображающие Вольтера; из них более известен «портрет» на обложке статьи «Вольтер» (1836). Об этом см.: А. Эфрос. Рисунки Пушкина. [Л.], 1933, стр. 39, 47, 302, 304, 451, 456—457.

⁴⁵ В другом месте послания Пушкин с грустью вспоминает о посмертных скитаниях Вольтера (ср. в исторической элегии «Андрей Шенье» — «... в бессмертный Пантеон святых изгнанников входили славны тени», а также предварительные наброски этих строк).

⁴⁶ Об этом подробнее см.: В. Э. Вацуро. Пушкин и проблемы бытописания в начале 1830-х годов. — В кн.: Пушкин. Исследования и материалы, т. VI, стр. 157—159. См. также: В. Э. Вацуро. Уолпол и Пушкин. — В кн.: Временник Пушкинской комиссии. 1967—1968. Л., 1970, стр. 53—57.

и «вольтеристов», как П. А. Вяземский⁴⁷ и В. Л. Пушкин, который, между прочим, связал — и не без оснований — это стихотворение с традицией Вольтера, имея в виду его *épîtres* — одну из вершин французской поэзии этого рода:

Послание твое к вельможе есть пример,
Что не забыт тобой затейливый Вольтер.
Ты остроумие и вкус его имеешь.
Пусть бесится, ворчит московский Лабомель:
Не оставляй свою прелестную свирель!⁴⁸

Сопоставление это могло быть распространено и на пушкинскую прозу: ее «фабулистичность» и «протокольность», ее удивительная трезвость, ее сдержанность и лаконизм, ее необычайная лексическая ясность и синтаксическая сжатость — все это, несомненно, находит у автора «Микромегаса» и «Кандида», «благоразумный слог» которого Пушкин неизменно ценил.⁴⁹ Между тем к Вольтеру-поэту он временами относился весьма сдержанно. Это проявилось, например, в его незавершенной критической статье «О ничтожестве литературы русской» (1834). Вольтер, утверждал Пушкин, не поэт, он всего лишь философ, который овладел «и стихами, как важной отраслю умственной деятельности человека». «Он написал эпопею, с намерением очернить католицизм. Он 60 лет наполнял театр трагедиями, в которых, не заботясь ни о правдоподобии характеров, ни о законности средств, заставил он свои лица кстати и некстати выражать правила своей философии. Он наводнил Париж прелестными безделками, в которых философия говорила общепонятным и шутивным языком, одною рифмою и метром отличавшимся от прозы, и эта легкость казалась верхом поэзии». Даже «Орлеанскую девственницу», хотя Пушкин и считает ее единственным подлинно поэтическим произведением Вольтера, он не приемлет теперь из-за ее «динизма». Без всякого воодушевления говорит он и о «неимоверном» влиянии Вольтера на современников: «Источенная поэзия превращается в мелочные игрушки остроумия; роман делается скучною проповедью или галереей соблазнительных картин» (XI, 271—272).

И все же он жалеет, что не Вольтеру, а его эпигонам суждено было в основном «овладеть» русской словесностью, и по-прежнему видит в нем первого по значению мыслителя (да и писателя) XVIII в., «великана сей эпохи». Великим писателем также называет его Пушкин в очерке «Вольтер», напечатанном в третьем томе «Современника» в связи с выходом в свет во Франции переписки «фернейского патриарха» с президентом де Броссом.⁵⁰

⁴⁷ Звенья, т. VI, стр. 256 (Письмо к В. Ф. Вяземской от 23 мая 1830 г.).

⁴⁸ Сочинения В. Л. Пушкина. СПб., 1893, стр. 115. — Сходную мысль см. у А. Ф. Воейкова, который констатировал, что «в сем классическом послании Протей-Пушкин являет нам Шолье и Вольтера» (Славянин, 1830, ч. XIV, № 10, стр. 780). С вольтеровским посланием «A Voilau, ou Mon testament» (1769) отчасти перекликается также черновой набросок 1833 г. «Французских рифмачей суровый судия» (III, 305). Об этом см.: Б. В. Томашевский. Пушкин и Буало. — В кн.: Пушкин в мировой литературе. Л., 1926, стр. 54—58.

⁴⁹ См.: Л. П. Гроссман. Этюды о Пушкине. М.—Л., 1923, стр. 72—75; В. М. Жирмунский. Пушкин и западные литературы. — В кн.: Пушкин. Современник Пушкинской комиссии, т. III, стр. 72, 89; Г. А. Гуковский. Пушкин и проблемы реалистического стиля, стр. 335—338; В. В. Виноградов. Стиль Пушкина. М., 1941, стр. 581; А. З. Лежнев. Проза Пушкина. Опыт стилового исследования. М., 1966, стр. 25, 30—35, 81, 243; F. Neubert. Studien zur vergleichenden Literaturgeschichte. Berlin, 1952, S. 95. См. также: P. Mérimée. Correspondance générale, t. V (sér. I). Paris, 1949, p. 501.

⁵⁰ Книга эта (Correspondance inédite de Voltaire avec Frédéric II, le président de Brosses et autres personnages. Paris, 1836) находилась в личной библиотеке Пушкина. См.: Пушкин и его современники, вып. IX—X. СПб., 1910, № 1490. —

«Всякая строчка великого писателя становится драгоценной для потомства. Мы с любопытством рассматриваем автографы, хотя бы они были не что иное, как отрывок из расходной тетради или записка к портному об отсрочке платежа. Нас невольно поражает мысль, что рука, начертывавшая эти смиренные цифры, эти незначащие слова, тем же самым почерком и, может быть, тем же самым пером написала и великие творения, предмет наших изучений и восторгов. Но, кажется, одному Вольтеру предоставлено было составить из деловой переписки о покупке земли книгу, на каждой странице заставляющую вас смеяться, и передать сделкам и купчим всю заманчивость остроумного памфлета», — отмечает Пушкин в начале статьи⁵¹ (XII, 75) и затем развивает эту мысль, иллюстрируя ее письмами Вольтера и его корреспондента (по пушкинскому определению, «одного из замечательнейших писателей прошедшего столетия») ⁵² — в собственных переводах, весьма достоверно передававших их эпистолярную манеру.⁵³

Отразившиеся в этой переписке черты характера Вольтера — «его притязания, его слабости, его детская раздражительность» — не вызвали у Пушкина ни малейшего осуждения: «Мы охотно извиняем его и готовы следовать за всеми движениями пылкой его души и беспокройной чувствительности» (XII, 79). Не это, по мнению Пушкина, могло повредить Вольтеру «в нашем воображении», т. е. уронить его в глазах потомков. Наибольший ущерб репутации Вольтера нанесло его неумение «во все течение долгой своей жизни» сохранить собственное достоинство: «В его молодости заключение в Бастилию, изгнание и преследование не могли привлечь на его особу сострадания и сочувствия, в которых почти никогда не отказывали страждущему таланту. Наперсник государей, идол Европы, первый писатель своего века, предводитель умов и современного мнения, Вольтер и в старости не привлекал уважения к своим сединам: лавры, их покрывающие, были обрызганы грязью. Клевета, преследующая знаменитости, но всегда уничтожающаяся перед лицом истины, вопреки общему закону, для него не исчезала, ибо была всегда правдоподобна. Он не имел самоуважения и не чувствовал необходимости в уважении людей» (XII, 80).

Более других Пушкина убеждал в этом берлинский период жизни Вольтера и в особенности печальное и оскорбительное для французского писателя окончание этой «жалкой истории», в которой повинен был он сам. «Что влекло его в Берлин? — восклицал Пушкин. — Зачем ему было про-

Другие принадлежавшие Пушкину издания сочинений Вольтера указаны там же, №№ 1491—1495.

⁵¹ О рукописи Вольтера, обнаруженной в пушкинском архиве, см.: В. С. Л ю б л и н с к и й. Неизвестный автограф Вольтера в бумагах Пушкина. — В кн.: Пушкин. Временник Пушкинской комиссии, т. II. М.—Л., 1936, стр. 257—265.

⁵² См.: Y. B e z a r d. Le président de Brosses d'après une correspondance inédite. — Revue d'histoire littéraire de la France, 1923, p. 350—360.

⁵³ С исключительной ясностью это тонкое ощущение вольтеровского стиля (и психологии) проявилось в этюде Пушкина «Последний из свойственников Иоанн д'Арк», написанном на рубеже 1836—1837 годов и напечатанном в пятом томе «Современника», который вышел в свет уже после гибели поэта. «Приведенное» здесь «письмо» Вольтера к Дюлису было не только сочинено по всем правилам эпистолярного общения вольтеровских времен, но и насыщено типичнейшими атрибутами индивидуальной манеры «фернейского старца» (об этом см.: Н. О. Л е р н е р. Рассказы о Пушкине, стр. 190—198; М. П. А л е к с е е в. Из истории русских рукописных собраний. — В сб.: Незданные письма иностранных писателей XVIII—XIX веков. М.—Л., 1960, стр. 114—115; Б. С м и р е н с к и й. Перо и маска. М., 1967, стр. 18—20). С Вольтером связан и другой опубликованный посмертно (Современник, 1837, т. VI, стр. 399—402) пушкинский опыт «О Железной маске», хотя, по-видимому, он был создан значительно раньше. Об этом см. в кн.: Пушкин и его современники, вып. XXVIII. Пгр., 1917, стр. 87—95.

менивать свою независимость на своиравные милости государя, ему чужого, не имевшего никакого права его к тому принудить?» (XII, 80).

В словах этих таилось много личного.⁵⁴ Финал, которым завершилось пребывание Вольтера при прусском дворе, внушал Пушкину горестные мысли и мрачные предчувствия: его собственное положение при дворе Николая I оказывалось не менее унижительным и — в противоположность вольтеровскому — безысходным. Вновь обрести утраченную независимость, пусть так, как это в свое время сделал Вольтер, Пушкину дано не было. Вольтер сам напрашивался на такое «жалкое посрамление», Пушкин же отвергнуть «своиравные милости» Николая не мог, хотя теперь отчетливее, чем когда-либо, сознавал, что «настоящее место писателя есть его ученый кабинет и что... независимость и самоуважение одни могут нас возвысить над мелочами жизни и над бурями судьбы» (XII, 81; ср.: XIII, 179).

Перелистывая книгу, Пушкин обратил также внимание на неизвестные ранее стихи Вольтера, заключенные в письме к Рюффе от 3 марта 1759 г., и привел их полностью, но не только для того, чтобы познакомить с ними русских читателей. Едва ли усматривая в этих семи строках что-либо, кроме одной из тех «прелестных безделок», о которых он с пренебрежением писал в статье «О ничтожестве литературы русской», Пушкин теперь явно предпочитал их «французским стихотворениям, писанным в нынешнем вкусе», где «мысль заменяется исковерканным выражением, ясный язык Вольтера — напыщенным языком Ронсара, живость его — несносным однообразием, а остроумие площадным цинизмом или вялой меланхолией» (XII, 79). «Нынешнему вкусу», иными словами — современной французской поэзии, он противопоставлял собственный «запоздалый вкус» поклонника поэзии классической, в которой вольтеровскому наследию принадлежало почетнейшее место.⁵⁵

Итак, многолетнее «общение» Пушкина с Вольтером представляло собой сложный творческий процесс. Образ Вольтера непрерывно эволюционировал в сознании русского поэта, привлекая его в разных обстоятельствах и в разное время различными особенностями и чертами. Вольтер-поэт особенно восхищал его в 1810-е — начале 1820-х годов, затем наступило некоторое охлаждение, позднее исчезнувшее, хотя и не в полной мере. Сочувствие Вольтеру-прозаику, проявившееся также в 1810-х годах, постепенно все нарастало. Вольтер-драматург, к которому Пушкин в молодые годы относился почтительно, к середине 20-х годов утратил для него всякое очарование. Между тем Вольтер-историк, почти не существовавший для него в молодые годы, с конца 20-х годов стал ему необычайно близок. С неодинаковой силой притягивала его к себе и личность «фернейского старца», которого он то несколько идеализировал, то резко осуждал.

Неизменным оставался лишь самый интерес Пушкина к этому «великому писателю», возникший «еще в ребячестве» и не покидавший его ни в юности, ни в зрелый период, ни в последние дни его жизни.



⁵⁴ См.: Б. В. Томашевский. Пушкин и французская литература. — В кн.: Б. В. Томашевский. Пушкин и Франция, стр. 128—132; М. П. Еремин. Пушкин-публицист. М., 1963, стр. 335—336.

⁵⁵ См.: Б. В. Томашевский. Французская литература в письмах Пушкина к Е. М. Хитрово. — В кн.: Б. В. Томашевский. Пушкин и Франция, стр. 360—363.

Г. М. ФРИДЛЕНДЕР

ПОЭМЫ ПУШКИНА 1820-Х ГОДОВ В ИСТОРИИ ЭВОЛЮЦИИ ЖАНРА ПОЭМЫ В МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

(К ХАРАКТЕРИСТИКЕ ПОВЕСТВОВАТЕЛЬНОЙ СТРУКТУРЫ
И ОБРАЗНОГО СТРОЯ ПОЭМ ПУШКИНА И БАЙРОНА)

1

«Кавказский пленник», «Братья разбойники», «Бахчисарайский фонтан», «Цыганы» поразили современников. Они перенесли своих первых читателей в мир, полный высокой поэзии и в то же время глубоко созвучный их чувствам и переживаниям. Так же, как несколько раньше — в творчестве Жуковского — жанр баллады и элегии, в творчестве молодого Пушкина жанр романтической поэмы обрел живой контакт с жизнью, стал ее концентрированным отражением и выражением. Этим объясняется то необычное по своей силе и почти единодушное восхищение, какое испытали по отношению к южным поэмам Пушкина читатели и критика начала 1820-х годов.

В то же время уже перед авторами самых ранних критических отзывов о южных поэмах Пушкина естественно возник вопрос об истоках той новой интерпретации жанра поэмы, глубоко отличной от понимания его предшественниками Пушкина, первым — и притом художественно совершенным — образцом которой в русской литературе явились его поэмы. Ставя этот вопрос, почти все представители критики 1820-х годов давали на него один и тот же ответ: возникновение и общеевропейский успех жанра новой романтической поэмы они связывали с именем Байрона. Отсюда — проблема «Пушкин и Байрон», возникшая в качестве одной из ключевых при историко-литературной оценке романтических поэм Пушкина еще в критике 1820-х годов, а в последующие десятилетия часто становившаяся предметом ожесточенного спора между учеными, принадлежавшими к различным научным школам и направлениям.

Подводя итоги длительному изучению этой проблемы критикой и историко-литературной наукой XIX и XX вв., можно схематически наметить следующие пять главных этапов в истории ее изучения:

1) 1820-е годы. Основным вопросом, привлекающим внимание критики в эти годы, является понимаемая широко проблема жанра романтической поэмы как более свободной, новой поэтической формы, пришедшей на смену старым, традиционным формам героико-патриотической эпопеи, описательно-дидактической и шутливой, сказочно-богатырской поэмы. Инициатива создания этого жанра связывается с Байроном как первым поэтом, обеспечившим ему известность и прочный успех. Поэтому возникает закономерно для данного этапа и характеристика Пушкина как

«русского Байрона», т. е. поэта, создавшего в русской поэзии *аналог* байроновской романтической поэмы, типологически родственное и близкое ей историческое явление.

2) 1830—1840-е годы. Эволюция Пушкина во второй половине 1820—1830-е годы, резко отклонявшаяся от традиционных путей развития романтической поэзии в этот период, настойчиво выдвигает перед критикой вопрос об индивидуально-творческом и национальном своеобразии поэзии Пушкина в целом и уже ранних его произведений. Это влечет за собой пересмотр представлений критики 1820-х годов о близости Пушкина и Байрона. Вместо прежнего их сближения возникает тезис о *несходстве* основного настроения поэзии Пушкина и Байрона. Как поэта, более родственного Байрону по своему внутреннему, мятежному пафосу, читающая масса склонна теперь рассматривать в противовес Пушкину Лермонтова. Эта переоценка позиций критики 1820-х годов в трактовке проблемы «Пушкин и Байрон» получает свое завершение в 1840-х годах в статьях Белинского о Пушкине, где в качестве одного из лейтмотивов настойчиво звучит мысль: «... трудно найти двух поэтов столь противоположных по своей натуре, а следовательно, и по пафосу своей поэзии, как Байрон и Пушкин».¹

3) Конец XIX—начало XX в. Под влиянием господства эклектизма в историко-литературной науке прежние ясные очертания проблемы «Пушкин и Байрон» затемняются. Благодаря расширению объема историко-литературной науки проблема эта приобретает ряд новых аспектов — биографический, психологический, историко-культурный и т. д. Но существующий методологический разброд приводит к беспорядочному смешению этих аспектов, причем доминирующее значение в глазах большей части литературоведов получает — в отличие от критики первой половины XIX в. — не проблема соотношения поэтических систем Байрона и Пушкина как широких и целостных явлений, но установление между ними отдельных — разнородных — связей, аналогий и параллелей, которые механически объединяются под общим понятием «влияний».

4) Начало 1920-х годов. В противовес эмпиризму позитивистски ориентированной историко-литературной науки конца XIX—начала XX в. возрождается идея рассматривания творчества Байрона и Пушкина как двух целостных, несходных между собой (и в то же время имеющих определенных исторически обусловленных точки соприкосновения) художественных систем. Именно эта идея легла в основу недостаточно оцененного в свое время исследования В. М. Жирмунского «Байрон и Пушкин» (1924). Подготовленный к этой работе еще своими ранними трудами 1910-х—начала 1920-х годов («Преодолевшие символизм», 1916; «В. Брюсов и наследие Пушкина», 1922), которые на опыте современной русской поэзии привели его к постановке общей теоретической проблемы несходства «классической» и «романтической» поэзии как двух разных типов поэтического творчества (статья «О поэзии классической и романтической», 1920), В. М. Жирмунский положил выводы этой статьи в основу сравнительной характеристики романтических поэм Байрона и Пушкина. Намеренно сконцентрировавшись лишь на анализе композиции и вообще на вопросах внутренней, имманентной структуры поэм английского и русского поэтов (в чем сказалась известная методологическая скованность ученого идеями тогдашней формальной школы), В. М. Жирмунский тем не менее положил в основу своего анализа верную и плодотворную мысль о несходстве романтической поэзии Байрона и классической по общему своему духу поэзии Пушкина, определившем соответствующее различие в интерпретации ими жанра «лирической» (или, вер-

¹ В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., т. VII. М., 1955, стр. 338.

нее, лиро-эпической) поэмы. Эту свою общую идею, имеющую, на наш взгляд, принципиальное значение для дальнейшего изучения жанра романтической поэмы в творчестве Пушкина в современной историко-литературной науке, В. М. Жирмунский на позднейшем этапе своей научной биографии обосновал еще более широко. Не ограничиваясь теперь уже вопросами формально-композиционной структуры пушкинских южных поэм, он обогатил и дополнил свои прежние выводы данными художественно-идеологического и культурно-исторического порядка («Пушкин и западные литературы», 1937).

5) Современный этап. Он характеризуется значительным количеством работ, продолжающих плодотворную линию, намеченную Жирмунским, и развивающих анализ жанра романтической поэмы Пушкина в различных направлениях с учетом его художественной неповторимости и особого места в истории развития жанра романтической поэмы в русской и мировой литературе. Наряду с работами советских пушкинистов — М. П. Алексева, Д. Д. Благого, Н. В. Измайлова, Б. С. Мейлаха, Б. В. Томашевского и историка русской поэмы А. Н. Соколова² — особое значение для определения путей изучения жанра романтической поэмы в творчестве Пушкина на нынешнем этапе имеет в методологическом отношении, с нашей точки зрения, из работ последнего времени книга И. Г. Неупокоевой «Революционно-романтическая поэма первой половины XIX века. Опыт типологии жанра» (1971), на которой, как и на работах В. М. Жирмунского, необходимо остановиться более подробно.

Работа И. Г. Неупокоевой не содержит непосредственного анализа пушкинских романтических поэм, как и анализа проблемы их взаимоотношения с ранними поэмами Байрона. И тем не менее для пересмотра старых научных традиций в освещении названных вопросов та общая перспектива истории развития жанра романтической поэмы в общеевропейском масштабе, которая намечена ею, имеет принципиальное значение. Как справедливо подчеркивает И. Г. Неупокоева, романтическая поэма — не статический, всегда равный себе, но *динамический* жанр. Поэтому вопреки традиционному представлению большинства прежних исследователей пушкинского романтизма возможности ее развития не были исчерпаны на том первом его этапе, который был ознаменован созданием «Паломничества Чайльда-Гарольда» и восточных поэм Байрона. Великий английский поэт был первым блестящим представителем нового жанра, испытавшего ряд дальнейших исторических трансформаций и в его собственном творчестве и в других странах. Причем каждая ступень в развитии жанра романтической поэмы, там, где она приводила к серьезным и значительным художественным результатам, была связана с *видоизменением и обновлением структуры его, а нередко и с рождением новых жанрообразующих принципов*. Поэтому задача исследователя того или иного момента в истории романтической поэмы — не установление всякий раз одних и тех же общих устойчивых, константных его признаков, но в первую очередь раскрытие внутренней и внешней динамики жанра, его постоянного развития и обновления в меняющейся культурной, национальной и социально-идеологической обстановке.

Указанная постановка вопроса, вытекающая из исследования И. Г. Неупокоевой, представляется нам для изучения жанра романтической поэмы в творчестве Пушкина единственно правильной и плодотворной.

² Объективная и точная сводка основных дореволюционных и советских работ о поэмах Пушкина и сжатый анализ их проблематики даны В. Б. Сандомирской в ее содержательной статье об изучении поэм Пушкина в кн.: Пушкин. Итоги и проблемы изучения. М.—Л., 1966, стр. 354—406. — Это избавляет нас от необходимости возвращаться здесь к характеристике значения работ отдельных исследователей и намеченных в них частных проблем.

Молодой Пушкин на грани 1820-х годов лучше других поэтов своего времени понял на примере Байрона те новые возможности, которые открывал жанр романтической поэмы, и творчески воспользовался им в соответствии с особым складом своей поэтической индивидуальности и историческими потребностями развития русской поэзии в этот период. Это и дало ему возможность вписать новую, оригинальную главу в историю развития жанра романтической поэмы в русской и мировой поэзии. Попыткой отчасти подытожить те наблюдения, свидетельствующие об оригинальных чертах художественной структуры пушкинской романтической поэмы (чертах, дающих основание говорить о них как о новом этапе в истории этого жанра по сравнению с восточными поэмами Байрона), которые уже были высказаны предшествующими исследователями, отчасти дополнить их новыми соображениями и является настоящая статья.

2

Как отмечено выше, в книге «Байрон и Пушкин» В. М. Жирмунский для анализа проблемы жанра романтических поэм Пушкина выдвинул, с нашей точки зрения, принципиально верное исходное положение: ключевой для понимания своеобразия пушкинской интерпретации жанра романтической поэмы он справедливо признал мысль об идейно-стилистическом единстве пушкинского творчества, общие особенности которого определяют своеобразие уже ранних, романтических его поэм.

Южные поэмы Пушкина образуют определенный этап в эволюции поэта. И все же это этап эволюции *именно Пушкина!* Творчество великого поэта, как верно понял Жирмунский, образует сложную, развивающуюся, подвижную, но в то же время и *устойчивую* в своих основных, определяющих, наиболее глубоких и характерных чертах художественную систему. Признаки, определяющие своеобразие пушкинского творчества в целом, его системность с большей или меньшей степенью очевидности выступают в любом его произведении, к какому бы сравнительно раннему или позднему периоду оно ни относилось. Вот почему романтические поэмы Пушкина и Байрона исследователь справедливо признал явлениями не одного, а двух индивидуально, а отчасти и типологически различных стилей.³ При многих близких чертах внешнего рисунка в них, как верно почувствовал В. М. Жирмунский, получили свое выражение две несходные художественные системы, проявились черты двух разных творческих воли и индивидуальностей.

Это принципиально верное исходное положение В. М. Жирмунскому, как нам представляется, не всегда удавалось, однако, в 1920-х годах последовательно развить при анализе пушкинских поэм. Охарактеризовав и описав точно и глубоко байроновскую художественную систему как определенное, исторически обусловленное целостное явление, В. М. Жирмунский при исследовании романтических поэм Пушкина шел иным путем: он не столько стремился дать аналогичную характеристику пушкинской поэмы как *поэтической системы*, сколько охарактеризовать основные моменты, указывающие на отклонения ее от сложившейся ранее байроновской модели. И хотя при этом В. М. Жирмунский верно и точно охарактеризовал многие признаки, отличающие центральных персонажей пушкинских южных поэм, их драматические конфликты, композицию и стиль от персонажей, конфликтов, а также композиции и стиля восточных поэм Байрона, исследователю, как мы полагаем, все же не удалось на основании указанных им признаков вскрыть имманентную логику

³ В. М. Ж и р м у н с к и й. Байрон и Пушкин. Л., 1924, стр. 157—174.

построения пушкинской поэмы, выявить тот художественный нерв, который определяет это построение. Не решенной до конца оставалась проблема эта, по нашему мнению, и в позднейших работах Жирмунского и других ученых о южных поэмах.

В настоящей статье делается попытка кратко охарактеризовать пушкинскую романтическую поэму как поэму особого, оригинального склада, имеющую свою, отличную от поэм предшественников и преемников Пушкина, магистральную тему (т. е. тему, общую для разных пушкинских южных поэм и выраженную в особой, видоизмененной форме в индивидуальном сюжете каждой из них). Именно наличие в пушкинских поэмах своих, глубоко оригинальных магистральных *сюжета* и *темы* дает в первую очередь, как полагает автор настоящих строк, право говорить о них как об особом, оригинальном явлении в истории европейской и — шире — мировой романтической поэмы.

3.

Активный интерес молодого Пушкина, как и других представителей русского романтизма конца 1810-х—начала 1820-х годов, к Байрону, к его поэзии и к самой личности великого английского поэта был обусловлен общностью исторических путей русской и передовых западноевропейских литератур в этот период. Как в Англии, так и в России в конце XVIII—начале XIX в. литературное развитие совершалось в направлении от классицизма к романтизму, а позднее от него — к созданию нового, реалистического искусства. Этот историко-литературный процесс протекал, разумеется, в Англии и России неравномерно, отличался в каждой из этих стран своим национальным своеобразием. Но вместе с тем в нем были общие черты, обусловившие повышенный интерес в России в конце 1810-х и в 1820-е годы к творчеству английских романтиков, наличие элементов типологического сходства в развитии обеих литератур на определенной исторической ступени.

Значение Байрона в истории английской и — шире — общеевропейской поэзии начала XIX в. определялось несколькими моментами, достаточно полно выясненными в нашем литературоведении. Вот главные из них:

1) Байрону принадлежит видная роль в развитии передовых общественных умонастроений начала XIX в. Его поэзия и сатира были важным звеном в истории эволюции свободолобивой европейской общественной мысли от просветительства XVIII к революционным идеям XIX в. Это сделало в 1810—1820-е годы Байрона одним из «властителей дум» как на Западе, так и в России.

2) Поэзия Байрона занимает важное место в истории эволюции европейской поэзии от классицизма к романтизму. В частности, созданный им жанр лиро-эпической поэмы, где драматическое повествование о бурной судьбе героя-мятежника вставлено в определенную — условную — широкую географическую и историческую рамку, объединяющую Восток и Запад, и перебивается авторскими лирическими отступлениями, получил общеевропейское значение, так как жанр этот открыл перед литературой новые возможности изображения человека, приблизил ее к образу ее мыслящего современника.

3) Байрон не стоял на месте. Живя в переходную эпоху, он сам эволюционировал вместе с ней. От романтической поэмы он перешел к сатире, повести, а затем — к роману в стихах, подготовивших в определенной мере реализм XIX в. Отмеченные этапы творческого пути Байрона отразили общие закономерности развития поэзии той эпохи и послужили для многих его младших современников, в том числе и в России, точками

притяжения (или отталкивания) при решении ими своих собственных творческих задач.

Все три названных момента, определяющие историческое значение личности Байрона, его поэзии и творческого пути, сыграли существенную роль также и для самоопределения молодого Пушкина.

Одна из особенностей художественного метода великого русского поэта состояла в том, что на протяжении своей творческой эволюции он постоянно вступал в своеобразное творческое состязание с великими поэтами прошлых эпох и своего времени, смело используя проложенные ими художественные пути для открытия новых, неизвестных поэтических миров. Эта черта художественного метода Пушкина, о которой он не раз говорил сам в 1820-е и 1830-е годы в своих теоретических экскурсах,⁴ проявилась, как нам представляется, уже в его южных поэмах.

Как известно, период наиболее активного творческого интереса Пушкина к Байрону и освоения им достижений английского поэта — это начало 1820-х годов. Познакомившись с некоторыми произведениями Байрона возможно еще во второй половине 1819 г. по французским переводам, Пушкин в 1820 г., изучая в Гурзуфе английский язык, с помощью Н. Н. Раевского знакомится с Байроном в подлиннике. В августе 1820 г. Пушкин создает элегию «Погасло дневное светило», где мотивы личной биографии и собственные настроения введены в сложную поэтико-психологическую перспективу, вобравшую в себя определенные байроновские, чайльд-гарольдовские ассоциации. В это же время Пушкин пишет первую незаконченную редакцию «Кавказского пленника». Т. Г. Цявловская предположительно датирует 1821 годом сохранившийся в бумагах Пушкина записанный им дословный французский перевод (Раевского?) начальных двенадцати с половиной строк «Гяура», которые Пушкин тут же попытался передать русскими стихами, но не закончил этого перевода и зачеркнул его начало.⁵ Разрабатывая в период 1820—1824 гг. на материале своих личных впечатлений, подсказанных южной ссылкой, жанр русской романтической поэмы, Пушкин учитывает опыт более ранней байроновской романтической поэмы, творчески осваивая ряд ее поэтических достижений, — и это находит свое отражение в «Кавказском пленнике», «Братьях разбойниках», «Бахчисарайском фонтане», «Цыганах».

Вместе с тем уже в этот период наиболее близкого творческого соприкосновения Пушкина с методом и поэтическим миром Байрона, нашедшими отражение в «Паломничестве Чайльд-Гарольда» и восточных поэмах, обнаруживается ряд существенных расхождений созданных ими типов романтической поэмы.

Восточные повести Байрона представляют собой — если рассматривать их в широкой, общеевропейской перспективе — как бы второй этап развития в литературе движения «Бури и натиска» конца XVIII—начала XIX в. Из Англии своего времени с ее официальным лицемерием и ханжеством Байрон переносит действие в полосу европейского средиземноморья, которое в его эпоху было ареной постоянной напряженной борьбы между Востоком и Западом, мусульманством и христианством. Этот культурно-исторический фон был необходим Байрону в поэмах восточного цикла, так как позволял мотивировать характеры героев и сюжетное ядро его стихотворных повестей. Как и писателей «Бури и натиска» в Германии XVIII в. (в том числе молодых Гете и Шиллера), Байрона привлекают не образы людей, живущих спокойной и размеренной

⁴ См. «Роман в письмах» (1829), статью о «Фракийских элегиях» В. Г. Теплякова (1836) и т. д.

⁵ Рукою Пушкина. М.—Л., 1935, стр. 27—29; ср.: II, 469, 990, 1186, 1187.

жизнью в рамках твердо устоявшегося общественного порядка, но образы сильных и самостоятельных индивидуальностей, которые не признают сложившихся — застойных — норм и устоев и для которых существует лишь один верховный закон — собственная их свободная воля. Обстановка, в которой протекает действие восточных поэм Байрона, соответствует этому идеалу. Здесь все еще находится в динамике, в борьбе; узы гражданского общества прочно не отвердели — и эта обстановка рождает возможность для авантюрного повествования и для появления тех сильных и мятежных характеров, которые великий английский поэт-романтик стремится противопоставить своим буржуазным современникам.

Герои восточных повестей Байрона различны по происхождению и по внешним обстоятельствам жизни. Одни из них — европейцы, как Гяур, Конрад, Альд (в «Осаде Коринфа»), Лара; другие — турки-мусульмане, как Селим (в «Абидосской невесте»). Но независимо от этого они близки друг другу и по основным — трагическим — очертаниям своей жизненной истории, и по своему умонастроению. Это молодые люди, испытавшие в прошлом несправедливость своих соотечественников, ненавидящие и презирающие их и стремящиеся жить по иным законам, неизвестным людям более простого, менее гордого и независимого душевного склада. Во всех поэмах — и это имеет принципиальное значение — Байрон знакомит нас со своими любимыми героями в момент, когда формирование их внутреннего мира завершено. Предыстория их лежит в прошлом, и о ней в каждой повести рассказывается лишь более или менее отрывочными намеками, скороговоркой. Реальное же действие поэм происходит после того, как мятежные черты героя, его духовное одиночество и внутренняя исключительность определились. В ходе сюжетного развития поэмы герой раннего Байрона окружен врагами, он ведет с ними одинокую героическую борьбу, в которой проявляет все силы своего духа. Но борьба эта неизменно заканчивается трагически: герой уходит со сцены или гибнет непримиренным, оставшимся до конца самим собой, но и не почерпнувшим для себя из жизни новых уроков для будущего.

Уже из этого — схематического — изложения канвы байроновских восточных поэм нетрудно увидеть, в чем состоят черты их сходства с южными поэмами Пушкина и в чем последние принципиально отличаются от типа байроновской поэмы.

В южных поэмах Пушкина действие, как и у Байрона, происходит в зоне исторической борьбы, культурного взаимодействия Запада и Востока. Это — Кавказ, Крым, Молдавия — районы России, по своему географическому положению и историческим судьбам в какой-то мере аналогичные европейскому средиземноморью. Сама историческая жизнь России дала Пушкину богатый материал, который мог быть с успехом использован им для создания русской романтической поэмы. Биография поэта, впечатления его южной ссылки обогатили его необходимыми реальными красками для воссоздания географической и культурно-исторической обстановки его поэм.

Но уже в первой поэме Пушкина «Кавказский пленник» отчетливо проявилась и глубочайшая оригинальность пушкинской трактовки традиционных тем и образов романтической поэмы, оригинальность, которую верно почувствовал уже Белинский, хотя в дальнейшем она зачастую не улавливалась историками литературы конца XIX — начала XX в.

Как вся романтическая поэзия той эпохи, поэзия Байрона вдохновлена ощущением глубоко трагической, неразрешимой дисгармонии мира и человека. Эта дисгармония одинаково зримо проявляется, по свидетельству автора восточных поэм, и в личной судьбе его героев и в исторической жизни человечества. Отсюда два плана восточных поэм, которые в них символически и эмоционально соотнесены друг с другом. Первый

из них — план философский, та культурно-историческая перспектива, на фоне которой развивается действие восточных поэм. Перспектива эта особенно отчетливо обрисована в хронологически первой из них — «Гяуре» (1813). Историческая эпоха, в которую живут герои восточных поэм, — это, по Байрону, эпоха деспотизма, время обостренной внутрисемейной, религиозно-этической и межнациональной вражды. Унаследовав от просветителей горячий энтузиазм по отношению к античности, Байрон в духе общественной мысли XVIII в. противопоставляет воспоминания о древней Греции (как царстве красоты и свободы) средневековому и буржуазному миру, которые оба рисуются им как мир фанатизма, жестокости, подавления личной и общественной свободы. Лишь природа в ее первозданной свежести и красоте противостоит в понимании поэта, так же как строгие и величественные обломки античной цивилизации, злу и дисгармонии современного мира. С природой и величественными руинами древности поэтически соотнесены в поэмах Байрона главные их герои, рассказ о судьбе которых составляет второй — условно говоря, «романический» (или «новеллистический») план поэм, — герои столь же непокорные и чуждые мелочному духу современной цивилизации, как одиноко и гордо возвышающиеся среди ее убожества горные вершины или стройные величественные колонны античных храмов. Это люди титанического склада, далеко превосходящие по масштабу личности и страстей своих более рядовых современников, люди, душа которых в понимании поэта созвучна прошлому и будущему, но не может найти отклика в настоящем, и которые поэтому неизбежно осуждены на одиночество и невзгоды, на вражду и преследования современников. Отсюда мрачный, губительный и разрушительный характер собственных их страстей, моральное и эстетическое оправдание которых для поэта не в их благотворности, но в самой их трагической напряженности, в огромной, сверхчеловеческой внутренней динамике и мощи.

Из вышесказанного вытекает одна из важных особенностей байроновской поэмы. Байрон в подзаголовке назвал «Гяура» «восточной повестью». Однако если поэмы Байрона, следуя примеру автора, и можно условно определить как стихотворные повести, то лишь с одной существенной оговоркой. Читатель, знакомый с творчеством Байрона и перечитывающий вновь «Гяура», «Корсара» или «Лару», не может не ощутить уже в этих поэмах Байрона нити, связующие их с позднейшими его философскими драмами-мистериями. Можно сказать, что в образе Гяура уже содержатся потенциально образы Манфреда или Каина. Несмотря на свою внешнюю романтическую красочность и авантюренность, история Гяура или Конрада — это не столько история *данного индивидуального героя* и даже не столько история носителя определенного умонастроения, сколько философская мистерия, «монодрама», зерно которой — исторически неизбежная трагедия личности титанического склада, трагедия, в конечном счете обусловленная неподвластными человеку, ускользающими от его понимания силами.

Титанизм байроновского героя и вызванная им философская предрешенность его трагической судьбы определяют основную особенность байроновской поэмы, о которой отчасти уже говорилось выше. Герой и окружающий его мир в поэмах Байрона полярно противостоят друг другу, между ними невозможен сколько-нибудь длительный внутренний контакт или диалог. Явления внешнего мира проходят перед взором героя, но по существу затрагивают лишь его страсти, его эмоциональную сферу, а не его интеллект. Хотя жизнь героя в поэмах Байрона внешне насыщена бурными событиями, события эти остаются для главного героя лишь «авантюрами»: наиболее глубоких пластов его внутреннего мира они не затрагивают, к изменениям и сдвигам в нем не ведут и привести не

могут. Отсюда глубокое противоречие жанра байроновской поэмы: при насыщенности рассказа сам герой остается у Байрона, как уже было сказано, статичным. Живущий в беспокойном мире и сам увлеченный динамикой бурных страстей, он лишен более глубокой динамики, не воспринимается жизнью, как герой *Bildungsroman*'а XVIII в., не изменяется и не растет во взаимодействии с ней, но остается — в пределах действия каждой поэмы — всегда равным самому себе. Если Байрон испытывает потребность дать новую модификацию образа своего магистрального героя, обрисовать иной поворот его жизни и трагической судьбы, он создает каждый раз новую поэму, но не делает попытки показать внутренний мир героя в процессе движения, изменения, рождения в его сознании новых неведомых ему прежде моральных ценностей: трагический мир байроновских поэм такую возможность принципиально исключает, и это не случайная, но *определяющая* черта байроновской поэмы, неотделимая от самой сути мировоззрения, стиля, поэтической системы гениального английского поэта-романтика.

4

Из черт пушкинской романтической поэмы начала 1820-х годов, отличающих ее в идейно-стилистическом и жанровом отношении от байроновских восточных поэм, две, о которых будет сказано далее, сравнительно хорошо изучены.⁶ Поэтому на них мы остановимся сравнительно кратко, чтобы затем перейти к третьей — вытекающей из них, — но, как нам представляется, несмотря на ее большое значение для понимания эволюции Пушкина, менее освещенной в литературе о поэте.

Уже современники Байрона — в том числе Пушкин — отметили тесное духовное сродство образов главных героев его восточных поэм с их автором. «Он постиг, полюбил, — писал об английском поэте Пушкин, — один токмо характер — (именно свой), всё, кроме некоторых сатирических выходов, рассеянных в его творениях, отнес он к сему мрачному, могущественному лицу, столь таинственно пленительному» (XI, 64; ср.: XI, 51). Это лицо поэта, под разными личинами «являющееся во всех его созданиях» (XI, 64): «он создал себя вторично, то под чалмою ренегата, то в плаще корсара, то гяуром, издыхающим под схимиею» (XI, 51).

Соотношение образов автора и главного героя в южных поэмах Пушкина иное. И здесь, как это обычно в романтической поэме, герой созвучен автору по настроению, между ними есть большая или меньшая духовная близость. И все же ни один из героев южных поэм не является лирической проекцией авторского «я», поэтически двойником поэта в том смысле, в каком являются им Гяур, Корсар или Лара. При близости настроений героя и автора *они несходны у Пушкина по масштабу натуры и уровню переживаний*, это всецело относится даже к наиболее близким поэту Пленнику и Алеко, которому поэт дал свое имя.

Отсюда вытекает главная принципиальная особенность структуры пушкинских поэм. В повестях Байрона есть только одна утверждаемая автором правда, носителем которой является главный герой. Остальные персонажи — даже женские — выступают как предмет его любви или ненависти, но не несут в себе своей особой, общечеловеческой правды, ко-

⁶ О том, как Пушкин относился к отдельным байроновским поэмам и какие черты в каждой из них больше всего ценил, видно из его заметки 1828 г. о трагедии В. Н. Олина «Корсер» (на байроновский сюжет). Пушкин выделяет здесь сочувственно «пламенное изображение страстей» в «Гяуре», «трогательное развитие сердца человеческого» в «Осаде Коринфа» и «Шильонском узнике», «трагическую силу» «Паризины», «глубокомыслие и высоту парения истинно лирического» в двух последних песнях «Паломничества Чайльд-Гарольда», «удивительное шекспировское разнообразие» позднейшего «Дон Жуана» (XI, 64).

торая вступает в драматический конфликт с правдой героя, ограничивает или корректирует ее. Не так обстоит дело в пушкинских поэмах. Здесь несходные, даже противоположные по духу герои — Пленник и Черкешенка, Земфира и Мария, Алеко и Старый цыган — равно близки автору, а потому выступают в его изображении как носители своей моральной и исторической правды. Один — главный — персонаж не подавляет других масштабом своей личности и своей духовной трагедии, остальные лица поэтически становятся ему равноправны. Из утверждения одной правды главного героя поэма превращается в изображение драматического столкновения и спора двух (или нескольких) правд; при этом исход столкновения выявляет особую ценность каждой из этих правд, невозможность свести их к общему знаменателю.

С этой особенностью центрального драматического конфликта пушкинских поэм связано иное осмысление в них и той магистральной исторической темы, которая на первый взгляд роднит их с повестями Байрона. У обоих поэтов, как сказано выше, «новеллистический» сюжет поэмы, столкновение индивидуальных характеров и страстей разворачиваются в полосу исторического взаимодействия разных народов и культур, Востока и Запада. Однако в трактовке Востока, его истории и культуры у Байрона значительно сильнее, чем у Пушкина, дает себя знать просветительская традиция. Восток, его культура и нравы выступают в поэмах Байрона в двух разных ликах. С одной стороны, мир Востока для Байрона, как и для Вольтера, — это мир деспотизма и жестокого угнетения личности, мир кровавых поединков, «гаремных» нравов и страстей. Но этот жестокий мир, противостоящий человеку и его свободе, имеет в изображении английского поэта и свою эстетическую сторону. Ее составляют причудливость восточных нравов, яркость и пышность природы Востока, живость, сила и непосредственность его экзотических страстей, противостоящие однообразию и скованности их в буржуазной Англии и вообще в пореволюционной Европе.

Из иных элементов, как это неоднократно отмечалось, складываются картины жизни черкесов, описание ханского Крыма или жизни цыган у Пушкина. В его поэмах перед нами не два *равных себе* условно обобщенных лика Востока, какие мы встречаем в байроновских поэмах, а разные, каждый раз новые, несходные между собою культурные миры. Кавказ с его природой и обитателями в поэме Пушкина не похож на Крым, а жизнь черкесского аула — на жизнь цыганского табора; поэт рисует среду и обстановку всякий раз особыми красками, акцентируя в отличие от Байрона не столько *сходное и повторяющееся*, сколько *различное*, характерное для данного, особого типа культуры.⁷ И дело здесь не только

⁷ Как известно, Пушкин признавал, что «Кавказский пленник» и «Бахчисарайский фонтан» отзываются «чтением Байрона», в чем он был в 1830 г. склонен видеть доказательство незрелости обеих этих поэм (XI, 145). Тем интереснее, что в «Бахчисарайском фонтане» налицо прямая (и притом несомненная) творческая полемика с Байроном по вопросу о методе воссоздания восточного колорита. Задавая в начале поэмы вопрос о причинах задумчивости Гирея, поэт как возможную мотивировку выдвигает схему сюжетного развития, повторяющую сюжет байроновского «Гяура»:

Ужель в его гарем измена
Стезей преступною вошла,
И дочь неводи, нег и плена
Гяуру сердце отдала?

(IV, 156)

(Отмечено В. М. Жирмунским, см.: В. Жирмунский. Байрон и Пушкин, стр. 104). Однако эта схема тут же отвергается поэтом как хотя и ожидаемая читателем, привлекательная для него благодаря своей условной романтичности, но недостоверная, противоречащая подлинным условиям гаремного быта. Для опи-

в органическом для Пушкина стремлении к этнографической точности описаний (что само по себе верно, но недостаточно), еще существеннее новая, по сравнению с Байроном, непросветительская трактовка Востока как широкой историко-географической полосы, где представлено множество разных культурных миров и цивилизаций. Каждая из них имеет свое лицо, свой особый характер, особую неповторимую красоту и поэтическую прелесть. Для Байрона в его поэмах Восток — носитель своей, но столь же «старой» (и столь же бесчеловечной) цивилизации, как Запад. Для Пушкина же — автора южных поэм — на Востоке есть и народы «старой» культуры, и народы «младенческие», и притом и те и другие несут в себе потенции дальнейшего развития. Характерное для Байрона стремление к нивелировке местных особенностей данной страны и культуры, акцентировка вместо них общего, условного восточного колорита (что обусловлено общей тягой Байрона к философско-историческим обобщениям) у Пушкина сменяется изображением черт ландшафта и культурных особенностей каждого края. Пушкин опирается при этом на поэтический опыт русской поэзии, в том числе Державина, и тонко ощущает в каждом случае их особую, своеобразную красоту.⁸

В «Гяуре» сквозь внешний покров экзотического, восточного рассказа, как уже отмечалось выше, просвечивает трагическая философская мистерия о судьбе героя, отмеченного в глазах автора своеобразной «печатью Каина». В «Кавказском пленнике» указанный — скрытый — трагически напряженный план байроновской поэмы, образующий ее философский подтекст, отсутствует. Перед нами герой, поставленный автором в исходную ситуацию, в той или иной мере близкую к исходным ситуациям «Паломничества Чайльд-Гарольда» и некоторых байроновских восточных поэм. Подобно им пушкинский Пленник — «отступник света», добровольный изгнанник, покинувший петербургское общество в поисках иных, более свободных условий существования. Но при всем элегическом «равнодушии» и «охладелости» Пленника характер его принципиально отличен от типа байроновского демонического героя-отверженца. Герои Байрона отмечены «печатью Каина»: они не только вынуждены бежать на чужбину из мира, в котором сложились и выросли, но и отделены от этого мира (и вообще от других людей) особым, сверхчеловеческим масштабом своей личности. Не то у Пушкина. Его герой не столько противопоставлен другим, обычным людям, как у Байрона, но скорее сближен с ними. Перед нами не трагический лик персонажа сверхчеловеческого склада, близкого Каину, Прометею и другим символическим образам позднейших байроновских поэм, но обыкновенный в сущности «молодой человек» XIX столетия, более или менее рядовой современник поэта, по натуре скорее слабый, чем сильный (XI, 145). Если Гяур или Ларэ предвосхищают Каина, то в Пленнике сквозят скорее черты Ленского или Онегина. К нему уже применима отчасти формула «добрый малый, Как вы, да я, как целый свет», принципиально неприменимая ни к одному из самых ранних байроновских героев.

Но отсюда и иной художественный поворот, который неизбежно получает в «Кавказском пленнике» и последующих южных поэмах главная тема романтической поэмы — тема взаимоотношения человека и мира.

сания последнего Пушкин, стремясь к свойственной ему документальности, использует краски не Байрона, а поэта-«архаиста» С. Боброва (IV, 156; XIII, 80, 385).

⁸ «Байрон бросил односторонний взгляд на мир и природу человечества», — писал русский поэт, имея в виду, по-видимому, именно поэтическую глухоту Байрона и к правде людей, окружающих его главного героя, и к историческому своеобразию изображаемых им культур, их творческим задаткам (XI, 51). Этой романтической односторонности противопоставит уже в южных поэмах пушкинская много-

Герой Байрона полярен всему окружающему миру. Родственный первозданной природе, не знающей печати проклятия и греха, и величественным обломкам прошлого, он, как одинокая горная вершина, осужден на трагическое одиночество в настоящем. Лишь любовь героини дает ему на время забвение и счастье, но счастье это может быть, по Байрону, лишь минутным и преходящим.

Магистральная тема пушкинских поэм иная, как иной и их герой. Извечный, непримиримый конфликт героя и мира теряет в поэмах Пушкина свой космический масштаб, приобретает в каждом случае более определенные, локальные очертания. Пленнику стал ненавистен петербургский «свет», который он покинул. Старик-разбойник страдает под тяжестью воспоминаний о годах и перенесенных испытаниях, память о них постоянно оживает в его душе. Гирей не может освободиться от воспоминания о погибшей Марии, от тех смутных, новых чувств, которые она в нем пробудила. Алеко бежит в поисках свободы к цыганам и там переживает новую трагедию. Каждый из этих персонажей испытывает свой конфликт с миром. Но за конфликтом этим не стоит, как в поэмах Байрона, единый, всеобщий конфликт между человеком, отмеченным «печатью Каина», и остальными людьми. Герой Пушкина в отличие от байроновского героя не только противостоит миру, времени, человечеству: он сам является их частью. Различные явления окружающего вызывают у него не уравнивающее их в его глазах враждебное или презрительно-ироническое отношение, основанное на сознании своей исключительности и превосходства, но разные, неодинаковые чувства. Поэтому между героем и миром становится возможным внутренний диалог, взаимодействие. Мир раскрывается для героя как сложное, внутренне дифференцированное целое, где явления не могут быть оценены однозначно. Они требуют от героя анализа, становятся для него объектом не только переживания, но также размышления и оценки. Благодаря этому *внешняя динамика* байроновской поэмы сменяется у Пушкина *внутренней*. Главной, магистральной темой южных поэм становится не трагическая судьба особой по масштабу страстей, титанической личности, но сложная, драматическая — и в то же время реальная — картина столкновения человека с другими людьми и миром, столкновения, в ходе которого между ними происходит взаимодействие. Оно раскрывает каждый раз не только гибельные, трагические стороны, но и определенный качественный рост человеческой личности, изменения, вызванные испытанным ею нравственным потрясением. Действие развивается, другими словами, не только по нисходящей, как у Байрона, но и по восходящей линии: вместе с нарастанием конфликта, углублением чувства его трагической сложности в конце поэмы у Пушкина возникает и чувство того, что конфликт этот в определенной мере был целителен для героя, пробудил в нем зачатки более высокой человечности, более глубокого интеллектуального отношения к миру.

Выше отмечалось, что в поэмах Байрона формирование личности главных героев отнесено в прошлое. В дальнейшем они не испытывают внутреннего, духовного перелома. Появившись на страницах поэмы сложившимися людьми, они сходят с них такими же, какими пришли. И хотя Гяур переживает смерть Лейлы, а Корсар (Конрад) — смерть Медоры, это не открывает перед ними, да и перед читателями новых перспектив, не изменяет намеченной уже вначале основной характеристики байроновского героя. Уйдя ожесточенными, гордыми и мстительными из мира людей, герои Байрона такими же умирают в борьбе с роком и враждебными обстоятельствами.

В южных поэмах Пушкина дело обстоит иначе. Здесь — в «Кавказском пленнике», «Бахчисарайском фонтане», «Цыганах» и даже «Братьях

разбойниках» — в центре рассказ не о человеке, твердо определившемся и неизменном, а о человеке, пережившем или переживающем новую жизненную веку и в результате этого духовно эволюционирующем, изменяющемся (или, по крайней мере, поколебленном в своих прежних, сложившихся у него первоначально представлениях о жизни).

В «Кавказском пленнике» молодой искатель свободы попадает в неволю, но здесь неожиданно перед ним разворачивается иной, неведомый доселе круг жизненных впечатлений. Новый этап его жизни не повторяет того, что Пленник оставил в Петербурге, но ведет его к познанию не изведанных прежде сторон реальной действительности. Перед ним предстает величественная панорама кавказских гор, он наблюдает каждодневную, мирную и по-своему интересную для него, увлекательную своей новизной и несходством с его прежним жизненным опытом жизнь черкесского аула. Пленник переживает любовь Черкешенки и, хотя не может ответить на ее чувство, — потрясен ее самоотвержением, преклоняется нравственно перед ее любовью и ее подвигом. И Пленник, возвращающийся в конце поэмы назад, Пленник, о котором поэт произнес слова «*Всё понял он*», Пленник, освобожденный из плена и вот уже слышащий оклики перекликающихся на заре сторожевых казаков, — не тот (или, во всяком случае, не совсем тот) человек, какой пришел на Кавказ в начале поэмы. Перед нами русским поэтом перевернута новая страница жизни Пленника, и страница эта не прошла для героя бесследно, а открыла перед ним неведомый ему прежде, более широкий круг переживаний.

То же самое относится к «Братьям разбойникам», «Бахчисарайскому фонтану», «Цыганам».

Сюжет «Братьев разбойников» в том виде, как он отражен в опубликованном Пушкиным отрывке, вызывал у современников ассоциации с «Шильонским узником», написанным Байроном в 1816 г. и переведенным в 1822 г. В. А. Жуковским на русский язык. Однако при наличии в поэмах сюжетных перекличек несходство их тем более разительно.

«Шильонский узник» создан Байроном позднее, чем цикл его восточных поэм, и по сравнению с ними представляет собой опыт иного решения проблемы жанра лиро-эпической поэмы. По удачному определению И. Г. Неупокоевой, эта поэма-«монодия»⁹ — поэма о трагической судьбе выдающейся исторической личности. Как и в других близких по жанру поэмах Байрона («Жалоба Тассо», «Пророчество Данте»), в центре «Шильонского узника» — поэтически преображенная судьба реального исторического лица, в данном случае — пламенного республиканца, борца за свободу Боннивары. Прославлению героического подвига Боннивары и его братьев, величия духа, которое они выказали во время своих страданий, нравственного торжества Боннивары над гнетущими человечество силами несвободы и тирании, мрачным воплощением которых являются полусредневековый Шильонский замок и его тюрьмы-подземелья, поэма и посвящена. Ее героическим лейтмотивом является утверждение неодолимости человеческого духа в его стремлении к свободе и свету, которое не дано убить и угасить никаким тюремщикам.

В отличие от Байрона Пушкин ставит в центр своей поэмы не образ прославленной исторической личности, а фигуру безвестного разбойника, одного из *многих* представителей собравшейся за Волгой вокруг костра «шайки удалых». Это не цельная, героическая натура, рано сознательно отдавшаяся борьбе за любимую идею, натура, отлитая как бы из одного

⁹ И. Г. Неупокоева. Революционно-романтическая поэма первой половины XIX в. Опыт типологии жанра. М., 1971, стр. 73—95.

куска металла и проникнутая единой фанатической, трагической страстью, а человек из массы, который в прошлой своей жизни подвергся неоднородным испытаниям и в результате прошел сложную жизненную школу. Внешний и внутренний путь, который проделал старый разбойник, противоречия его нравственного сознания, раскрывающие в какой-то мере общие противоречия жизни и обусловленные зигзагами этого пути, — вот что прежде всего находится в поэме в центре внимания автора. Старый разбойник пережил в прошлом вместе с братом и тяжелые годы сиротства среди «чуждой семьи», и годы удалой юности, полной молодечества (но в то же время жестокой и бесчеловечной, так как ни он, ни брат в то время, подобно сотням других таких же, как они, удалцов, не задумывались о пролитой крови). И наконец, — заключение с братом в темнице, его страдания, болезнь, выздоровление, принесшее обоим новую надежду, одиночество после неожиданной смерти брата, которая одновременно и ожесточила героя, и родила в нем неясное, смутное сомнение в правоте своего страшного ремесла, — такова та сложная цепь переживаний, которая последовательно освещается в поэме. Перед нами не рассказ о сложившейся до начала действия высокой, героической натуре, как у Байрона, а *история души* — и притом души простого, не склонного и не подготовленного жизнью к сложным рассуждениям человека. Лишь опыт его типичной для многих людей той же среды и воспитания личной жизни, осмысление ее противоречий на закате дней делают судьбу героя и его исповедь общезначимыми, наполняют их широким общечеловеческим смыслом, важным для других людей. Перед нами, как верно почувствовал В. М. Жирмунский, иной герой, а вместе с тем — и опыт принципиально иного решения проблем сюжета и жанра романтической поэмы, другой ее тип, чем у Байрона. Вместо байроновского рассказа о высокой и цельной героической личности мы читаем рассказ о простом человеке, полном свободолюбия, но вместе с тем и рабе гнетущих его с детства внешних условий, придавших его энергии и жажде воли искаженную форму; прославление нравственного торжества героя над большими и малыми врагами свободы у русского поэта сменяется анализом эволюции разбойника от неосвященного мыслью удалства, стихийного стремления к разгулу и воле через тяжелые испытания к смутным проблескам более сложной и высокой человечности. Отталкиваясь от Байрона и Жуковского, используя опыт поэмы-«монодии» (и в то же время творчески полемизируя с нею), Пушкин создает свой вариант романтической поэмы, поднимающий другие вопросы и иначе, вполне оригинально их развивающий.

История человеческой души, ее динамика, а не статика находится и в центре других пушкинских поэм. Именно это определяет глубочайшую оригинальность их жанра.

В «Бахчисарайском фонтане» Мария умерла. Но после смерти ее Гирей — уже не тот человек, каким он был вначале. Соприкосновение со сложной, не вполне понятной ему внутренней жизнью другого человека открыло перед Гиреем нечто новое — то, что до этого было чуждо его жизненному опыту. И Гирей сооружает фонтан слез в память Марии — фонтан, представляющий собой символ победы любви и человеческого достоинства над дикими страстями, ожесточением и варварским отношением к женщине.

Алеко бежал к цыганам из «неволи душных городов». Но хотя под «издранными шатрами» он не нашел успокоения, границы его жизненного опыта в результате пережитой им драмы расширились. Кроме наивности и бесхитростности Земфиры Алеко узнал высокую мудрость и человечность, звучащие в словах Старого цыгана. Герой остается в конце рассказа снова одиноким. Он отвергнут цыганами как человек другой,

чуждой им культуры и душевного склада. И все же Алеко в конце поэмы — не тот человек, которого некоторое время назад Земфира привела к своему отцу. Его прежняя разочарованность поставлена под сомнение — перед Алеко возникла трудная задача найти иное решение противоречий своей жизни, чем то, о котором он мечтал в начале поэмы, когда бежал к цыганам, чтобы приобщиться к их простому и вольному существованию, и при этом не отдавал себе отчета в трудности, а фактически в невозможности такого исхода, не понимал, что ощущавшиеся им как бремя «страсти роковые» живут не только в окружающем обществе, но и в нем самом, заложены скрыто в его собственном, «цивилизованном» сознании.

Таким образом, в каждой из южных поэм герой в ходе развития соприкасается с новой для себя бытовой или нравственной средой и между ними намечается сложное взаимодействие, определяющее развязку. Новые впечатления раскрывают перед главным героем поэмы неизвестные ему стороны жизни. В результате духовный горизонт его расширяется, а прошлый жизненный опыт и сделанные из него ранее выводы берутся — в той или иной степени — под сомнение. Перенесенное испытание не проходит для героя бесследно, оно ставит перед ним задачу движения вперед, синтеза, внутреннего роста. Намечается и направление этого роста — к более широкому и емкому представлению о жизни, включающему в себя сознание ее высокой ценности, сознание постоянно присутствующей в ней — наряду с несправедливостью, враждой и жестокостью — высокой мудрости, нравственной красоты и человечности, с которыми сталкивается герой и которые он познает на личном опыте. Такова произведенная Пушкиным по сравнению с Байроном принципиальная перестройка романтической поэмы, ее внутреннего пространства и перспективы, определяющая ее жанровые акценты в его творчестве.

5

После создания «Кавказского пленника» и «Бахчисарайского фонтана», где состязание с Байроном велось как бы на его собственной территории, интерес Пушкина к Байрону и его творчеству не угасает. Однако он уже не имел столь активного характера, как в 1820—1823 гг. Переходя от своих ранних романтических поэм в 1823—1824 гг. к созданию первых глав «Евгения Онегина». Пушкин, как это видно из его писем, мысленно соотносит начало своего романа с байроновским «Дон Жуаном», особенно с двумя первыми его песнями, наиболее высоко оцененными русским поэтом, песнями, составлявшими, по его мнению, наряду с «Чайльд-Гарольдом» и первыми восточными поэмами вершину всего байроновского творчества (XIII, 99; письмо П. А. Вяземскому от 24—25 июня 1824 г.).

Но чем более прояснялся замысел «Онегина» и подвигался вперед пушкинский роман, тем отчетливее выступало различие в самом зерне замыслов «Онегина» и «Дон Жуана».

В докладе «Параллелизм в литературном развитии Байрона и Пушкина» американский исследователь Пушкина В. Н. Викери выдвинул тезис, что в своем развитии оба поэта испытали близкую эволюцию, обусловленную общностью основных историко-литературных закономерностей их эпохи, эволюцию, направление которой определялось движением европейских литератур от классицизма через романтизм к реализму.¹⁰ Но В. Н. Викери не учел при этом, во-первых, что и романтизм

¹⁰ В. Н. Викери. Параллелизм в литературном развитии Байрона и Пушкина. — American contributions to the Fifth International Congress of Slavists, Sofia.

и реализм представляют собой большие и сложные, внутренне дифференцированные явления, поэтому в творчестве различных художников они имеют несходные формы; во-вторых же, что при сходном направлении эволюции ее темпы в творчестве разных писателей и в разных национальных литературах могут быть (и обычно бывают) неодинаковы, не говоря уже о том, что отдельные стадии этой эволюции могут переживаться в каждом случае с иной степенью интенсивности, иметь исторически несходную окраску. В результате, ощущая ряд отличий «Онегина» от байроновского «Дон Жуана», Викери придает им все же лишь частное значение, не отдавая себе отчета в принципиальном жанровом несходстве уже самого замысла обеих поэм и не выясняя вытекающего из этого несходства, принципиального различия их поэтических структур.

Не только «Евгения Онегина», но и «Дон Жуана» можно условно называть «романом в стихах», применяя к байроновской поэме термин, принадлежащий Пушкину. Но при этом мы имеем здесь дело, как нам уже приходилось отмечать,¹¹ с разными типами романа, с неодинаковыми жанровыми традициями. Создавая «Дон Жуана», Байрон положил в его основу традиционную модель философско-авантюрного романа XVIII в., построенного в виде цепи более или менее занимательных, неожиданных и парадоксальных походов главного героя. Этот герой, как и в других поэмах Байрона, в подводном течении поэмы соотнесен с автором, хотя связь эта иная, не такая прямая, как в восточных и других ранних поэмах. Дон Жуан — «молодой человек», по своему духовному облику скорее XVIII, чем XIX в., он отчасти «естественный человек», отчасти дитя эпохи Казановы и века Просвещения. Такой образ импонирует поэту душевным здоровьем, неутомимостью и своеобразным «иммориализмом» героя, равно бросающим вызов церковному ханжеству, абсолютистской регламентации частной жизни и прозаической, трезвой буржуазной рассудочности. Соответственно, как в других случаях, рассмотренных выше, герой Байрона внутренне не меняется в ходе развития действия (благодаря столкновению с людьми и обстоятельствами), но дается сразу готовым: каждая последующая авантюра в поэме-сатире Байрона развивает и раскрывает с самого начала заложенные в Дон Жуане задатки, но не ведет к психологическому движению, изменению или росту его духовного мира. Последний от начала до конца остается, как в большинстве романов XVIII в., сравнительно простым, лишенным внутренней сложности и противоречий.

Роман Байрона строится автором сознательно по канонам этого жанра в понимании XVIII в. Его главный герой, носимый по волнам жизни, переживает в разных странах ряд калейдоскопически сменяющихся «авантур», каждая из которых сталкивает его с новыми людьми, ведет к новым неожиданным поворотам и хитросплетениям. Поэтому «Дон Жуан», так же как философские романы Вольтера и другие авантурные романы XVIII в., сюжетно дробится, распадаясь на ряд не связанных между собой новеллистических эпизодов, а характер главного героя дается поэтом без сколько-нибудь достоверной социально-психологической мотивировки (она была задана легендой о Дон Жуане, которую Байрон пародирует и прихотливо выворачивает наизнанку, выпивая по старой канве новые узоры, но с которой он все же вынужден считаться).

В отличие от «Дон Жуана» «Онегин» по жанру — не авантурный, но психологический роман, роман о «молодом человеке» и молодой де-

The Hague, 1963. Ср.: W. N. Vickery. Byron's «Don Juan» and Puškin's «Eugenij Onegin». The Question of parallelism. — Indiana Slavic studies, v. IV, p. 181—191.

¹¹ См.: Г. М. Фридендер. Пушкин и пути русской литературы. — В кн.: Пушкин и русская культура. Л., 1967, стр. 31—33.

вухе не XVIII, а XIX столетия, с их новой душевной сложностью, моральными и идеологическими исканиями, отмеченными неповторимой печатью века. В соответствии с этим развитие действия строится здесь автором не как ряд пестрых, сменяющихся «авантюр», проходящих бесследно для внутреннего мира героя, не затрагивающих его, но как «история души» двух главных характеров, изображенных на фоне окружающих их, также анализируемых автором персонажей второго плана. Условно, выражая соотношение между ранними поэмами Байрона и «Дон Жуаном» несколько схематически, можно сказать, что, отойдя от сложного и противоречивого по своему складу героя своих ранних поэм, стоящих у порога романа XIX в., английский поэт в «Дон Жуане» в поисках более здорового, цельного, естественного и наивного героя обернулся назад, в XVIII век, почерпнув краски для обрисовки своего Дон Жуана из романов Вольтера, Лесажа и Филдингa. Наоборот, русский поэт, по собственному признанию, продолжил в «Онегине» на новом, более зрелом этапе свою работу над поэтическим воплощением характера, с которым он не «сладил» в «Пленнике» (XI, 145). Путь Байрона как создателя «романа в стихах» вел к ироническому обновлению традиций просветительской сатиры и философско-авантюрного романа XVIII в. Путь же Пушкина к «Онегину» был путем восхождения от романтической поэмы к социально-психологическому роману XIX в. Из цепи не связанных между собой «авантюр» роман в стихах под пером Пушкина в отличие от Байрона превращается в единое стройное композиционное целое, организованное вокруг одного сюжетного ядра и построенное по единому продуманному плану, — в первый из цепи русских романов о «героях своего времени», их исторической силе и слабости, основанных на широком социально-психологическом исследовании души героев. У Байрона Дон Жуан — хозяин своей жизни, подвластной лишь ему самому и игре случая. У Пушкина судьба героя определяется и уровнем его собственного нравственного развития, и уровнем развития общества. Стержнем романа становится нравственное испытание Онегина в сопоставлении с персонажами другого социально-психологического склада, также олицетворяющими современную Россию, несущими в себе определенные тенденции ее социального и культурного бытия. Ничего подобного мы не находим в байроновском «Дон Жуане», создатель которого ставил перед собой иные задачи и цели.

6

Прежде чем перейти к последнему предмету нашего исследования — пушкинской «Полтаве», представляется нужным в дополнение к тому, что было сказано о различии «Онегина» и «Дон Жуана», сказать несколько слов о другой малой сатирической поэме Байрона «Беппо» (1818) и о ее соотношении с близкими в жанровом отношении ироническими поэмами Пушкина.

Как и восточные поэмы, байроновский «Беппо» дал начало целому направлению в разработке жанра поэмы (ср., например, поэмы А. де Мюссе). Правда, в данном случае не может быть речи о создании Байроном нового жанра: шутивная, ироническая поэма с новеллистическим содержанием и многочисленными авторскими отступлениями возникла еще в эпоху Возрождения и имела долгую историю в европейских литературах XVII—XVIII вв.¹² Сам Байрон обратился к этому жанру

¹² Отвечая в 1830 г. критикам «Графа Нулина» и перечисляя в связи с этим имена авторов наиболее известных «шутливых новостей», Пушкин назвал как

под очевидным влиянием итальянских комических поэтов XVIII и начала XIX в. Однако нас интересует здесь не генезис жанра иронической поэмы в творчестве Байрона, а те особые черты, которые приобрел в нем этот жанр.

Работа над «Беппо» явилась для Байрона важным этапом на пути к «Дон Жуану». Это, как нам представляется, определяет главное в структуре этой поэмы.

Как всегда у Байрона, в «Беппо» — два плана. Один из них — это план авторского повествования. Другой — новеллистический сюжет. На их сложном контрапункте построена поэма.

Автор избирает для «Беппо» (как позднее для «Дон Жуана») строгую строфическую форму. Но самая строгость ее должна по замыслу поэта продемонстрировать его безграничную романтическую свободу. Для него не существует и не может существовать никаких технических трудностей — Байрон дерзко преодолевает их, наслаждаясь своей виртуозностью и радостно демонстрируя ее читателю.

Задачей выражения дерзкой и свободной «гениальной» личности поэта определен и выбор сюжета поэмы. Сюжет этот нарочито, подчеркнуто ничтожен, поэт строит целый поэтический мир из *ничего*, чтобы продемонстрировать читателю богатство и прихотливость своего поэтического воображения, его мощь и неисчерпаемость. И вместе с тем между поэтом и его героями в «Беппо» (как и между поэтом и героем «Дон Жуана») есть определенная внутренняя связь. Не случайно действие «Беппо» разворачивается во время карнавала. Героиня поэмы своим свободным нравом, смелостью обращения с мужем и любовником бросает вызов ненавистой поэту лицемерной морали английского респектабельного общества. Стихия поэтической игры, сконденсированная и в самой атмосфере карнавала, и в лице героини, и в построении и стиле поэмы, одерживает в поэме верх над нормами буржуазного здравого смысла и прозаической современностью. Отсюда ее мажорный поэтический тон.

Иной тип иронического повествования представляют бытовые стихотворные повести Пушкина «Граф Нулин» и «Домик в Коломне».

Главное, в чем, с нашей точки зрения, отчетливо проявляется различие в трактовке сходного жанра у обоих поэтов, — это разный выбор героев, имеющих в данном случае принципиальный характер.

Героиня «Беппо» привлекает автора тем, что она — свободный человек, творец своей собственной судьбы, хотя бы не в великом, а в малом. Не случайно, как уже говорилось выше, Байрон избирает своей героиней венецианку, да еще переносит ее в праздничную атмосферу карнавала. При всей приземленности сюжета это отодвигает образ байроновской героини в определенную южную, экзотическую, праздничную перспективу, поднимая ее над более заурядными «дочерьми Альбиона».

В отличие от этого Пушкин как автор бытовых иронических поэм отказывается от итальянского (и вообще от экзотического) фона. В обеих его повестях в центре новеллистического сюжета стоит образ *русской* героини, не вознесенной с помощью создания особой поэтической среды и атмосферы над обыденным, русским же, в первом случае поместным, а во втором — петербургским бытом, но характерологически неотделимой от него. Героиня не поднята автором на особые, условные подмостки, она всего лишь простая помещица или дочь коломенской мещанки, — и все же в ее повседневной жизни поэт открывает свои тайны, возможность существования и здесь занимательных полуанекдотических, полусерьезных

классиков этого жанра Ариосто, Боккаччо, Лафонтена, Касты, Спенсера, Чосера, Виланда, Байрона, а из своих русских предшественников — Богдановича и Дмитриева (XI, 156).

происшествий, сквозь прихотливую игру которых просвечивает пестрая и разнообразная в своих проявлениях стихия национальной жизни.

Как в «Беппо», в «Графе Нулине» и «Домике в Коломне» важнейшую композиционную роль приобретают поэтический контрапункт, начало художественной игры. Автор играет и со своими персонажами, и с читателем, и с поэтическим материалом. Да и сами персонажи как бы надевают костюмы и разыгрывают между собою комедию, к которой не относятся с полной, всепоглощающей серьезностью. Жизнь здесь — это как бы малая сцена большого «театра мира» (термин эпохи Возрождения); она повернута к читателю своей случайной, несерьезной стороной. И вместе с тем, как во всей русской жизни, в рассказываемой поэтом заурядной бытовой истории, из этой жизни извлеченной, он находит свою поэзию прозы, выражение радостного, победоносного движения жизни, которая благодаря своей бесконечной хитрости одерживает верх над любыми — светскими и несветскими — догмами и предрассудками. Следует отметить и другое. В поэмах Пушкина личность поэта при всем поэтическом контрасте между ним и его героями так же, как и они, поставлена под контроль действительности. Поэт в «Графе Нулине» и «Домике в Коломне» — не свободный романтический творец, дерзко наслаждающийся этой свободой; в первой поэме личность его как бы растворена в самом тоне рассказа, во второй — авторские отступления подчинены последовательному развитию одной литературной темы, к тому же подсказанной характером избранной поэтом строфы. Отступления эти уводят читателя, как и у Байрона, из малого мира в большой, позволяют ощутить его интересы и атмосферу, но мир этот — не пестрый и свободный мир гениальной романтической личности, а более конкретный мир злободневных вопросов и нужд русской поэзии, ее насущных, профессиональных проблем, от решения которых зависело, по мнению Пушкина, в данный момент настоящее и будущее русской культуры. Наличие этого внутреннего стержня придает авторским отступлениям в «Домике в Коломне» (как и в «Онегине») иную, чем у Байрона, более объективную и сдержанную по своему духу поэтическую тональность, — ту высокую художественную классичность, которая вообще свойственна творчеству великого русского поэта.

Поэма «Беппо», как сказано выше, возникла до «Дон Жуана» и явилась во многом этюдом к нему. Пушкинские же бытовые повести — и это весьма характерно — возникли не как подготовительные этюды к «Онегине», но после оформления замысла пушкинского «романа в стихах», первая — в 1825, а вторая — в 1830 г.; поэтому если от «Беппо» путь вел к «Дон Жуану», то от «Графа Нулина» он вел скорее к «Повестям Белкина» и последующей прозе Пушкина, т. е. не к романтическому сатирическому эпосу, а к реалистическим нравоописательным повести и роману, — и это определило в данном случае, как и в других, оригинальную трактовку Пушкиным традиционного жанра.

7

Говоря в «Опровержении на критики» о замысле «Полтавы», Пушкин заметил, что первая мысль этой поэмы пришла ему при чтении поэмы К. Ф. Рыльева «Войнаровский» (1825):

«Прочитав в первый раз в „Войнаровском“ сии стихи:

Жену страдальца Кочубея
И обольщенную им дочь

я изумился, как мог поэт пройти мимо столь страшного обстоятельства» (XI, 160).

И несколькими строками выше, полемизируя со своими критиками, поэт заметил по поводу поэмы Байрона «Мазепа» (1818), в центре которой находится образ украинского гетмана: «Байрон знал Мазепу только по Вольтеровой „Истории Карла XII“. Он поражен был только картиной человека, привязанного к дикой лошади и несущегося по степям. Картина, конечно, поэтическая, и зато посмотрите, что он из нее сделал. Но не ищите тут ни Мазепы, ни Карла, ни сего мрачного, ненавистного, мучительного лица, которое проявляется во всех почти произведениях Байрона, но которого (на беду одному из моих критиков) как нарочно в „Мазепе“ именно и нет» (XI, 159; текст исправлен по Малому акад. изд., т. VII, М., 1958, стр. 192—193).

И признание Пушкина о первоначальном ядре замысла «Полтавы», и его анализ «Мазепы» кажутся нам крайне знаменательными. Без специального намерения (и тем более важны, с нашей точки зрения, для исследователя обе приведенные характеристики) Пушкин невольно указал в них на самую суть проявившегося в зародыше уже в южных поэмах различия между его поэтическим видением мира и поэтическим видением мира, присущим Байрону.

В байроновской поэме Мазепа вырван не только из исторического времени и пространства, но и из контекста своих реальных отношений с другими людьми. Это не исторический Мазепа, а «человек, привязанный к дикой лошади», — мотив, который Байрон использовал для создания ряда блестящих образов и картин, — таков смысл пушкинского отзвука. В стихах же Рылеева, процитированных Пушкиным (и в «Полтаве»), Мазепа включен в мир человеческих, личностных отношений. Оба поэта возлагают на него ответственность за его поступки и их последствия, предъявляют гетману свой счет за его поведение в большом и малом, и в истории, и в частной жизни. «Жена страдальца Кочубея» и ее несчастная дочь становятся в один ряд с украинским гетманом, признаются Пушкиным историческими свидетелями и обвинителями по его делу. За ними вырисовываются контуры темы исторической и личной одновременно нравственной ответственности человека за его поступки, — той темы, которую позднее Достоевский выделил (своеобразно переосмыслив ее в духе своего собственного решения, но в то же время правильно подчеркнув ее громадное значение для русской литературы) в качестве одной из основных в творчестве Пушкина. В ее присутствии — отличие трактовки исторической личности Мазепы в двух приведенных поэтом стихах Рылеева и в «Полтаве» по сравнению с байроновской поэмой.

«Мазепа» Байрона в жанровом отношении близок к типу поэм-«моноподий». Как и в «Шильонском узнике» или «Жалобе Тассо», в центре «Мазепы» находится исторический персонаж, причем основная часть рассказа дана от его лица, пропущена через призму субъективного сознания героя-рассказчика. Не место его в мире, не объективная мера поступков героя, определяемая их последствиями для людей, окружающих его, а необычный масштаб его природы, способность героя духовно восторжествовать над физическими и нравственными лишениями и страданиями, непереносимыми для более заурядного и слабого человека, — вот что интересует Байрона в его герое.

«Мазепа» начинается с исторической экспозиции, которой отведены первые три с половиной главы поэмы. В этом вступлении, предшествующем рассказу Мазепы о его молодости, изображается обстановка, в которой украинский гетман ведет свой рассказ: вечер во время бегства Карла XII из России с остатками его разбитого войска после Полтавского боя. Мазепа находится среди горстки спасшихся от плена приближенных шведского короля. В этих же строфах (в особенности в первых двух) изложена своеобразная, полная горького скептицизма фаталистическая

философия истории, близкая Байрону в это время: военные победы и слава так же неверны и изменчивы, как человек; тот, кто сегодня находится на вершине могущества, может завтра погрузиться в бездну. Могущественный вчера Карл XII сегодня разбит Петром; стены Москвы на этот раз спасены, но придет день, и они будут потревожены новым, еще более грозным завоевателем — Наполеоном, а он в свою очередь покроется позором, и его глубокое падение поразит мир. Такова игра случая (или судьбы), «падение игральные кости» («the hazard of the die»), составляющие закон истории.

Из этой философско-исторической интродукции к поэме, а именно из ее первой строфы, Пушкин извлек три стиха, предпосланные «Полтаве» в качестве эпиграфа и навеянные «Историей Карла XII» Вольтера.¹³ С последующей частью той же строфы — о Наполеоне — в тексте первой главы «Полтавы» есть переключки, которую Пушкин отметил в примечании к печатному изданию поэмы, а в рукописи раскрыл более подробно, приведя и самый текст Байрона.¹⁴

Дальнейшие главы «Мазепы» — основную часть поэмы — занимают воспоминания гетмана об одном из эпизодов молодости. В юношеские годы он служил пажом при дворе польского короля Яна-Казимира. В это время двадцатилетний Мазепа полюбил красавицу-жену знатного, кичившегося древностью своего рода польского графа и добился ее взаимности. Узнав про их связь, разгневанный муж приказал слугам жестоко наказать героя, велел привязать его к спине полудикого коня и пустить в степь. Этим граф утолил свою жажду мести, но и Мазепа после своего спасения отплатил графу сторицей: вернувшись с «десятком тысяч скакунов» вместо одного, он разрушил и стер с лица земли замок графа. Ныне место это давно предано забвению и поросло сорной травой.

Таким образом, в философско-исторических строфах поэмы Байрон разворачивает горький, скептический взгляд на историю человечества как на игру судьбы. В последующих же главах изображение частных судеб героя овеяно близким, скептическим настроением: сегодняшней победи-

13

The power and glory of the war,
Faithless as their vain votaries, men,
Had pass'd to the triumphant Czar.

Следует отметить, что в академическом издании сочинений Пушкина (V, 524) эпиграф этот переведен не совсем правильно, и этот же неверный перевод мы находим в других изданиях последних лет (малом академическом и Гослитиздата).

Стихи Байрона в прозаическом переводе означают:

Мощь и слава войны,
Столь же вероломные (или «непостоянные»), как их
суетные поклонники-люди,
Перешли на сторону торжествующего царя.

В академическом же издании слово «faithless» («вероломные, непостоянные») в переводе — вероятно, случайно — выпало (ср. XVII, 43). Из-за этого утратился важный оттенок смысла байроновских строк — указание на вероломство истории, играющей человеком и то возносящей, то низвергающей его. Как мы постараемся показать ниже, именно этот оттенок смысла байроновского эпиграфа, утраченный в переводе, данном в академическом издании, особенно важен для философии поэмы Байрона и, может быть, даже объясняет, почему Пушкин выбрал эти слова Байрона эпиграфом к поэме.

14

Он шел путем, где след оставил
В дни наши новый, сильный враг. . . —
(V, 23)

с примечанием «Смотр. *Mazepa* Байрона» (V, 65). Первоначально второй стих читался «Другой могущественный враг» (V, 178), что соответствует словам Байрона «a mightier host» (букв. «могущественный властитель»).

тель может, по Байрону, завтра оказаться поверженным. И моментом, определяющим, кто на сей раз будет победителем, для Байрона и его героя являются не этические, нравственные причины, а сила и случай.

Достаточно вдуматься в эти — философские — мотивы байроновской поэмы, чтобы увидеть, что вряд ли они могли оставить Пушкина равнодушным. Мы можем поэтому высказать предположение, учитывая отзыв поэта о «Мазепе», что в «Полтаве» есть очень важный философско-этический план, ускользающий обычно до сих пор от исследователей поэмы, план полемический по отношению к Байрону.

Английский поэт утверждает, что вчерашний победитель будет завтра побежден. И решающую роль в поединке личности с историей играют не нравственные причины, а меняющееся соотношение сил. Пушкин же в «Полтаве», обращаясь к тем же историческим событиям, утверждает противоположный взгляд: не слепая сила судьбы и случая играет решающую роль в истории; для исторической и моральной оценки Петра I и Карла XII, Мазепы и Кочубея существуют объективные, исторические и нравственные критерии. Верно, что вчерашний победитель может сегодня пасть: но обычно в истории это результат не роковой случайности, а скрытой за нею закономерности; исход борьбы в конечном счете определяют нравственный облик борющихся сторон, их способность учитывать уроки истории, исторические и личные мотивы их поступков. Именно их — в противоположность Байрону — Пушкин стремился раскрыть в своей поэме, где он показал, что поражение Карла XII под Полтавой явилось неизбежным следствием достижения русским народом и государством исторической зрелости, следствием нравственного превосходства Петра и его «птенцов» над Карлом XII и Мазепой, а не простым результатом игры судьбы, коварства и неверности людей, покорно следующие за победителем.

Не только в большом мире, в истории, по Пушкину, господствуют нравственные силы (а не слепая случайность). То же самое относится к малому миру — к личной жизни людей. У Байрона Мазепа запятнал семейную честь графа, за это он был жестоко наказан, но и сам отомстил своему врагу. Вопрос об этической ответственности героя в «Мазепе» не ставится, этический критерий в его оценке устраняется и заменяется эстетическим. Мазепа в изображении Байрона — человек сильных страстей, властолюбивый и мстительный, способный силою своего духа восторжествовать над лишениями, это делает его для поэта привлекательным и даже позволяет ему славить своего героя, несмотря на нравственную двусмысленность личности и поступков последнего. Пушкин смотрит на вещи иначе: не только как исторические деятели, но и как частные лица люди, с его точки зрения, несут и перед собой и перед другими ответственность за свои поступки, а потому подлежат не только эстетическому, но и этическому, нравственному суду. Это одинаково относится ко всем персонажам «Полтавы» — не только Петру и Карлу XII, но и Мазепе, Кочубею, Марии и даже к ее не названному по имени жениху, отправленному Кочубеем гоним к Петру.

Таким образом, и историческая, и частная жизнь героев вводится Пушкиным в «Полтаве» в широкую нравственную перспективу. Это обстоятельство, отличающее поэтическое мировоззрение Пушкина, от скептического мировоззрения Байрона периода «Мазепы», как нам представляется, довольно ясно осознавалось самим поэтом в момент, когда он в 1828—1829 гг. работал над поэмой и в связи с этим перечитывал Байрона. Возможно (хотя это, разумеется, всего лишь предположение), именно поэтический спор с Байроном побудил Пушкина предпослать своей поэме эпиграф из «Мазепы», о котором мы уже говорили выше:

Мощь и слава войны,
Столь же вероломные, как их суетные поклонники-люди,
Перешли на сторону торжествующего царя.

Байрон в этих стихах сетует на вероломство истории и людей, легко оставляющих вчерашнего героя во имя сегодняшнего. Пушкин же в своей поэме утверждает, как мы уже знаем, что не вероломство истории, не игра судьбы и равнодушие людей к оставленному ею герою, а исторический разум, нравственные мотивы поступков и поведения людей определяют, в конечном счете, то, кто из них достоин памяти и славы,¹⁵ кто оставался и остается победителем.

Таков, как нам представляется, один из многих существенных аспектов, важный для понимания смысла пушкинской «Полтавы», поэмы, которая, по оценке ее автора, в какой-то мере подводила итог поэтическому состязанию двух великих поэтов-современников, служила в глазах русского поэта наиболее наглядным выражением его глубочайшего художественного новаторства.



¹⁵ О стержневом с точки зрения общей идейно-художественной концепции «Полтавы» значении в ней темы доброй и дурной славы человека см.: И. З. Серман. Художественная проблематика и композиция поэмы «Полтава». — В кн.: А. С. Пушкин. Статьи и материалы. Горький, 1971, стр. 25—40 (Уч. зап. Горьковск. гос. унив. им. Н. И. Лобачевского, вып. 115).

КЛАУДИА ЛАСОРСА

К ИСТОРИИ ИЗУЧЕНИЯ ПУШКИНА В ИТАЛИИ. КАРЛО ТЕНКА

1

В истории русско-итальянских литературных связей XIX в. важным этапом является деятельность итальянского критика Карло Тенки (1816—1883), в частности его статья «О славянской литературе»¹ и особенно очерк «О русской литературе».² В этих его работах Пушкин занимает значительное место, определяя взгляды критика на развитие русской литературы.

Среди представителей Рисорджименто Тенка является фигурой, воплощающей разнообразные влияния политической и культурной жизни своего времени; однако эти влияния самостоятельно перерабатывались им в ходе общественной и литературной деятельности, исполненной острой осознания социальных нужд Италии того времени. Литератор, журналист, с самого начала придерживавшийся либерально-демократического направления в политике, государственный деятель — «каврианец» с 1860 г. (хорошо известны его реформы, направленные на то, чтобы придать школе более демократический характер, а также способствовать приобщению женщин к современной культуре), Тенка был по призванию литературным критиком.³

В истории итальянской критики Тенка является звеном между У. Фосколо и Ф. де Санктисом. От Фосколо, основателя романтической критики в Италии, Тенка унаследовал взгляд на искусство как на связь идеального и реального и убежденность в его общественном назначении. Постепенно итальянский критик приближался к пониманию творчества не только как формы познания действительности, но и как средства ее преобразования. Тенка усваивает также итальянскую традицию историзма, основанную Дж. Вико и затем развитую В. Куоко, в трактовке национального своеобразия культуры; эта традиция ослабляла в итальянской критике влияние немецкого идеализма. Литература, по мнению Тенки, «голос истории нации», а не только отражение политической борьбы, как это

¹ C. T e n c a. Della letteratura slava. (Letto alla Società d'Incoraggiamento di Scienze, Lettere ed Arti il giorno 24 aprile 1847). — Rivista Europea, Milano, luglio 1847.

² [C. T e n c a]. Della letteratura russa. — Печатался в шести частях миланского журнала «Il Ceresuolo»: 18 и 25 апреля, 30 мая, 6, 13 и 27 июня 1852.

³ Тенка печатался в журналах: «La fama», «Cosmorama pittorico», «Corriere delle dame», «Rivista Europea», «Italia musicale» в период 1838—1847 гг. Оценка литературоведческого наследия Тенки содержится во введении к книге: C. T e n c a. Saggi critici, a cura di G. Berardi. Sansoni, Firenze, 1969.

пытался представить итальянский критик П. Эмильяни-Джудичи, игнорируя всю сложность общественных процессов.⁴

В наиболее удачных работах Тенки эстетические оценки связаны с оценками мировоззрения художника.

Первая из статей Тенки была написана в 1847 г. и опубликована в журнале «Rivista Europea», директором которого Тенка стал в 1845 г. С приходом Тенки этот журнал, продолжая уделять внимание проблемам науки и просвещения, приобрел одновременно и ярко выраженный литературный характер.⁵ Оценку литературы во всех ее социологических и культурных аспектах Тенка заимствовал у К. Каттанео и усвоил веру в науку и рационалистический гуманизм; у Дж. Маццини он заимствовал доктрину романтического историзма с его диалектическим чередованием «органических» и «критических» периодов. Таким образом, статья Тенки «О славянской литературе» — своего рода сплав программы Каттанео с программой Маццини: Италия должна принимать все лучшее, откуда бы оно ни исходило; в интересах развития итальянской литературы, исторического и национального самосознания итальянцев необходимо находить и выделять то общее сходное, что объединяет итальянскую литературу с литературой других европейских народов.

Именно в этот период Маццини написал три статьи о славянском национальном движении,⁶ и вряд ли можно сомневаться в том, что близость Тенки к главным интересам революционного демократа Маццини побудила его заняться славянской темой. Необходимо отметить, что ни Маццини, ни Тенка не знали ни одного славянского языка. Основные источники у них были общими: это «Курс славянской литературы», прочитанный в Коллеж де Франс Мицкевичем в 1840—1844 гг.,⁷ статьи в «Revue des Deux Mondes» французского путешественника, филолога и публициста Сиприена Робера⁸ и материалы, помещаемые в прогрессивной француз-

⁴ Свои взгляды Тенка подробно излагает в очерке «Di una storia della letteratura italiana», опубликованном в журнале «Il Serpuscolo» в 1852 г. (1, 8 и 22 февраля; 7 и 21 марта). Этот очерк построен в форме рецензии на книгу историка литературы П. Эмильяни-Джудичи (P. Emiliani-Giudici. Compendio della storia della letteratura italiana. Firenze, 1851).

⁵ Подробнее о внимании к русской литературе в итальянских периодических изданиях второй четверти XIX в. см. мою статью «Первый этап знакомства с Пушкиным в Италии (1828—1856)» в журнале «Русская литература» (1970, № 4, стр. 99).

⁶ Две статьи под общим названием «On the Slavonian national movement» увидели свет в шотландском журнале «Lowe's Edimburgh Magazine» в июле и сентябре 1847 г. Третья статья, написанная Маццини в то же время, не была опубликована при его жизни. См. ее в кн.: G. Mazzini. Lettere slave, a cura di F. Canfora. Laterza, Bari, 1939, стр. 57—74.

⁷ Les Slaves. Cours professé au Collège de France par Adam Mickiewicz, 5 t. Paris, 1849. — Этому изданию предшествовали польское и немецкое издания. К тому же лекции курсов 1842/43 гг. и 1843/44 гг. появились в печати под заглавием «L'Eglise officielle et le Messianisme». Основываясь на немецком переводе, сделанном Густавом Зигфридом (G. Siegfried), и на рукописных записях лекций Мицкевича, французский критик Адольф Лебр (A. Lèbre) напечатал подробное изложение этих лекций за первые три года в журнале «Revue des Deux Mondes» (15 déc. 1843, p. 951—993) под названием «Mouvement des peuples slaves. Leur passé, leurs tendances nouvelles. Cours de A. Mickiewicz».

⁸ Статьи Робера на эту тему компетентны и довольно хорошо документированы, несмотря на то что он главное место уделяет Иллирии. Всего с 1842 по 1846 г. Робер опубликовал в «Revue des Deux Mondes» 14 статей по славянской проблеме в целом и по ее отдельным аспектам. Среди статей общего характера укажем: Le Monde gréco-slave. Moeurs publiques et privées des peuples de la Péninsule (1 févr. 1842); Du mouvement militaire de l'Europe orientale (1 févr. 1844); Le système constitutionnel et le régime despotique dans l'Europe orientale (1 févr. 1845); La conjuration du panslavisme et l'insurrection polonaise (15 mars 1846); Les deux panslavismes (1 févr. 1846); De l'enseignement des littératures slaves (1 janv. 1846). — После удаления Мицкевича с кафедры славянской литературы

ской печати. В статьях Тенки к тому же заметны следы чтения книги Ф.-Г. Эйхгофа⁹ и переводов Э. П. Мещерского.¹⁰

Исследования Тенки (так же как и Маццини) начинаются с освещения истории пробуждения интереса Запада к славянскому миру. Оба автора подчеркивают, что польские поэты-эмигранты после восстания 1830 г. впервые открыли Западу отважный, сильный, энергичный 80-миллионный народ, который в самом имени своем (славяне) несет славу своего предназначения.¹¹ Пламенное слово Мицкевича, филологические и исторические исследования Шафарика¹² и Палацкога,¹³ полного национального подъема славянская периодика, славянская литература с ее духом действия, первородной энергией и свежестью фантазии — все это воспринималось как свидетельство способности славянской культуры помочь разрушению безнравственного раздвоения личности человека и художника, которое начало проявляться тогда в литературе Запада. И Маццини и Тенка делят славян на четыре группы: иллирийцы, богемцы, поляки и русские. Оба живо сочувствуют судьбам Польши, морально и политически солидаризируются с борьбой славянского мира за право на национальное самоопределение. В вопросах литературы оба придерживаются принципа «европеизма» содержания и национальности формы. В своем сжатом очерке, насыщенном цитатами и конкретными ссылками, Тенка прослеживает историю развития богемской, польской, русской и иллирийской литератур. Не раз Тенка жаловался на отсталость Италии, стоящей фактически в стороне от европейской мысли и по существу питающейся лишь «крохами с французского стола». Этой же статьей миланский критик был намерен восполнить давний пробел в информации итальянской общественности о славянских культурах. О русской литературе Тенка говорит, что она родилась при Петре I и все еще испытывает на себе влияние насильственной прививки, произведенной царем, «который решил одним ударом создать флот, народ и цивилизацию». В заключение Тенка отмечает, что широко популярные стихи Жуковского (Inkowsky — sic!) «Певец во стане русских воинов» и «Кинжал»

в Коллеж де Франс в 1845 г. С. Робер занял его место. В первой же лекции он четко определил будущее направление своего курса: «Чтобы не занимать позицию в пользу Польши или же России, т. е. для того чтобы оставаться в рамках чисто славянского вопроса, главное наше внимание мы уделим южным славянам».

⁹ F. G. Eichhoff. Histoire de la langue et de la littérature des Slaves: Russes, Serbes, Bohèmes, Polonais et Lettons, considérées dans leur origine indienne, leurs anciens monuments, et leur état présent. Paris, 1839. — В этой книге, вероятно, Тенка прочел переводы славянских «национальных поэм»: «Victoire de Zaboï», «Prière d'Adalbert», «Expédition d'Igor», «Bataille de Kosovo», «Légende des Astres», а также «Hymne à Dieu» Державина. Ф.-Г. Эйхгоф — полиграф, языковед и критик, преподавал иностранную литературу в Лионском университете. Наряду с работами по сравнительному изучению индоевропейских языков, он написал книгу «Essai sur l'origine des Slaves» (1849), в которой популяризировал во Франции результаты историко-филологических исследований П. Шафарика и И. Добровского.

¹⁰ Les poètes russes traduits en vers français par le prince Elim Mestscherski. Paris, 1846. — Уже в 1839 г. князь Мещерский опубликовал сборник своих стихотворений «Les Boréales», вторая часть которого содержит 25 переводов русских стихотворений Пушкина, Жуковского, Баратынского, Кольцова и др. О личности князя Элима Петровича Мещерского (1808—1844), литератора и дипломата, см.: A. Mazon. Deux russes écrivains français. Paris, 1964, p. 165—313, 398—424. — Произведения Пушкина Тенка читал и в других французских переводах.

¹¹ В те годы непременно является ссылка на происхождение слова «славянин» якобы от слова «слава». Ее мы находим у Мицкевича и Робера, а затем у Маццини и Тенки.

¹² P. J. Schaffarik. Geschichte der slawischen Sprache und Literatur nach allen Mundarten. Ofen, 1826; P. J. Šafařík. Slowanské starožitnosti. Praha, 1837.

¹³ F. Palacký. Dějiny národu českého v Čechách a na Moravě. — Произведение это, написанное на немецком языке, выходило с 1836 по 1876 г., а с 1848 г. публиковалось и в чешском переводе.

Пушкина проникнуты духом национального возрождения. «Пушкин является воистину высочайшим гением из всех, какие были в России, именно им открывается новая, более плодотворная и великая эра в литературе». В статье Тенки есть неточности и тенденция к не всегда оправданным аналогиям между направлениями западных и славянских литератур (в частности в глубоко индивидуальном характере державинского классицизма Тенка усматривает черты академизма и извращенного западного классицизма того времени), встречается неправильное написание отдельных имен, некоторые отчества приняты за фамилии. Эти ошибки объясняются тем, что Тенка, как зачастую и другие западные «слависты» XIX в., работами которых он пользовался, не знал русского языка.

Историзм во взглядах Тенки на литературные явления вел его к преодолению общепринятых в итальянском кружке точек зрения.¹⁴ В подходе к народности славянских литератур критик решительно преодолевает рамки упрощенного решения этого вопроса у Маццини. Народность, как ему кажется, по-разному проявляется в различных литературах в соответствии с национальной спецификой: укладом общественной жизни и бытом каждой страны.¹⁵ В оценке творчества Пушкина, хотя и немногословной, Тенка превосходит оценку французского критика и литератора Ш. де Сен-Жюльена, обширная статья которого под заглавием «Пушкин и литературное движение в России за последние 40 лет» появилась в печати несколько позднее статьи Тенки.¹⁶

Внимание Тенки к славянскому фольклору, в котором, по его убеждению, отражается подлинная жизненность славянского мира, обусловлено и его непосредственным участием в движении Рисорджименто.

¹⁴ Первое упоминание о русской литературе находится в многократно переизданной работе знаменитого итальянского историка и полиграфа XVIII в. Карло Денины «Рассуждение об истории литературы» (C. Denina. Discorso sopra le vicende della letteratura. Torino, 1760). — Работа Денины является первой на Западе попыткой сравнительного изучения литературы. Поскольку книга вышла в 1760 г., в ней фигурируют только имена таких русских писателей, как Ломоносов и Сумароков. К неаполитанскому переизданию труда Денины в 1798 г. добавлена еще одна глава, X, озаглавленная «Чего можно ожидать от России». Подробнее о ней см. ниже. Затем упоминания о русской литературе находятся в следующих произведениях: G. Andres. Dell'origine, progresso e stato attuale d'ogni letteratura, 8 v. Parma, 1775 (эта книга выдержала десять изданий); G. Comptoni. Storia dell'Impero Russo. Milano, 1824; A. Riccardi. Manuale di ogni letteratura antica e moderna. Milano, 1830; Prato, 1839. — В предисловии к своей книге Дж. Андрес заявляет, что его сведения о русской литературе основываются на «полной ученой записке академика Штелина о русской литературе». В изданиях после 1782 г. источником Андреса является также творчество Левека (P.-Ch. Levesque. Histoire de la Russie, tirée des chroniques originales. Paris, 1782; переиздано в 1800 и 1812 гг.). Дж. Компаньони в своей книге тоже использовал работу Левека, затем работу историка Леклерка (N. G. Le Clerc. Histoire physique, morale, civile et politique de la Russie ancienne et moderne. Paris, 1783) и, наконец, «Историю» Карамзина, к тому времени уже дважды переведенную на французский (N. M. Karamzin. Histoire de l'Empire de Russie, traduite par M. Fursi-Laisné. Paris, 1818; Histoire de l'Empire de Russie par M. Karamzin. Paris, 1819—1826) и на итальянский язык (N. M. Karamzin. Istoria dell'Impero di Russia, tradotta da Giannantonio Moschini, 8 voll. Venezia, 1820—1824). А. Риккарди со своей стороны ограничивается воспроизведением сведений, содержащихся в работах двух предыдущих авторов.

¹⁵ Понимание народности у Тенки заставляет вспомнить составные элементы народности, о которых писал Пушкин (климат, образ правления, вера).

¹⁶ Ch. de Saint-Julien. Pouchkine et le mouvement littéraire en Russie depuis quarante ans. — Revue des Deux Mondes, 1 oct. 1847, p. 43—79. — С 1831 по 1846 г. Сен-Жюльен находился в России, сначала в качестве преподавателя французской литературы в Санкт-Петербургском университете, затем в качестве библиотекаря в Румянцевском музее. Помимо статей о русской литературе в «Revue des Deux Mondes» он анонимно опубликовал «Guide du voyageur à Saint-Petersbourg» (SPb., 1840) и «Voyage pittoresque en Russie» (Paris, 1853). Подробнее о нем см.: M. Cadot. L'image de la Russie dans la vie intellectuelle française (1839—1856). Paris, 1967, p. 108—110, 130.

Глубоко озабоченный созданием народной итальянской культуры, в частности литературы, Тенка стремился представить своим соотечественникам примеры, которые могли бы преобразить аристократическую музу бесчисленных итальянских авторов «эпических поэм», и указывал на гражданские устремления, проникнутые воспоминаниями о славном прошлом, в творчестве таких поэтов, как Коллар, Мицкевич, Жуковский, Пушкин.

В заключение следует отметить, что статья Тенки «О славянской литературе» — первый в Италии сравнительный обзор богемской, польской, русской и иллирийской литератур.¹⁷

2

Продолжая следить за развитием политической и культурной жизни в славянских странах, Тенка в 1852 г. помещает в своем журнале статью «О будущем славянских народов».¹⁸ В этой статье кроме разбора политической ситуации в славянских странах Тенка дает и характеристику творчества Пушкина. Здесь Тенка, по-видимому, поддал под влияние политических настроений своего окружения и высказывает суждение о Пушкине, которое он позже сумеет преодолеть. Тенка пишет: «Что касается России, то ее мысль скована страхом и неуверенностью и обречена не выходить за рамки узких границ. Лишь Пушкину, самому благородному и возвышенному среди русских поэтов, дано бросить неуверенный и робкий взгляд за пределы ограниченного круга официальной идеологии, но и у него это лишь отражение и воспроизведение элементов чуждого искусства, которые не могут ни освободить, ни оплодотворить национальную культуру».

Эта статья появилась в феврале 1852 г., а уже к апрелю того же года Тенка пересматривает свое мнение и, как мы уже говорили, помещает в том же журнале большой очерк «О русской литературе» (в шести частях, с апреля по июнь 1852 г.). Верный своей концепции, что литература является «голосом истории нации», Тенка пытается охарактеризовать дух и формы национально-литературного движения в России. Однако и здесь проницательные суждения соседствуют с односторонними, а порой и неверными.

Для понимания взглядов Тенки на роль и значение Пушкина важна общая характеристика им развития русской литературы, на основных чертах которой мы остановимся.

В начале очерка Тенка весьма скептичен. Гнет монгольских завоевателей подавил, как считает Тенка, ростки искусства и поэзии. Тем не менее и поэзия бардов, воспевающая подвиги героев и доблесть мучеников, символом которой является Боян — русский Гомер, и народное творчество, собранное Киршей Даниловым, в центре которого мы видим гигантскую фигуру Владимира — Артура и Карла Великого России, и в особенности поэма «Слово о полку Игореве» показывают, что и в этот первоначальный период Россия обладала национальной литературой и жила национальной жизнью. Эта поэма — последний порыв русского национального духа перед татарским вторжением. Наивная и страстная, эта повесть кажется произведением личности свободной и сильной, проникнутой особым славянским чувством природы. Горе народное распростра-

¹⁷ Больше чем 40 лет спустя вторая в Италии попытка сравнительного исследования славянских литератур была предпринята итальянским славистом Доменико Чамполи (D. Ciampoli. Letterature slave. I. Bulgari, Serbo-Croati, Yugo-Russi. Milano, 1889; II. Russi, Polacchi, Voemi. Milano, 1891).

¹⁸ Dell'avvenire dei popoli slavi. — II Crepuscolo, 22 e 29 febb., 1852.

няется на поэзию природы, которая как бы наделена человеческим чувством (критик воспроизводит в слегка измененном переводе выражения: «Никнет трава от жалости, а дерево с тоской к земле приклонилось»). Но тяжелое и длительное монгольское иго, продолжает Тенка, по-видимому, сказало в истории русского народа. «Где нет свободного народа, там не может быть ни величия национальной мысли, ни развития цивилизации, ни оригинальной и действенной литературы». Петр Великий захотел в один присест создать литературу: литература эта, однако, пренебрегая народной речью, светилась отраженным светом. Литературные попытки Прокоповича и Тредиаковского (sic!) нельзя признать произведениями искусства.

Более самобытен Кантемир в своих баснях и сатирах. Но только с Ломоносова «поистине начинается тот литературный этап, против которого с таким упорством борется ныне общественный дух России». Тенка ошибочно утверждает, однако, что поэзия Ломоносова является искусственной и риторически-подражательной. «Его оды напоминают площади Петербурга, правильно очерченные, просторные, окруженные величественными зданиями, но безлюдные и безжизненные», а его героическая поэма «Петр Великий» и трагедии сегодня забыты. По мнению критика, единственные заслуживающие внимания произведения его — это «Ода, выбранная из Иова» и его «Утреннее размышление» и «Вечернее размышление о божьем величестве». Вместе с тем Тенка характеризует Ломоносова как одного из лучших умов России, почти гения в условиях своего времени. О Сумарокове и Хераскове Тенка говорит, что они распространяли в России любовь к литературе и знаниям, но что их слава не перешагнула границ их жизни: первый считался вдохновителем драматического искусства; что же касается второго, то две его народные эпопеи, «Владимир» и «Россиада», сильно отдают академической педантичностью.

Затем Тенка характеризует второй период истории русской литературы — период перехода от искусственной поэзии к поэзии жизни и природы. Он отмечен именем Державина, первого русского писателя, в котором ощущается биение поэтического сердца. Он вырвался из круга, в который замыкала себя предшествующая русская поэзия: заимствованная форма обретает у него подлинно национальное содержание. «В поэзии Державина перед нами возникает во всей полноте характер русского общества: рабское подчинение рядом с буйной свободой, сердечная тоска наряду с раздольным весельем, нежность чувств и ярость кровавого боя». Торжественную печаль, чувство безнадежности и горечь бытия ощущает Тенка в оде «Бог» и в «Водопаде» Державина. Тщетно ищет поэт поле деятельности в окружающем его обществе. «Ум влечет его в будущее, но традиции прочно привязывают к прошлому». Далее Тенка развивает это свое положение. По его мнению, Державин ощущает бесплодность стремления к свободе, хотя оно и трепещет в его собственной душе. Поэтому он обрекает себя на смиренное отчаяние, как, например, в оде «На смерть князя Мещерского», где выражена мысль, как бы отражающая настроение всего русского народа: «Зачем роптать на судьбу?».¹⁹

¹⁹ Тенка, по-видимому, сгущает в этом выражении заключительные стихи Державина, обращенные к С. В. Перфильеву:

Почто ж терзаться и скорбеть,
Что смертный друг твой жил не вечно?
Жизнь есть небес мгновенный дар;
Устрой ее себе к покою,
И с чистою твоей душою
Благословляй судеб удар.

Екатерининская эпоха, включает Тенка, приглушила самые благородные стороны державинского гения. Однако анакреонтические стихи поэта по-прежнему сверкают самобытностью и свежестью выражения, несмотря на то что он не знал греческого языка. Стихотворение «Пчелке», жизнерадостная песня «Русские девушки» воспроизводят прелесть Анакреона и Сафо. Державин умер, когда на далеком горизонте начинала всходить звезда Пушкина, а русская литература стояла на пороге новой эры; но он увидел лишь отдаленный свет ее, и имя его осталось связанным с иным веком.

Державинскую поэзию Тенка оценивает как первые зарницы зарождающейся в России литературы. Дух высвобождения, мерцавший неуверенным светом в поэзии Державина, уже явственно видится в сатирической прозе Фонвизина, Богдановича и Капниста, которые олицетворяют второй период развития русской литературы. «Поражает своей неожиданностью этот энергичный взлет сатиры», — замечает Тенка. Комедии Фонвизина, басни Хемницера, «Душенька» Богдановича и «Тамель» Капниста своей шутливой формой свидетельствуют о возросшей свободе мысли. Внедрение новой западной культуры, начатое Петром I и продолженное Елизаветой и Екатериной II, поощряло активность мысли; а контакт с интеллектуальным движением Франции пробуждал национальное самосознание и толкал лучшие умы к изучению собственного наследия и отысканию тех собственных чистых родников, из которых только и могла вылиться поэзия.

Как мы видим, Тенка, с одной стороны, признавал наличие в России культурных сил, способных создать оригинальную литературу, но, с другой — переоценивал в этом процессе роль иноземной культуры.

В Карамзине, единственном представителе третьего переходного периода, продолжает итальянский критик, уже ощущаются явные признаки возрождения самобытного национального мышления. Стихотворения Карамзина, его «Письма русского путешественника», сама концепция, лежащая в основе его грандиозной «Истории Государства Российского», — все это обнаруживает «склад русского ума во всей его необычности, способного к самым высоким устремлениям и в то же время благочестиво покорного условиям собственного существования и стремящегося найти им оправдание». Здесь снова Тенка не видит дифференциации в русском обществе, прибегая к общему определению «русский ум». Далее он утверждает, что своеобразие этого «ума» можно было бы охарактеризовать словами Карамзина: «Я республиканец в душе, но Россия прежде всего должна быть великой, а в том виде, какой она имеет сейчас, только самодержец может сохранить ее грозной и сильной».²⁰ И хотя «История» Карамзина, говорит Тенка, оказалась не более чем монархической эпопеей, русский историк был настолько влюблен в свою страну, настолько стремился к ее величию, что не мог подавить свое восхищение перед славой народа, русской стариной и русским характером. «Поэт одержал верх над летописцем»: его история, оразившая прогресс знаний, искусств, прав, промышленности, короче говоря, всей русской жизни, была предназначена воспитывать русский народ, приобщая его к знанию собственных исторических судеб.

Останавливается Тенка и на характеристике языка, которым написана «История» Карамзина. Своим стилем, естественным, богатым, прекрасным величием и простотой, Карамзин создал такой образец русского языка, который стал предметом изучения для последующих писателей. «Исто-

²⁰ Н. М. Карамзин. Записка о древней и новой России. СПб., 1914, стр. 126. — Тенка приводит высказывание Карамзина, видимо, по книге Н. И. Тургенева «La Russie et les Russes» (Paris, 1847), которую он хорошо знал (см. стр. 133). В русском переводе см.: Россия и русские, т. I. М., 1915, стр. 342.

рия» Карамзина — один из замечательных памятников русской литературы, учитывая время ее написания; она представляет собой удивительный пример исторической искренности, подкрепленной добросовестным и строгим исследованием. Умер Карамзин в 1826 г., будучи в конце жизни свидетелем пробуждения молодого пылкого поколения, стремящегося осуществить в области политики ту революцию, которая впоследствии ограничилась лишь областью литературы. Встреченный горячими приветствиями, в то время вернулся с Кавказа Пушкин. Ему было суждено обновить силой своего гения русскую поэзию. Но прежде чем перейти к Пушкину, Тенка продолжает общую характеристику русской литературы.

В третьей части своего очерка Тенка обрисовывает историю русских литературных жанров, которая во многом, однако, не отвечает реальному процессу их развития. Исторические устремления Карамзина, подчеркивает он, придали новое направление русской поэзии. Тенка полагает, что до Карамзина единственной лирической формой, культивировавшейся с некоторым успехом, была ода. Его рассуждения о роли этого жанра односторонни: он считает, что ода не была русской по происхождению; введенная при Петре, она могла расти и развиваться лишь под сенью самодержавия и не являлась проводником мнений и чувств общества. Разумеется, он не был прав, ибо в одах отражались различные идеи в зависимости от позиций того или иного поэта. Недостаточное знание русской литературы сказалось в оценке Тенкой эпопеи и драматической поэзии, которые, как он пишет, не могли процветать из-за отсутствия социальной почвы, которая бы их питала. В «Херсониде» Боброва Тенка видит лирическое повествование, гармоничный и фантастический рассказ, как бы превосходящий «Руслана и Людмилу» и южные поэмы Пушкина. Высоко оценивает Тенка заслугу Озерова в обновлении драматической литературы. В «Дмитрии Донском» ему удалось поставить вопрос о сущности народной жизни, соединив местный колорит с духом национальной независимости. Его слава как драматурга могла бы быть еще больше, если бы он «удовольствовался богатством и звучностью русского языка с его разнообразием акцентов и интонаций и не вводил рифмованный александрийский стих».

Тенка убежденно пишет о присущих русским поэтам комической жилке и острой наблюдательности и вместе с тем о том, что развитию комедии препятствовало отсутствие атмосферы свободы. Он отмечает при этом произведения Фонвизина и Капниста, выделяет опыты Княжнина, Шаховского и Грибоедова, комедию которого «Горе от ума», ее смелость и блестящий комизм критик высоко оценивает.

Самой значительной личностью, стоящей на рубеже двух литературных эпох, и одним из славнейших имен русской литературы Тенка считает Крылова — яркого и язвительного баснописца, сила сатирического пера которого безжалостно обрушивается на людей, среди которых он живет. Странности и пороки его времени, нравы и быт русского народа, являющиеся темами творчества, придают басням Крылова неповторимый национальный отпечаток, и в этом Тенка видит их достоинство как самых замечательных произведений этого рода в современной литературе Европы. Критик подчеркивает, что попытка перевести Крылова не была удачной: живые и оригинальные формы, по-домашнему непринужденный тон не дались в руки даже умелым переводчикам.²¹ Любопытно, что даже через

²¹ Тенка здесь имеет в виду известное французское издание басен Крылова графом Г. В. Орловым (1825). За орловским изданием последовали другие переводы И. Маскле: *Fables de M. J. Krylof, traduites du russe ... par H. Mascllet. Moscou, 1828* (перевод осуществлен по русскому изданию 1825 г. в 7 книжках); *Huitième livre de fables de M. J. Krylof, publié par l'auteur en 1830, et traduit par H. Mascllet pour faire suite à la traduction des sept premiers livres mise au jour*

переводы Тенка уловил русский дух крыловских басен и высказал самостоятельную оценку их автора: «По своей непереводаемости Крылов может быть назван самым народным из русских поэтов».²²

Любовь к истории, воскрешенная Карамзиным, применение народного языка в творчестве Крылова подготавливали тот период возрождения, который охватывает примерно тридцатилетие (1815—1850 гг.). Характеризуя этот период, Тенка приводит слова «русского критика»: «Вкус публики, как подземный ключ, стремится к вышине. Новое поколение людей начинает чувствовать прелесть языка родного и в себе силу образовать его. Время невидимо сеет просвещение, и туман, лежащий теперь на поле русской словесности, хотя мешает побегу, но дает большую твердость колосьям и обещает богатую жатву».²³ Итак, заключает Тенка, именно с этого момента русская литература через борьбу между народными традициями и навязанным ей классицизмом находит новый путь и при благоприятном отношении правительства поднимается к национальному самовыражению. Здесь снова Тенка обнаруживает непонимание общественно-политической ситуации в России, говоря об отношении правительства к литературному развитию.

Далее Тенка останавливается на роли поэзии Жуковского и Батюшкова. В первом он видит ученика Карамзина, поэтическую натуру, обладавшую скорее чувством, чем сознанием обновления. Неумеренность образов и бурное волнение «Певца во стане русских воинов», необычные для вдохновения Жуковского, были приняты современниками почти за лирическую мощь. Но тот порыв патриотической преданности и гордости, который заставляет поэта воскликнуть: «Нет, други, нет! не предана Москва на расхищенье; Там стены!.. в Россах вся она; Мы здесь — и бог наш мщенье», делает это сочинение, если не по форме, то по духу, живым отражением чаяний, надежд, мыслей и подлинных чувств народа, для которого оно было написано.

Другим замечательным лирическим сочинением этого периода Тенка считает «Переход через Рейн» Батюшкова, где он воспевает славу русской армии. Но здесь Тенка говорит, на этот раз повторяя неверную идею о преобладающем влиянии французской культуры, что наполеоновский поход привел к тому, что «цивилизация, прежде отвергаемая солдатами севера, взяла у них реванш, проникнув в их ряды и сделав их распространителями своих принципов в народе, из которого они вышли». Однако Тенка верно отмечает, что в это время поэзия расширила свои горизонты: поощряемая пусть весьма расплывчатыми социально-реформистскими настроениями императора Александра, она из подполья «постепенно проложила себе путь и смогла донести до публики свой смелый и свободный голос». Тенка с большой симпатией говорит о «порыве русского духа», который, хотя и задуманный вскоре в тюрьмах и ссылках, дал все же почувствовать молодому поколению то дуновение свободы, которое потом

à Moscou. Marseille, 1831; затем — переводы кн. Э. М. Голицына в сборнике «Ivan Nikitenko, le conteur russe» (Paris, 1842; второе издание этого же сборника (Paris, 1846) содержит также дополнительные сведения о Крылове; данные почерпнуты из книги: M. Cadot. L'image de la Russie, p. 406—407). обстоятельная оценка итальянских переводов в орловском издании содержится в статье: A. Mavet — Lo Gatto. I primi traduttori italiani di Krylov nell'edizione parigina del 1825. — Ricerche slavistiche, anno XVI, 1966, p. 157—241.

²² Несколько месяцев спустя статью о русском баснописце опубликовал Сен-Жюльен: Ch. de Saint-Julien. La littérature en Russie. Ivan Andréévitch Kryloff. — Revue des Deux Mondes, 1 sept. 1852. — В том же 1852 г. в Париже появилась книга А. Бужо (A. Bougeault) «Krylov ou le La Fontaine russe. Sa vie et ses fables», которая, однако, не внесла ничего нового в восприятие Крылова на Западе.

²³ Эти слова, приведенные Тенкой, принадлежат А. А. Бестужеву и являются заключением его статьи «Взгляд на старую и новую словесность в России» («Полярная звезда» на 1823 г.).

воодушевило музу Пушкина. Романтизм все шире проникал в русское общество. Напрасно стремились радетели классицизма продлить на несколько лет бесполезную журнальную полемику. Невозможно уже было задержать движение, которому содействовали все политические и моральные тенденции нации, — заключает итальянский критик.

Тенка в общем верно определяет роль этого периода, когда русская литература стала орудием воспитания и обновления, боевым оружием в руках молодого поколения. «Элегический сентиментализм Жуковского и Батюшкова уступил место сильной и взволнованной гармонии Пушкина». Тенка говорит о Пушкине как о кумире русского общества, поэте, наделенном духом пламенной независимости и той неутомимостью ума высокого и раскованного, которая требует высоких деяний. Рассказывает Тенка и о преследованиях Пушкина властями, о его ссылке, отмечая при этом, что удаление поэта из Петербурга, однако, усиливало его славу и влияние. Когда же после смерти императора Александра Пушкин вернулся из ссылки в Петербург, его гений, «созревший в беде, явился в полном расцвете своих сил». Тогда и начался, по характеристике Тенки, четвертый период истории русской литературы.

3

Нам представляется, что из всех итальянских критиков XIX в. Тенка в своем очерке дал наиболее самостоятельную обрисовку путей развития русской литературы и роли Пушкина в этом развитии.²⁴ Конечно, и у Тенки наблюдаются некоторые неточности и противоречия, ошибки, проистекающие из плохого знания русской истории и неумения разобраться в различных социальных силах. Такова, например, противоречивая оценка характера русской литературы во вступлении и в заключении и значения Пушкина в статье «О будущем славянских народов», и т. д. Эти противоречия, будучи невольной данью, которую Тенка время от времени отдавал преобладавшим в его время мнениям, не затрагивают, однако, сущности его концепции, согласно которой русская литература выражала борьбу за национальную самобытность и освобождение личности.

В концепции Тенки отразились некоторые элементы, заимствованные им у других писателей и критиков. Лучшими итальянскими источниками, знакомство Тенки с которыми широко доказано его архивом, были «Письма из России», написанные в 1738—1739 гг. венецианским путешественником и ученым, типичным просветителем-гуманистом XVIII в., Ф. Альгаротти,²⁵ и уже названная работа К. Денины «Рассуждение об истории литературы».²⁶ Первый, говоря об определенных успехах русской культуры, отмечал, что тяжкое состояние крепостного народа препятствовало прогрессу России. По мнению Денины, искусственность зарождения русской литературы мешала рождению подлинно национальных произведений. Хотя в целом это мнение Денины не поддерживалось Тенкой,

²⁴ Достаточно сопоставить очерк Тенки с последующими работами: *Storia della letteratura russa per Stefano Scéviref e Giuseppe Rubini*. Firenze, 1862; A. De G u b e r n a t i s. 1) *Sguardo alla letteratura russa*. 1879; 2) *Storia universale della letteratura*, 8 v. Milano, 1883—1885; D. C i a m p o l i. *Letterature slave*, II.

²⁵ В XVIII—XIX вв. «Письма» Альгаротти издавались несколько раз на итальянском и французском языках. Первоначально озаглавленные «*Viaggi in Russia*», впоследствии они стали известны под названием «*Lettere su la Russia*». В Архиве Тенки, хранящемся в рукописном отделе «Музея Рисорджименто» в Милане, упоминается итальянское издание «Писем» 1760 г. (см.: Архив Тенки, папка 5, тетрадь XI, лист 1).

²⁶ См.: Архив Тенки, п. 5, т. XI, л. 15 и сл. — Здесь Тенка аккуратно выписал всю X главу из неаполитанского переиздания произведения Денины (1798), озаглавленную «Что можно ожидать от России».

однако некоторые отзвуки его рассуждений в оценке ранних периодов истории русской литературы у Тенки имеются.

Кроме итальянских авторов Тенка, вероятно, был знаком с напумевшей на Западе и в России книгой французского маркиза А. де Кюстина «Россия в 1839 году».²⁷ Оригинальность этой книги заключалась в том, что ее автор в отличие от таких писателей, как Мицкевич и Мишле, не рассуждал о России с точки зрения политического положения в Польше. Вполне возможно, что наблюдательность Кюстина как путешественника импонировала Тенке, несмотря на то что ему были чужды в Кюстине как аристократический легитимизм, так и отражение некоторых славянофильских тенденций в подходе к петровским реформам. Вероятнее всего, что сведения о площадях Санкт-Петербурга, которым он уподобляет торжественные и степенные оды Ломоносова, Тенка почерпнул именно из книги французского маркиза,²⁸ тогда как описание Кюстином России как «empire des façades» и «civilisation peinte en toile» подсказало ему мысль о склонности русских к сатире.²⁹ Факт знакомства Тенки с книгой Кюстина подтверждается, как нам думается, еще тем, что данная Тенкой оценка русского национального характера в некоторых моментах близка к оценке французского писателя.³⁰

В своей критической деятельности Тенка опирался также на мнения Мицкевича. Например, вслед за Мицкевичем Тенка отмечает в Державине пробуждение чувства собственного достоинства, а Ломоносова считает основателем русской литературы и преобразователем русского языка. В оценке Петра I мнения Мицкевича и Тенки расходятся. О Петре I Мицкевич говорил, что царь «все отдал России, мощь, богатство, материальное благосостояние, чтобы взамен отнять у нее душу».³¹ Тенка же понимал, что решительный «петровский поворот» в России, стране, столь непохожей на другие западные страны, мог дать результаты лишь в исторической перспективе.

С большим вниманием изучал Тенка работы экономиста, юриста и историка — декабриста Н. И. Тургенева, столь популярного на Западе. Экземпляр книги «La Russie et les Russes» (Paris, 1847), который он читал, принадлежал графу Чезаре Джулини, одному из наиболее активных, как и Тенка, посетителей миланского либерально-демократического салона графини Клары Маффеи примерно в 1845—1860-е годы. Тенка аккуратно переписал для себя стр. 462—469 первого тома, посвященные Карамзину, т. е. самую убедительную в историческом отношении часть произведения Тургенева.³²

Выбор Тенкой этой части книги показывает, что в оценке несостоятельности либерально-конституционной платформы Тургенева, его отрыва от эволюции демократической общественной мысли в России Тенка присоединяется к Герцену³³ и к французской прогрессивной печати.³⁴ Как и

²⁷ A. de Custine. La Russie en 1839, 4 v. Paris, 1843.

²⁸ Ibid., v. 2, lettre XIV, p. 159, 182 et suiv.

²⁹ Ср. у Кюстина: «Склонность к насмешке является доминирующей чертой характера как титанов, так и рабов. У всех угнетенных народов разум невольно обращается к поношению, к сатире, к карикатуре: посредством сарказма они мстят за свою немощь и унижение» (Ibid., p. 190).

³⁰ См.: Архив Тенки, п. 5, т. IX, л. 23.

³¹ Les Slaves... par Adam Mickiewicz, t. II, p. 419.

³² См.: Архив Тенки, п. 5, т. XI, л. 19.

³³ Du développement des idées révolutionnaires en Russie par A. Iscander. Paris, 1851. — Этому изданию предшествовало немецкое издание (в 7 частях) в журнале «Deutsche Monatsschrift für Politik, Wissenschaft, Kunst und Leben» (Bremen, 1851) с указанием: «Aus den russischen Manuscripte».

³⁴ См. в особенности статью И. Депре (H. Desprez) — французского публициста и дипломата, чьи взгляды Тенка разделял: La Russie et la crise européenne. — Revue des Deux Mondes, 15 mars 1850, p. 1100—1123.

Тургенев, Тенка относится к личности Карамзина с чувством глубокой человеческой симпатии, несмотря на известную ему предвзятость взглядов русского историка.³⁵ В своих записках Тенка приводит, в частности, принципиальное заявление Карамзина, которое близко к человеческим и культурным идеалам самого Тенки.³⁶ В отличие от Кюстина Тенка был убежден, что творчество Карамзина имело историческое значение в развитии национального самосознания русского общества. Тенка обращается к «Истории» Карамзина и в поисках доказательств существования непрекращавшегося творческого начала в русской литературе, благодаря которому она достигла того расцвета, который представляет собой творчество Пушкина.³⁷

Еще одним источником для Тенки была статья критика-декабриста А. А. Бестужева «Взгляд на старую и новую словесность в России»,³⁸ отрывки из которой он приводит в своем очерке, а кроме того, заносит в свои записки, но с искаженным написанием некоторых имен и заглавий.

Кто именно предоставил Тенке перевод выдержек из «Взгляда», нам неизвестно. Как бы то ни было, стиль этого перевода сильно отличается от стиля самого Тенки. В своем же очерке Тенка использует «Взгляд» Бестужева выборочно, т. е. в той мере, в которой статья Бестужева позволяла ему воссоздать картину последовательного развития различных жанров в русской литературе. Например, для выяснения успеха Озерова в трагедии и Грибоедова в комедии итальянский критик ссылается на бестужевскую статью, в которой упоминаются их предшественники: Лобанов и Катенин, переведшие на русский язык Расина и Корнеля, Судовщиков и Крюковский,³⁹ которые ознаменовали своей деятельностью этап между театром Сумарокова и театром Озерова. Грибоедову же, повторяет Тенка вслед за Бестужевым, в какой-то мере предшествовали Княжнин и Шаховской. Роли Озерова в возрождении русского драматического театра Тенка уделяет большее внимание, чем Бестужев. В анализе творчества русских баснописцев краткие строки Тенки об Измайлове — русском Теньере напоминают слова Бестужева, тогда как обстоятельная характеристика Крылова вполне самостоятельна.

Кроме вышеупомянутых источников сведений, многочисленные приводимые в очерке цитаты обнаруживают знакомство Тенки с уже названным сборником стихотворений Мещерского.⁴⁰ В предисловии к своей антологии, которая представляет известный интерес как один из первых общих обзоров русской литературы на Западе,⁴¹ Мещерский предлагает толкование народности русской литературы в духе уваровской формулы. Он объединяет при этом оды Ломоносова, «Фелицу» Державина, траге-

³⁵ См.: Архив Тенки, п. 5, т. IX, л. 17—18.

³⁶ См.: там же, т. XI, л. 19: «У Карамзина есть следующая мысль: „Важно быть человеком, а не только Славянином. Все, что хорошо для всех людей, не может быть плохо для русских, и все то, что англичане и немцы открыли для пользы и благоденствия человека, принадлежит и мне, поскольку я являюсь человеком“».

³⁷ Ср. уже упоминавшийся выше (примеч. 14) итальянский перевод «Истории» Карамзина (v. VII, p. 266, 270—272). См. также: Архив Тенки, п. 5, т. IX, л. 18.

³⁸ Опубликовано в альманахе «Полярная звезда» на 1823 г.

³⁹ В очерке Тенка дает искаженное написание имен: «Лобенов», «Кантенин», «Кринковский».

⁴⁰ См. выше, примеч. 10.

⁴¹ Это предисловие воспроизводит текст лекции, прочитанной Мещерским в Марсельском университете в 1830 г. и напечатанной в том же году в «Revue de Provence». Эта публикация вызвала отклик в виде статьи в «Sémaphore de Marseille» (№ 767), перевод которой был напечатан в «Литературной газете» (1830, № 66, p. 225—227). В той же газете (1831, № 6, p. 47—49 и № 7, p. 54—59) был помещен интересный разбор лекции Мещерского, написанный О. Сомовым. (Эти сведения почерпнуты из кн.: A. M a z o n. Deux russes écrivains français, p. 213).

дии Сумарокова, «Дмитрия Донского» Озерова, «Певца во стане русских воинов» Жуковского и «Полтаву» Пушкина как отражающие дух народный. Тенка, по-видимому, не принимает это толкование и одновременно отвергает антропологическое решение характера романтизма в России, которое дает Мещерский в том же предисловии. Несмотря на то что Тенка иногда рассматривает проблематику творчества отдельных писателей в свете своего политического опыта,⁴² он сумел проследить в линии Державин — Карамзин — Крылов то прогрессивное направление, которое, будучи синтезированным и органически развитым в творчестве Пушкина, открыло перед русской литературой новые перспективы.

4

Характеристика Тенкой развития русской литературы и значения Пушкина для России завершается в его очерке специально посвященными Пушкину двумя главами. Оригинальность в восприятии Пушкина Тенка проявляет уже в своей первоначальной формулировке о двух взаимосвязанных условиях подхода к Пушкину, которые он, по-видимому, противопоставляет интерпретации Мицкевича, широко распространенной на Западе.⁴³ Первое условие касается национального своеобразия поэта особенно в сопоставлении с Байроном; влияние Байрона фактически сводится Тенкой к относительному сходству темпераментов и историко-биографических обстоятельств. Действительно, пишет Тенка, в раннем разочаровании жизнью, в неукротимости личности, в глубоком разладе с эпохой и в том смертельном конфликте, который отсюда проистекал, есть заметное сходство между Пушкиным и Байроном. «Но Пушкин сталкивался с гораздо большими препятствиями, чем те, которые встретил на своем пути непокорный гений Байрона. Густая тьма ... окружала его мысль, которая вотще стремилась разбить оковы настоящего и обладать над судьбой, тяготевшей над его народом». Поскольку же искусство Пушкина целиком живет интересами общества и русская поэзия впервые становится выражением глубоко личных переживаний, то для правильного понимания творчества русского поэта необходимо также знать его жизнь и глубоко войти в его душевный мир. «Исследовать стихи поэта вне связи с его поступками, с его страстями, со всем его взволнованным и бурным существованием означало бы в большинстве случаев принижать и недопонимать его». Это второе положение настолько правильно, что, как мы увидим, именно недостаточная информированность Тенки, его зависимость от посредников обусловили некоторую ограниченность его интерпретации.

⁴² См., например, уже цитированную выше оду Державина «На смерть князя Мещерского» (стр. 128), в которой мысль о тщетном сопротивлении судьбе толкуется Тенкой как символическая жалоба всего русского народа. Тенка, очевидно, не понял, что внимание Державина, разочарованного прямым общением с самодержавной властью, в дальнейшем переносится на исторических героев и что слава русского оружия была для него славой русского народа, русской истории.

⁴³ *Les Slaves ... par Adam Mickiewicz*, t. III, p. 284—295. — В ознакомлении французской общественности с творчеством Пушкина значительную роль сыграл некролог, помещенный Мицкевичем в «*Le Globe*» (№ 1, от 25 мая 1837 г.) за подписью «*Un ami de Puszkin*». О распространенности на Западе однолинейного толкования Мицкевичем личности Пушкина и взглядах его на миссию поэта можно судить и по гораздо более поздней интерпретации творчества Пушкина, предложенной испанским литератором и политиком Э. Кастеляром (см.: *E. Castelar. Historia del movimiento republicano en Europa*, 1874). В том же 1874 г. на страницах итальянского журнала «*La Rivista Europea*», издававшегося во Флоренции А. Де Губернатисом, появилась отрывок из «Истории» Кастеляра, посвященный Пушкину — «*Pushkin giudicato da Castelar*», в переводе тосканского писателя А. Провенцала (A. Provenzal).

Для итальянского критика, как и для Мицкевича⁴⁴ и Сен-Жюльена, 1825 год знаменует перелом и резкий поворот в лирике Пушкина: мужественная энергия его юношеских сочинений уступает место глубокой тоске. Тенка, как и ряд других западных критиков, не мог знать всех тех фактов биографии Пушкина, которые свидетельствуют о том, что он и в тягчайших условиях последекабрьской реакции, преодолевая временные настроения тоски и отчаяния, продолжал мужественную борьбу. Однако Тенка отвергает излишнюю категоричность суждения Мицкевича о «резком повороте» Пушкина и усматривает цельность пушкинского творчества в глубоком понимании идеи свободы. Более всего показательна в этом смысле характеристика Тенкой стихотворений Пушкина «Кинжал» и «Бородинская годовщина». Тенка не согласен с критиками, считавшими, что второе из этих двух стихотворений по отношению к первому свидетельствует о решительном изменении Пушкиным его прежних политических установок. Критик утверждает, что в пронизательном уме Пушкина, в котором находили отклик все благородные идеи, не могло не возникнуть временами роковое сомнение в зрелости дела декабристов, то самое сомнение, которое заставило одного из заговорщиков воскликнуть накануне мятежа: «Во имя чего мы будем поднимать народ на восстание? Слово „конституция“ не будет понято, а слова „свобода“ нет даже в русском словаре».⁴⁵

Далее Тенка пишет об атмосфере глубокого разочарования и уныния, наступивших вслед за этой неудачной попыткой восстания, попыткой, задуманной в тюрьмах и в сибирских рудниках: тогда и возникли горькая ирония и тайная скорбь, скрытые в «Бородинской годовщине». «За резкими его выпадами все еще скрывается страдание души, которая приемлет собственный скептицизм как приговор и подсмеивается, но со страстью и часто с отвращением над окружающей ее пустотой».

По словам Тенки, несмотря на юношеские оды, с которыми Пушкин смело обращался к взволнованному русскому обществу, оно нашло в поэте «лишь высочайшее выражение своего литературного сознания, богатую и прекрасную поэтическую фантазию». С юношеских лет одна только поэзия, которой он предавался, как сладкому обольщению, была убежищем от пресыщения и преждевременной скуки в петербургском светском обществе, она поддерживала его веру и примиряла с самим собой.

Трудно упрекать итальянского критика в этой недооценке роли Пушкина в идейной жизни России 1826—1830 годов, поскольку и в русской критике в то время это значение тоже не было понято.

Своенравный и вольный дух поэта сохранил в отличие от других русских поэтов девственную и цельную фантазию даже в подходе к древностям и иностранной литературе, — и в этом Тенка прав, но он ошибался, полагая вслед за Сен-Жюльеном, что Пушкин знал ее лишь поверхностно. Наивной была и характеристика Тенкой зависимости духовной эволюции Пушкина от южной «дикой природы». Ход мыслей критика таков. Неугомонный пыл Пушкина должен был охладеть в одиночестве. Собственные познания оказались ему мелкими и бессистемными перед грандиозным зрелищем природы. Но «картина природы, вызывавшая в других русских поэтах лишь чувство беспомощности и протеста, для мужественной и независимой натуры Пушкина стала побуждением к подъему и отваге, это была поэзия, которая обращалась к своему естественному началу, сердцу человека, и восстанавливала в нем первоздан-

⁴⁴ Ср. разбор Мицкевичем пушкинских стихотворений «Поэту» (1830), «Пророк» (1826), «Поэт и толпа» (1828): *Les Slaves ... par Adam Mickiewicz*, t. IV, p. 38—42, 80—81.

⁴⁵ Ср.: *Les Slaves ... par Adam Mickiewicz*, t. III, p. 289—290.

ность вдохновения и сознание силы и свободы». Плодом этой сосредоточенности были, по мнению Тенки, «Бахчисарайский фонтан», «Кавказский пленник» и «Цыганы» — поэмы, исполненные «юго-восточного аромата». Находясь у границ Азии, Пушкин, как считал Тенка, порывал всякие связи с европейской культурой. «Таким образом, сознание свободы человека расширяло область индивидуального протеста: негодующий Пушкин восставал теперь не только против роковых политических учреждений, но и против тех нелепых и трагических социальных условий, перед которыми он отказывался склонить свою гордую независимость. Этот приговор обществу находит выражение в поэме „Цыганы“». После изложения содержания и смысла поэмы Тенка подчеркивает ее высокие поэтические достоинства.

В отношении «байронических поэм» Пушкина Тенка хотя и допускает, что Байрон в какой-то мере повлиял на направление пушкинской музыки, настаивает, как мы уже говорили, на оригинальности поэта: «Пушкин глубоко русский поэт, и характеры его персонажей, и окружающая их природа, и эпизоды, в которых они действуют, не имеют никакого сходства с вымышленными героями английского поэта и с его грандиозными и фантастическими построениями».

Как отмечает Тенка, поэмы и стихи Пушкина, пересланные с Кавказа и напечатанные друзьями поэта, сделали его необычайно популярным, можно сказать, символом политического и литературного обновления. В 1824 г. поэта вернули из ссылки, но, вынужденный удалиться в Михайловское, он время от времени дарит публике свои очаровательные произведения, в которых он облакает любую тему в богатые краски своей поэзии. В этой связи Тенка, допуская очевидную хронологическую ошибку, упоминает «Русалку» и поэму «Руслан и Людмила». Однако, продолжает критик, этот нескончаемый поток гармонии был неожиданно прерван иными настроениями: Пушкина охватывает угрюмое уныние, и он становится ироничным и презрительным. Россия имела право ожидать от поэта решающего слова о будущем, но Пушкин не мог произнести его. Капризная, причудливая фантазия одухотворяет его стихи: кажется, что он превосходит то чувствительную сладость Парни, то мифологическое богатство древних. Временами он соревнуется с Байроном в стиле и образности. Его скептицизм с наибольшей силой раскрывается в «Евгении Онегине», оставляющем после себя острое тоскливое чувство. Такое толкование «Евгения Онегина» у Тенки в основном следует, так сказать, «ограничивающей» трактовке этого произведения у Мицкевича. Прозаический перевод Дюпона,⁴⁶ который, по всей видимости, читал Тенка, вряд ли мог раскрыть перед итальянским критиком подлинную суть романа, где Пушкин с таким проникновением отразил действительность своего времени и поставил острые, мучившие его проблемы.⁴⁷

⁴⁶ См.: Oeuvres choisies de A. S. Pouchkine, traduites par H. Dupon, 2 v. Paris, 1847. — А. Дюпон, проживший восемь лет в России в качестве преподавателя французской литературы, не мог справиться с поэтической метафорой и не понимал русского просторечья. Отрицательную оценку переводов Дюпона дал Сен-Жюльен в вышеуказанной статье. Подобная отрицательная оценка этих же переводов содержится в письме П. Мериме к Шарпантье от 1 июня 1849 г. (P. Mérimé. Correspondance générale, établie et annotée par M. Parturier, v. V. Paris, 1946, № 1479; данные почерпнуты в кн.: M. S. dot. L'image de la Russie..., p. 413).

⁴⁷ Понимание художественных достоинств и национального характера «Евгения Онегина» в течение всего XIX в. с трудом пробивало себе дорогу в Италии, тем более что и во Франции середины XIX в. публика оценивала южные поэмы Пушкина, наполненные романтической экзотикой, местным колоритом и страстями, выше реалистического «романа в стихах». Впрочем, вряд ли в Италии могло быть иначе, если принять во внимание еще меньшее, чем во Франции, знакомство с русским языком в литературных кругах и почти непреодолимые трудности, встречаемые тогдашней критикой при исследовании столь многогранного и нежиз-

Тенка излагает кратко сюжет романа, но не проникает в характер двух главных героев, Евгения и Татьяны. Он характеризует «Евгения Онегина» как «длинную эпиграмму на любовь, ибо чувство это, показанное вначале чистым, тонким и сильным, в конце вырождается в грубый материальный факт существования». Пушкин, продолжает Тенка, хотел дать в нем карикатуру на светскую пустоту и щедро осыпал насмешками официальный этикет, лицемерие, порочность касты, среди которой он жил. Не будучи в состоянии уловить ту грань, которая всегда отделяла в Пушкине онегинский скептицизм и тоску от освобождающей силы поэзии, Тенка утверждает, что Онегин и частично Ленский—это портреты самого Пушкина. В то же самое время критик восхищен великолепной композицией и стилем романа, «который затрагивает все формы, от трагической суровости до тонкого остроумия комедии, от торжественности эпопеи до шутки и непринужденности эпиграммы». По мнению критика, нет ничего более привлекательного, чем та домашняя атмосфера, в которую поэт погружается при описании глубин русской жизни, подмечая мельчайшие подробности и описывая их самыми яркими и живыми красками.

В «Борисе Годунове» и «Полтаве» критик находит дефекты композиции. Уже Мицкевич (которого Робер определял как «лирика, систематически враждебного драматургическому жанру»),⁴⁸ рассуждая о критериях национальной славянской драмы, видел главный недостаток «Бориса Годунова» в том, что Пушкин в нем оставался в пределах земной действительности.⁴⁹ О пушкинской драме Тенка говорит, что «это своего рода историческая драма грандиозных размеров, вроде шекспировских, в которой жизнь старой России воскрешается со всей реальностью первобытной живописи». Критик предпочел бы, однако, чтобы действие не распалось на отдельные сцены, а сосредоточилось на каком-то стержневом мотиве, в данном случае на всепоглощающем властолюбии Бориса.⁵⁰

В «Полтаве» Тенка видел смесь исторического и романтического, что придает поэме, изобилующей прекрасными сценами, колорит разнообразия и блеска. Тенка не упоминает ни о литературоведческих статьях Пушкина, ни о «маленьких трагедиях», ни о поэме «Медный всадник», ни о сказках и лишь бегло касается некоторых произведений прозы. Ему не доставало фактических сведений о биографии и творчестве поэта в 30-е годы, т. е. об эволюции, приведшей Пушкина к поискам в русской истории истоков самосознания своего народа и путей к будущему, не хватало знания периода напряженной борьбы поэта в условиях реакции за развитие новой русской литературы.

Подводя итоги своей оценки Пушкина, Тенка подчеркивает, что поэт сумел среди всех своих разочарований и шатаний сохранить определенную долю независимости вопреки стремлению царя «сделать народного поэта все более покорным себе и оказывать прямое влияние на его замыслы». История Петра, заказанная Пушкину императором

данного в своем развитии творчества Пушкина. О высказывании по поводу пушкинского «романа в стихах» итальянского переводчика Ч. Бочеллы в предисловии к его переводам поэм Пушкина см. в уже названной выше (примеч. 5) моей статье, стр. 110.

⁴⁸ Revue des Deux Mondes, 15 déc. 1852, p. 1131—1132.

⁴⁹ Les Slaves... par Adam Mickiewicz, t. IV, p. 308 et suiv.

⁵⁰ Еще долгие годы итальянские переводчики «Бориса Годунова» Пушкина будут усматривать во властолюбии Бориса стержень развития трагедии, играющий, по их мнению, такую же роль, как фатум в древних классических трагедиях. См. предисловия к переводам пушкинской трагедии: «Boris Godunov», в переводе С. Bragaglia (Milano, 1883); то же в переводе G. Loria e J. Trinko Feltre, 1899); Drammi, poemi, leggende di Alessandro Pushkin, tradotti da D. Ciampoli. Milano, 1914.

Николаем, не была доведена до конца, несмотря на ревностную страсть, с которой Пушкин отдался изучению источников. Тенка говорит и об «Истории Пугачева», а также о «Капитанской дочке»⁵¹ как об одном из прекраснейших прозаических повествований в русской литературе: в этом романе отразилась щедрость поэтической природы Пушкина, воплощены богатство подробностей и тонкость зарисовок. Но «Пиковая дама»⁵² и «Повести Белкина»,⁵³ как считает Тенка, — это «легкие развлечения пушкинской фантазии, для которой был тягостен размеренный труд историка и которая нуждалась в том, чтобы время от времени давать себе простор». И в заключение критик пишет: «Пушкину не было суждено закончить свою историю, ибо, будучи неистовым и пылким в личной жизни, как и в жизни общественной, он позволил увлечь себя порыву ревности и был убит на дуэли в возрасте 37 лет, когда его гений был готов дать стране лучшие свои плоды».

Итак, нам представляется, что в своем очерке при всех неточностях и изъянах Тенка все же сумел схватить характерные черты пушкинского творчества: блестящее преодоление границ традиционных литературных жанров, стремление к реалистическому изображению действительности в ее национальной самобытности и исторической обусловленности. Но эти черты Тенка не всегда умел положительно оценить. Говоря о «Братьях разбойниках», например, он мимоходом замечает: «Поэт идеализирует, как и Шиллер, силу необходимости, которая вооружает человека против отвергнутого его общества. Но он не показал убийцу философа и мыслителя, а остался в рамках действительности, предлагая читателю зрелище души, искушенной преступлением и возвышаемой только чувством жалости и братской любви». Дальше Тенка проводит параллель между Наполеоном Мандзони и Наполеоном Пушкина, почти обвиняет Пушкина в недостатке религиозного чувства, но подчеркивает чрезвычайную живость некоторых человеческих черт пушкинского Наполеона. Он отмечает, что в то время как Мандзони сосредоточивает свое внимание на выделении возвышенных духовных устремлений своего героя, Пушкин умеет улавливать движения сердца, не замеченные итальянским поэтом, и создать образ Наполеона, который, «забывая о войне, троне и славе в веках, думает о сыне, которому не суждено закрыть ему глаза на смертном одре».

Положительной особенностью восприятия творчества Пушкина критиком является понимание его новаторского исторического значения: «Пушкин символизирует первый и самый блестящий период русского литературного возрождения».

Тенка намеревался продолжить свой обзор, уделяя внимание и развитию современной ему русской литературы. В этом ему помешали сна-

⁵¹ Роман «Капитанская дочка» в переводе Л. Визардо был опубликован в журнале «Illustration» с мая по август 1846 г.

⁵² «Пиковая дама» в приукрашенном переводе П. Жюльвекура появилась в книге, озаглавленной «Le Yataghan» (Paris, 1843), название повести Н. Ф. Павлова, занимающей вторую часть этой же книги. Перевод Мериме пушкинской повести, открывающий серию его переводов с русского, появился в «Revue des Deux Mondes» (15 juillet, 1849).

⁵³ В 1834 г. повесть «Выстрел» была переведена на французский язык Каролиной Олешкевич (C. Oleskiewicz) для журнала «Panorama littéraire de l'Europe» (март) и в 1840 г. М. А. Ермоловым для «Revue Britannique» (июль). Повесть «Метель» появилась в «Illustration» 27 мая 1843 г. Имя переводчика этой повести неизвестно. Из неоконченных произведений Пушкина М. А. Ермолов перевел «Кирджали» для «Revue Britannique» (февраль 1846 г.). Все эти сведения почерпнуты в книге: M. S a d o t. L'image de la Russie..., p. 417—419, 448. Тенка, вероятнее всего, не был знаком ни с этими переводами, ни с более поздним немецким переводом «Повестей Белкина», сделанным Требстом и Сабининым в 1840 г. Тенка знал, как нам кажется, двухтомный сборник переводов Пушкина Дюпоном, в котором не содержится ни одного прозаического произведения русского поэта.

чала его все более интенсивная журналистская деятельность, а затем его поглощенность политическими делами. Однако и Россия, и русская литература, оказывается, оставались в его поле зрения: в 1853 г. критик выступил на страницах своего журнала со статьей «Россия и Восток»;⁵⁴ кроме того, известно, что в 60-е годы он с увлечением читал произведения И. С. Тургенева, которого называл «своим любимым автором».⁵⁵ Это показывает, что интерес Тенки к русской литературе не был эпизодическим.

Но вернемся к прямой теме нашей статьи, т. е. к очерку критика «О русской литературе», и попытаемся обобщить его выводы. Вероятно, у читателей нашей статьи возникнет предположение, что Тенке была знакома концепция русской литературы Белинского, поскольку в очерке Тенки явно имеются многочисленные точки соприкосновения с русским критиком: начиная с первоначального (позднее преодоленного как неправильного) утверждения о том, что в России нет национальной литературы, а также в выделении двух направлений в русской литературе, «идеального» и сатирического, и кончая характеристикой отдельных писателей, как например Ломоносов, Державин, Карамзин, Крылов. Возможность прямого или косвенного знакомства Тенки с первыми четырьмя статьями Белинского, посвященными Пушкину, полностью исключить нельзя. Как убедительно показал М. П. Алексеев,⁵⁶ 1-я и 2-я статьи Белинского о Пушкине, опубликованные в 6-м и 9-м номерах журнала «Отечественные записки» за 1843 г. без подписи, уже несколько месяцев спустя вышли в немецком переводе под заглавием «Краткий очерк русской литературы» в журнале «Летописи славянской литературы, искусства и науки»,⁵⁷ основанном незадолго до того в Лейпциге лужицко-сербским славистом Яном Петром Иорданом. В 1846 г. этот же очерк вышел отдельной книгой под измененным названием «История русской литературы». В это издание вошли также 3-я и 4-я статьи Белинского о Пушкине. Однако в бумагах Тенки не удалось обнаружить следов его знакомства со статьями Белинского.

Можно еще задать вопрос, не знал ли Тенка работу Герцена «О развитии революционных идей в России»,⁵⁸ в которой характеристика истории русской литературы была органически связана с историко-литературной концепцией Белинского. Герцен написал эту работу в 1850 г. В своем письме из Ниццы от 13 сентября 1850 г. русский революционный демократ писал Маццини: «... у меня есть большая статья о России, но я ее уже обещал Колачеку для его журнала».⁵⁹ Однако и в данном случае у нас

⁵⁴ La Russia e l'Oriente. — Il Crepuscolo maggio 1853.

⁵⁵ Ср.: T. Massarani. Carlo Tenca e il pensiero civile del suo tempo. Hoepli, Milano, 1886, p. 400. В 1854 г. появился французский перевод «Записок охотника» И. С. Тургенева, выполненный Э. Шарьером (E. Charrière): «Mémoires d'un seigneur russe ou Tableau de la situation actuelle des nobles et des paysans dans les provinces russes» (Paris); перевод И. Делаво (H. Delaveau) «Récits d'un chasseur» появился в 1858 г.

⁵⁶ М. П. Алексеев. Белинский и славянский литератор Я. П. Иордан. К вопросу об известности Белинского на Западе и у славян в 40-е годы XIX века. — В кн.: Литературное наследство. Т. 56. В. Г. Белинский, II. М., 1950, стр. 437—461.

⁵⁷ Jahrbücher für Slawische Literatur, Kunst und Wissenschaft, Leipzig, 1843 (№ 4, 5); 1844 (№ 3, 4).

⁵⁸ Эта работа Герцена в 1851 г. была опубликована на немецком языке с подзаголовком «Aus den russischen Manuscripte» в журнале «Deutsche Monatschrift für Politik, Wissenschaft, Kunst und Leben. Herausgegeben von Adolph Kolatschek». Bremen, 1851 (январь—май, в 7 частях). В июне 1851 г. она была напечатана в Ницце на французском языке: Du développement des idées révolutionnaires en Russie, par A. Iscander. Paris, 1851.

⁵⁹ А. И. Герцен. Собр. соч., т. 24. М., 1961, стр. 140 и 143.

нет точных сведений о знакомстве Тенки с работой Герцена, а наличие в этот период переписки между Тенкой и Маццини не подтверждено.

В заключение следует отметить, что в истории литературных связей Европы и России, активизировавшихся в 20-е годы XIX в. и получивших дальнейшее развитие к середине XIX в., работы Тенки о славянской и особенно о русской литературе сыграли видную роль. Благодаря характеристикам Пушкина, которые принадлежали Тенке, в Италии и — шире — в Европе стали лучше знать величайшего русского поэта, гения русской и мировой культуры.



А. В. ЧИЧЕРИН

ПУШКИН, МЕРИМЕ, СТЕНДАЛЬ

(О СТИЛИСТИЧЕСКИХ СООТВЕТСТВИЯХ)

1

«Читал Mérimée *Chronique de Charles IX*. Странная его умственная связь с Пушкиным». Это запись в «Дневнике» Льва Толстого, сделанная 20 сентября 1865 г.¹ Действительно странная умственная связь. Особенно когда читаешь труды Мериме, посвященные русской истории, Лжедмитрию, Смутному времени, порой начинает казаться, что это Пушкин, пишущий по-французски.

Пушкин только мельком, однажды в 1835 г., но с восхищением говорит о прозе Мериме, резко выделяя его во всей французской литературе: «...острый и оригинальный писатель автор Театра Клары Газюль, Хроника времен Карла IX, Двойной ошибки и других произведений, чрезвычайно замечательных в глубоком и жалком упадке нынешней французской литературы» (III, 334).

За четыре года до этого, в мае и в июне 1831 г., Пушкин хотя и более сдержанно, но весьма положительно отметил роман Стендаля «Красное и черное». В литературе конца 20-х и начала 30-х годов эти два автора отчетливо выделены Пушкиным и противопоставлены всей французской литературе, о которой поэт писал иногда довольно резко: «Одно меня задирает: хочется мне уничтожить, показать всю отвратительную подлость нынешней французской литературы. Сказать единожды вслух, что Lamartine скучнее Юнга, а не имеет его глубины, что Végan-ger не поэт, что V. Hugo не имеет жизни, то есть истины; что романы A. Vigny хуже романов Загоскина» (XV, 29).

Для историка литературы противопоставление Стендаля и В. Гюго, Мериме и А. Де Виньи не означает противопоставления более значительных писателей менее значительным. В истории литературы каждый из этих авторов занял свое, достаточно почетное место. Ни одна карта здесь другую карту не бьет.

Но это — два разные, друг другу противоположные течения в истории прозы, в истории стиля. Мериме и Стендаль оказываются на одном берегу, Гюго и Виньи — на противоположном. Пушкин ценил в авторах, которых он выделял, не просто писателей более талантливых, нет — он видел в них определенное направление, то, что считал самым верным и самым нужным в литературе того времени, и мировой литературе и русской. Наоборот, не только Гюго и Виньи, даже Бальзак, по его мнению,

¹ Л. Н. Толстой. Полн. собр. соч., т. 48. М., 1952, стр. 62.

шли по неверному пути. Стало быть, дело не в одном противопоставлении романтизма и реализма. «Странную умственную связь» почувствовал не только Пушкин, ее не менее, а еще сильнее почувствовал Мериме, в будущем — вдохновенный переводчик и стихов и прозы Пушкина, Мериме, тщательно изучая русский язык, лучше многих критиков понял, до какой степени творчество Пушкина исходило из богатств и своеобразия этого языка, до какой степени он «создал язык для своей поэзии»; Мериме понял и то, как «Капитанская дочка» и «Пиковая дама» во всех отношениях совершенны.²

Можно полагать, что «умственную связь» с Пушкиным почувствовал бы и Стендаль, если бы он знал русский язык, если бы читал прозу Пушкина.

В чем же заключается эта «странная умственная связь»?

Стиль пушкинской прозы кристаллизовался удивительно рано и без видимых усилий. Уже в «Наденьке» 1819 г. энергично устремленный, ритмически пружинящий склад прозаической речи. В письмах начала 20-х годов — быстрые, действенные зачины, например: «Чаадаев хотел меня видеть непременно...», «Вот уже восемь месяцев, как я веду странническую жизнь...», «Не правда ли, что вы меня не забыли...» (XIII, 17, 20, 29).

В главах исторического романа, написанных в 1827 г., отстаиваются основные признаки этого стиля, — сжатая, действенная, на постоянных тонких контрастах основанная речь: «...крайне бережливый в собственных своих расходах, не жалел для него своей казны, присовокупляя к червонцам отеческие советы...» (VIII, 3), «...и государство распалось под ирривые припевы сатирических водевилей», «Литература, ученость и философия оставляли тихий свой кабинет и являлись в кругу большого света...», «Женщины царствовали, но уже не требовали обожания» (III, 3, 4). Это — на двух первых страницах романа.

Так же и во второй главе: «Ибрагим с любопытством смотрел на новорожденную столицу, которая подымалась из болота... Обнаженные плотины, каналы без набережной, деревянные мосты повсюду являли недавнюю победу человеческой воли над супротивлением стихий», «...никто в ласковом и гостеприимном хозяине не мог бы подозревать героя полтавского, могучего и грозного преобразователя России» (VIII, 10—11).

И в третьей главе: «Надменный князь Меншиков дружески пожал ему руку», «Ибрагим проводил дни однообразные, но деятельные...», «Он почитал и себя обязанным трудиться у собственного станка и старался как можно менее сожалеть об увеселениях парижской жизни» (VIII, 13), «Я стоял на веревочной лестнице и не имел довольно места, чтоб сделать приличный реверанс...» (XIII, 14).

Общее движение повествования направляется лаконичными, но весьма динамическими фразами: «В ту же ночь он отправился в Россию» (VIII, 10), «Государь вышел часа через два» (VIII, 11), «Корсаков остолбенел» (VIII, 16) и т. п. В соответствии с этим пушкинские эпитеты выхватывают из глубины обозначенного предмета ясные и устойчивые признаки: «влюбленный Ибрагим», «бедственную судьбою негра», «новорожденную столицу», «черные пронизательные глаза»; еще существеннее простое определение: «гранитною рамою», «военными и торговыми судами». Эти определения по своей деловитости и точности соответствуют стилистическому строю повествования в целом.

Поэтому с первого слова отчетливы и основной колорит, и оттенки каждого образа. Ибрагим, охваченный страстью, но верный чувству долга, смелый, работоспособный, простой. Корсаков — полная его противопо-

² П. Мериме. Статьи о русских писателях. М., 1958, стр. 35 и 50.

ложность. В духе Вальтера Скотта и Петр, и его деяния изображаются «не с чопорностью чувствительных романов, — не с *dignité* истории, но современно, но домашним образом». Однако Пушкин идет дальше В. Скотта в тонком юморе и простоте искреннего чувства.

Мериме в своей «Хронике времен Карла IX» создавал прозаический стиль, во многом пушкинскому соответственный. Такая же действенная сжатость повествования, такое же членение фразы с тонким юмором сопоставлений: «*La houssine siffla á l'instant, et, frappant le pauvre aubergiste sur la joue, fut pour lui comme la profession de foi de son interlocuteur*»³ (Хлыст засвистел в воздухе, и удар по щеке стал для бедняги-кабатчика исповеданием веры его собеседника), «...*si le jeune homme ne l'eût suivi pour voir comment son cheval serait traité, la pauvre bête eut sans doute été privée de son souper, en qualité d'hérétique*» (... если бы юноша не последовал за ним, чтобы посмотреть, как обойдутся с его лошадью, бедное животное, конечно, было бы оставлено без ужина в качестве еретика), «*Mergy... souriait á la jolie bouche de la bohème plus qu'à sa cruelle plaisanterie*» (Мержи... улыбался скорее прелестным губкам цыганки, чем жестокой ее шутке, стр. 34).

Соль и острота речи не в эффектных сравнениях или метафорах, а в действенном употреблении обыденной лексики: «*Les bouteilles, déjà vigoureusement attaquées*» (бутылки, уже подвергшиеся мощной атаке), «*si cette bouteille l'avait attrapé*» (если бы эта бутылка его поймала, стр. 33).

В сконцентрированном и интенсивном синтаксическом строе «Хроники», как и в прозе Пушкина, значительную роль играет заключающая абзац весьма короткая, ведущая действие фраза вроде: «*Mergy se laissa entraîner*» (Мержи позволил себя увлечь, стр. 59), «*Les quatre fers se croisèrent en même temps*» (Четыре шпаги скрестились одновременно, стр. 130), «*C'était une nuit faite pour l'amour*» (Эта ночь создана была для любви, стр. 204) и мн. др. Следует отметить, что в этого рода фразах — глубокое «двойное» значение. Так, ночь, созданная для любви (луна скользила среди легких белых облаков, а Бернар спешил к своей возлюбленной), это и была та ночь 24 августа 1572 г., когда произошло в Париже кровавое истребление гугенотов.

Трактовка отдельных сцен, а отсюда и человеческих характеров в главах пушкинского исторического романа и в «Хронике» тоже весьма родственны. Исторически точно, с оттенком юмора изображены ассамблея времен Петра I, когда Корсаков, только что прибывший из Парижа, «час от часу более дивился», и выход короля Карла IX, на который попадает озадаченный и ошеломленный провинциал Бернар де Мержи. Композиционно эти сцены строятся по принципу исторического анекдота с острым и завершенным фабульным действием и динамическим обозначением характеров и в особенности нравов изображаемого времени. Такого же рода сцены, когда Петр вдруг приезжает к Гавриле Афанасьевичу в роли свата или когда Карл IX подстрекает Жоржа на подлое убийство адмирала Колиньи, и другие.

Поэтому и характеры даны на фоне нравов изображаемой эпохи и возникают конфликты, порожденные противоречиями того времени, но только в пределах сюжета, истории арапа Ибрагима, истории гугенота Бернара. У обоих авторов по-вальтерскоттовски в один узел связано историческое и личное. Восьмая глава «Хроники» особенно характерна. Это непринужденный спор с читателем, который с нетерпением ждет пышной панорамы, описания королевского двора, свирепой Екатерины Медичи, доблестного Генриха и др. Ничего этого в романе не будет.

³ P. Mérimée. Chronique du règne de Charles IX. М., 1954, стр. 32 (далее ссылки на это издание даются в тексте).

Многочисленные стилистические соответствия не затушевывают индивидуальности особенностей обоих произведений: Мериме саркастичнее, язвительнее. Пушкин более эпичен, больше в его незавершенном повествовании задушевной серьезности и простоты. Первая таинственная встреча Бернара с замаскированной незнакомкой, оказавшейся графиней де Тюржи, скорее сближает Мериме с Александром Дюма, чем с Пушкиным. У Мериме трактирщики, солдаты, горожане только эпизодические персонажи, у Пушкина одетый в колпак и в «китайчатый плафрок» пленный швед, смиренный музыкант, должен был войти в ряд основных персонажей романа.

У обоих авторов в одновременно написанных произведениях сказывается роль однородных традиций, французской прозы XVIII в. и В. Скотта, но оба они новаторы, создающие сжатую, действенную, не украшенную, воинственно антиромантическую прозу.

2

Пушкин, вероятно, до Болдинской осени не успел прочитать «Таманго», новеллу, впервые напечатанную в октябре 1829 г. в журнале «Revue de Paris», а потом появившуюся в сборнике «Mosaïque» (1832) рядом с такими новеллами, как «Партия в трик-трак», «Этруская ваза», «Матео Фальконе», «Взятие редута». В 1835 г. Пушкин упоминает «Двойную ошибку» (1833) как новеллу, которая среди других новелл того же автора, видимо, особенно приплась ему по душе.

Несколько раньше написанные «Повести Белкина» и новеллы Мериме имеют много общего между собою, отчетливее становятся теперь и отличия, резко выраженный национальный колорит повествовательной манеры каждого писателя. Уж очень не сходны образы рассказчиков, а за ними и авторов. Пушкину понадобился простодушный и кроткий Иван Петрович Белкин и его скромные собеседники-провинциалы: чиновник, подполковник, приказчик, провинциальная девица. А у Мериме в роли рассказчика тонкий знаток искусства, человек образованный и светский. Пушкину нужны рассказчики, весьма далекие по своему культурному уровню от автора, чтобы упростить, сделать более близким народному его восприятие мира и его мысли. Эти рассказчики часто примитивнее тех, о ком они рассказывают, не проникают в их сферу размышлений и чувств, не сознают того, о чем читатель догадывается по характеру описанных происшествий. Новеллы Мериме при внешней широте охвата (во Франции — столица и провинция, Корсика, Россия, Испания, Африка) по внутреннему масштабу уже «Повестей Белкина», в них меньше народного и больше личного. В «Этрусской вазе» рассказчик, холодно отмечающий антикварные достоинства разбитой вазы, и нежный, скрытный, мнительный, пылкий Сен-Клер рассматриваются во французской критике как две противоположные стороны личности самого автора.

Однако в образе рассказчика, в образе автора нечто существенно общее между Пушкиным и Мериме. Резко антиромантическим становится существенный элемент стиля — употребление местоимения первого лица единственного числа. В романтическом субъективном романе оно вело за собой душевные излияния весьма близкого автору Вертера, Адольфа, Обермана или Октава. А теперь это «я» стороннего, иногда пристального, а иногда и рассеянного наблюдателя. «Je descendais le dernier coteau...», «J'avais toujours soupçonné les géographes...» — так начаты «Венера Ильская» и «Кармен».⁴ У Пушкина: «Я пришел к Сильвио в на-

⁴ P. Mérimée. Nouvelles. Editions en langues étrangères. Moscou, 1958, p. 241, 342.

значенное время...», «Я смотрел на Сильвио с изумлением...». Начат «Выстрел» с того же местоимения, но во множественном числе: «Мы стояли в местечке ***» (VIII, 68, 65).

Эта особенность реалистической новеллы — отправной пункт для других соответствий в стиле сюжетно-действенного повествования, улавливающего в необычном, в «анекдоте» черты постоянного, типичного.

Истинный анекдот, из ряда вон выходящее событие — венчание бедной Марии Гавриловны не с любимым ее женихом, а с совершенно чужим, незнакомым офицером. Статуя Венеры приняла всерьез обручальное кольцо, неосторожно надетое на ее палец. Истинное значение шутливо рассказанных трагических происшествий заключено в тонкой поэтической трактовке необычного сюжета: все в высшей степени обыденно в поместье Ненарадове и в истории модной романтической влюбленности, в провинциальном доме господина Пейрорада и в грустной истории брака его сына Альфонса.

Сильными короткими толчками ведут свое повествование оба автора: «Служанка несла за нею два узла. Они сошли в сад. Метель не утихла; ветер дул навстречу, как будто силясь остановить молодую преступницу. Они в силу дошли до конца сада. На дороге сани дожидались их. Лошади, прозябнув, не стояли на месте...» (VIII, 79).

«Un coq chanta. Alors la statue sortit du lit, laissa tomber le cadavre et sortit. Madame Alphonse se pendit á la sonnette, et vous savez le reste» (Пропел петух. Тогда статуя вылезла из постели, уронила труп и вышла. Мадам Альфонс бросилась к звонку, остальное вы уже знаете).⁵

Персонажи в «Повестях Белкина» и в новеллах Мериме даны одинаково лаконично, отчетливо, тонко, без углубленного психологизма, но с резким обозначением светотени и с легкой примесью иронии, особенно тогда, когда речь идет о загадочном и мрачном Сильвио, о Дон Жуане де Марана.

С новой стороны приближается Пушкин к Мериме в столь полюбившейся французскому писателю повести «Пиковая дама». «Анекдот о трех картах» приобретает такие резкие очертания, грубая корысть как движущая сила, как энергия так граничит с фантастикой, с музыкально-лирически раскрытой темой ужаса и страха. Повествование — столь непринужденное и столь сконцентрированно динамичное, что описание места действия дается с точки зрения человека, идущего через комнату, не задерживаясь в ней.

Свойственное новеллам Мериме начало, вводящее сразу *in medias res*. И в дальнейшем опять эти толчки словно из-под строки бьющего упругого ритма: «Дверцы захлопнулись. Карета тяжело покатила по рыхлому снегу. Швейцар запер двери. Окна померкли» (VIII, 239). Или: «Карета подъехала и остановилась. Он услышал стук опускаемой подножки. В доме засуетились» (VIII, 240). Слитые в одно контрадикторные сгустки: «... будучи в душе игрок, никогда не брал он карты в руки», «надеясь найти там Германна и желая не найти его», «... не любовь. Деньги...» (VIII, 235, 243, 245).

«Пиковая дама» как художественная структура — вершина в ряду реалистических, динамических, сюжетно активных и глубоко лиричных новелл, которые одновременно возникали под пером Пушкина и под пером Мериме.

Французский новеллист не только восхищался русским языком, его ясностью, его юностью, говоря, что педанты еще не успели его испортить,

⁵ P. Mérimée. Nouvelles, p. 290. — В переводе не могу не гладить стилистический промах Мериме, который повторяет *sortit du lit... et sortit*. Такого рода случаи не прощал ему Флобер.

не только полюбил стихи и прозу русского поэта, он на деле, в роли переводчика, обосновал и реализовал свои симпатии. В оценке этих переводов существует разногласие. Л. Коган, которая больше всего дорожит «стилистической верностью подлиннику», в переводе «Пиковой дамы», сделанном Мериме, устанавливает много искажений, расширяющих, разжижающих пушкинский текст (вместо «Швейцара не было» — «О, какое счастье, швейцара нет!»). Вместо: «Ты убийца старухи» — «был убийцей этой бедной женщины» и пр.).⁶

О. В. Тимофеева,⁷ защищая переводчика, показывает, что в некоторых случаях стилистическое искажение перевода объясняется не вкусами и не прихотью Мериме, а особенностями французского языка, его отличием от русского; чтобы перевести слово «головка» по-французски, нужно прибавить эпитет. Такого рода защита оказывается верной только для незначительной части случаев. Более убедительно то, что О. В. Тимофеева приводит другие образчики, абзацы, безусловно, в пушкинском духе переведенные. И мы видим, что в переводах Мериме сказались и чрезвычайная близость к стилю пушкинской прозы, и некоторое существенное отличие от оригинала. При такого рода переводческой «ретушевке» французские критики, издатели не раз объявляли «Пиковую даму» повестью Мериме на сюжет, заимствованный у Пушкина. Это одно из свидетельств стилистической близости прозы Пушкина и Мериме.

3

Стендаль гораздо менее музыкален, чем его выдающиеся современники, о которых до сих пор говорилось. Нет у него строго французского изящества Мериме, его блеска. И вполне понятно, что даже в кругу друзей, а Проспер Мериме был в их числе, Стендаль не пользовался успехом. Но Пушкин оценил «Красное и черное», а Бальзак — «Пармскую обитель».

Мериме и Стендаль как рассказчики оказались близкими лишь во «Взятии редута» и в описаниях того, как Фабрицио Дель Донго участвовал в битве при Ватерлоо, — здесь одинаково жестокое, правдивое восприятие войны, такое, когда непривычный к этому новичок оказывается в гуще боя. В маленькой, дневниковой новелле «Взятие редута» появляется и точная обнаженная отчетливость мысли, которая не свойственна Мериме, но весьма характерна для Стендаля, в частности для его «Ванины Ванины».

Стендаль, не понятый близким к нему Мериме, оказался более понятным далекому от него русскому поэту. «Красное и черное» примыкает к пушкинской прозе несколько с другой стороны, нежели роман и новеллы Мериме.

Пушкин, отвергая романтические «блестки» В. Гюго, явно ценит в «Красном и черном» именно то, что этим «блесткам» противоположно: крайнюю трезвость описаний, точность, естественность в употреблении слова. И еще одно, обратное тому, что вызвало упрек в «близорукой мелочности нынешних французских романистов», упрек, который был адресован и Бальзаку. Видимо, Пушкин считал загромождающим повествование и излишним то обилие описаний, на которое, особенно на первых страницах, наталкивается читатель «Человеческой комедии». Стиль «Красного и черного» в этом отношении противоположен стилю Бальзака, он

⁶ Л. Коган. Пушкин в переводах Мериме. — В кн.: Пушкин. Временник Пушкинской комиссии, т. 4—5. М.—Л., 1939, стр. 335.

⁷ О. В. Тимофеева. Мериме — переводчик Пушкина. — Уч. зап. Львовск. унив., т. 24, вып. 2, 1953, стр. 121—132.

менее живописный, чем у Бальзака, но каждая деталь служит общей мысли. Так, при описании Безансона («Красное и черное», начало XXIV гл. 1-го тома) облик старинной и прославленной крепости пробуждает воинственный, неустранимый дух Жюльена, и тут же, едва он оказался в кафе, полном посетителей, играющих в бильярд, застенчивость, даже робость овладевает юным героем. В деталях, всегда поданных крупным планом, обнажаются жизненные противоречия, в особенности противоречия характера. Стендаль может смело обойтись без зримых образов, знакомя читателя с полным противоречий образом мышления не только Сореля, но и других героев первого плана.

Великолепные образчики свободных переходов от авторского пересказа к несобственно-прямой и прямой речи в размышлениях Матильды де Ла Моль: «*Sa véritable terreur était que Julien ne fût mécontent d'elle. Peut-être aussi n'a-t-il que les apparences d'un homme supérieur? Elle abhorrait le manque de caractère, c'était sa seule objection contre les beaux jeunes gens qui l'entouraient. . . Ils étaient braves, et voilà tout. Et encore, comment braves?*» (гл. XIV, т. II) (Ее устрасало, что Жюльен будет недоволен ею. Может быть, у него — только видимость выдающегося человека? Она презирала слабость характера, это было единственное, что не признавала она в очаровательных молодых людях, ее окружавших. . . Они смелые и только. И в чем эта смелость?).⁸

В романе 1831 г. Стендаль последовательно реализует свои давно выношенные, настойчивые и отчетливые принципы: «Разрешать любую проблему внутри человеческого характера», «рассуждение фактами, — я думаю, — лучшее из всех» («*Le raisonnement des faits est, ce me semble, le meilleur de tous*»). «Изучать язык страстей».⁹ «Твердо помнить, что нужно всем пожертвовать ради главного преимущества новой философии, которое содержится в том, чтобы обнаружить истину, следуя тому великому принципу, что все беды происходят от устранения истины или от того, что ее игнорировали когда-то. Если это оскорбит правительство, печататься в Германии без имени автора».¹⁰

Деловая и точная лексика Стендаля, отчетливость синтаксического строя, раскрытие противоречий внутри фразы, в размышлениях героев, в движении сюжета, точность светотени — все это было глубоко созвучно автору «Пиковой дамы». В одном отношении Стендаль шел дальше по уже намеченному Пушкиным пути: он создал социально-психологический роман того примерно масштаба, как и замыслы Пушкина, оставшиеся незавершенными.

Замысел романа о Пельомове (1834), более явно связанный с произведением Булвера-Литтона, имеет также в своем плане существенные черты, общие с «Красным и черным» («Пелам влюбляется в женщ. <ину> высшего общества. Пелам в б. <ольшом> обществе — любовь в большом свете. . . Пелам выходит в большой свет и наскуча им вдается в дурное общество. *Pelyomof devient aux yeux du mond un mauvais sujet. . . Assassinat*» — VIII, 973, 976).

Конечно, сущность дела не в этих частичных сближениях плана пушкинского романа с «Красным и черным», а в общем характере двух произведений, задуманного и осуществленного, одинаково говорящих о трудной, бурной, исполненной резких противоречий судьбе двух молодых людей, наделенных изломанными характерами, способных на подвиг, но совершающих преступления.

⁸ Stendhal. *Le Rouge et le Noir*. Editions en langues étrangères. Moscou, 1958, p. 383.

⁹ Stendhal. *Pensées*. Filosofia nova. Paris, 1931, t. I, p. 4, 19—20, 73.

¹⁰ Ibid., t. II, p. 262—264.

Для Пушкина «Красное и черное» было произведением, близким его исканиям в области художественной прозы и пробивающим новые пути в сфере реалистического романа.

Потому что, действительно, обращение Пушкина к прозе вообще и, в частности, к роману было отнюдь не только индивидуальным его стремлением, а полностью отвечало «духу времени».¹¹

Но почему восхищение Пушкина романом «Красное и черное» не было безусловным? Что значит эта оговорка: «Rouge et noir est un bon roman, malgré quelques fausses déclamations et quelques observations de mauvais goût» (Красное и черное хороший роман, несмотря на фальшивую риторичность в некоторых местах и на несколько замечаний дурного вкуса — XIV, 172, 427).

Пушкин отмечает не отдельные промахи. И в положительном суждении и в оговорке речь идет о системе. В эстетической системе романа Стендаля нет того изящества, той гармонии, того внутреннего лиризма, которые были весьма существенны в прозе Пушкина. Не было той насыщенной сжатости, которая в «Станционном смотрителе», в «Пиковой даме» составляет дух действительно сосредоточенного стиля. В порывистой нерешительности Жюльена, в его отважной трусости, в лицемерной его прямоте много раскачки, повторений и перепевов, в самом строении фразы есть излишние нагнетания и повторы.

Уже показав, как мадам де Реналь в нетерпении, ожидая Жюльена, бежит по коридору к его двери, возвращается обратно, Стендаль завершает это описание еще и патетическим возгласом: «Deux heures d'attente furent deux siècles de tourments» (Два часа ожидания стали двумя столетиями тревог!). Изобразив подавленное душевное состояние Жюльена, заканчивая словами: «Tout lui paraissait triste et sans consolation» (Все казалось ему печальным и безрадостным), Стендаль к этому еще прибавляет: «il sentait son coeur glacé dans sa poitrine» (он чувствовал, что сердце в груди его оледенело). Такого рода декламацию Пушкин считал излишней.

Той строгой рассчитанности и взвешенности каждого слова, той гармоничной и ясной симметрии,¹² которые свойственны прозе Пушкина, в «Красном и черном», в «Пармской обители» нет. Нет и столь свойственной прозе Пушкина строгого лиризма.

В интересной в целом статье Л. А. Озерова «Стихотворения в прозе Тургенева» есть такое противопоставление прозаического стиля Тургенева и Пушкина: «Пушкин, как известно, отделял прозу от стихов. Он подчеркивал, что прозе нужны прежде всего мысли и мысли, выдвигал на первый план коммуникационные ее свойства, в отличие от стихов, целиком находящихся во власти поэтичности, лиризма. Тургенев же стремился сочетать стих и прозу, повествовательность и лиризм».¹³ Противопоставление неубедительное. Точность и сжатость пушкинской прозы нисколько не ослабляют ее поэтичности и лиризма. Как много лиризма в «Станционном смотрителе» вкладывается в кратчайшие фразы: «... где некогда поцеловала меня бедная Дуня», «А барыня сказала: „Я сама дорогу знаю“», «Она легла здесь, и лежала долго» (VIII, 105, 106), сколько здесь затаенных глубоких эмоций!

Лиризм в прозе Тургенева гораздо более обнажен. Но именно в этом пункте, в поэзии прозы, Тургенев следовал Пушкину, как в наше время Паустовский следовал Тургеневу.

¹¹ Д. Д. Благой. Творческий путь Пушкина. М., 1967, стр. 235.

¹² О принципе симметрии в архитектонике «Повестей Белкина» см. в книге Д. Д. Благого «Мастерство Пушкина» (М., 1955, стр. 223—246).

¹³ См.: Мастерство русских классиков. М., 1969, стр. 204.

В этом же — самое существенное отличие прозы Пушкина от прозы Стендаля: у первого сжатая и строгая поэзия прозы, у второго сухой и резкий прозаизм, сдобренный декламацией. Но это я говорю не в укор и не для умаления стиля Стендаля. В трезвой сухости его диалектики, в ответе юридического кодекса на страницах романа — его художественный радикализм, его истинное лицо, иное, чем у Пушкина, отношение к традиции просветителей, не только Вольтера и Гельвеция, но и Гоббса.

За всеми этими и другими резкими индивидуальными отличиями общее у Пушкина, Мериме, Стендаля не просто в том, что они писали отчетливо и сжато; за этим стилем, в его основе — общее у этих писателей осознанное намерение вкладывать в свое творчество не сердечные излияния, не мечты, не рассеянные раздумья, нет, — цельное, ясное, убедительное понимание общества и человека, интеллектуальная антиромантическая трезвость была основой этого стиля.¹⁴ В принципе «разумности» мотивировок устанавливался некоторого рода контакт с классицизмом. Но в системе классицизма «разумность» понималась отвлеченно и идеализированно, а в новой системе — жизненно и предметно: стремлением обнаружить шероховатую, порою алогичную, часто возмущающую, полную неожиданностей логику бытия. Такою логикой обусловлены трагические развязки «Хроники...», «Матео Фальконе», «Этрусской вазы», «Красного и черного», «Станционного смотрителя», «Пиковой дамы».

Поразительно, что столь ясные вещи, как «Повести Белкина» и «Красное и черное», были одинаково не поняты, не замечены современной авторам критикой. Начинаящего свое литературное поприще Стендаля окружило гробовое молчание. Прозаические произведения давно признанного Пушкина были встречены как проявление упадка его дарования. Первым Н. Полевой в «Московском телеграфе» (1831, № 21) заговорил о «пяти маленьких сказочках»: «Это фарсы, затянутые в корсете простоты безо всякого милосердия». Бедной «Барышне-крестьянке» особенно доставалось. А между тем и в этой повести при удивительной легкости, непридуманной шутливости рассказа — тонкая и ясная логика: мнимая вражда двух соседей, мнимая англоманья одного из них, мнимое романтическое разочарование Алексея, сколько мнимостей! — и в одном их ниспровержении таился мощный заряд для будущего развития литературы.



¹⁴ Ср. замечания о стиле Пушкина в книге Г. А. Гуковского «Пушкин и проблема реалистического стиля» (М., 1957, стр. 338—339).

Я. Л. ЛЕВКОВИЧ

ПЕРЕВОДЫ ПУШКИНА ИЗ МИЦКЕВИЧА

Переводы Пушкина из Мицкевича являются значительным фактом творческого общения двух поэтов, одновременно они имеют центральное значение для исследования темы Пушкин-переводчик, так как среди многих попыток Пушкина «перевыразить» стихи иностранных авторов только очень немногие были закончены и напечатаны им самим. К этим немногим законченным и напечатанным переводам относятся три перевода из Мицкевича — «Сто лет минуло, как тевтон» (отрывок из вступления к «Конраду Валленроду»), «Будрыс и его сыновья» и «Воевода».

История и сущность взаимоотношений Пушкина и Мицкевича хорошо изучены. Каждый из них, как Пушкин, так и Мицкевич, имел в творческой жизни другого важное и неоспоримое значение. Не очень длительное, но тесное личное их общение составляет также значительный эпизод в истории русско-польских культурных отношений.

Познакомились поэты в сентябре или октябре 1826 г. в Москве. 8 сентября Пушкин был возвращен из ссылки, а к 24 октября относится запись в дневнике М. П. Погодина об обеде, на котором присутствовали и Мицкевич и Пушкин.¹ Опальное положение обоих поэтов — польского и русского, почти одновременная ссылка, общность поэтических впечатлений, вынесенных из этой ссылки (оба они были в Крыму и в Одессе), взаимное восхищение поэтическим талантом другого — все это способствовало их сближению. К этому нужно добавить огромное обаяние личности Мицкевича, о котором пишут современники, его широкую литературную образованность и свойственный ему необыкновенный дар импровизации, производивший на Пушкина и на всех других слушателей незабываемое впечатление.

Знакомство и общение поэтов относится к годам, непосредственно следующим за декабрьскими событиями (Мицкевич уехал из России в апреле 1829 г.). Это время взволнованных мыслей о будущем России и горьких размышлений о недавнем прошлом. Самое пребывание Мицкевича в среде русских литераторов заключало в себе известную революционизирующую зарядку, возбуждало и обращало к таким острым политическим темам, как отношения между Польшей и Россией, недавние наполеоновские войны, возможные реформы со стороны царя.² Эти споры

¹ Н. Барсуков. Жизнь и труды М. П. Погодина, т. 2. СПб., 1889, стр. 48.

² Некролог Пушкина, написанный Мицкевичем, подтверждает, что актуальные политические темы часто обсуждались поэтами: «Когда он [Пушкин] рассуждал о политике иностранной и о политике своего отечества, — писал Мицкевич, — то можно было его принять за человека, посевшего в общественных делах и воспитанного на ежедневном чтении отчетов прений в парламенте» (Полибиблион, 1903, № 1, стр. 6).

велись с достаточной откровенностью. «Пока я был в оковах, ползая тихо, как уж, я хитрил с тираном, Но вам открыл то, что тайлось в душе, И для вас всегда хранил кротость голубя»,³ — писал впоследствии Мицкевич в послании «Русским друзьям», созданном после восстания 1830—1831 гг. и наполненным горечью и непримиримостью. Политический язык, на котором говорили поэты, был не всегда единым. Поздним отзвуком их философских и политических споров, в частности о Петре I и его деятельности, явились стихотворения Мицкевича «Памятник Петру Великому», «Олешкевич» и «Смотр войска» (в последних дано сатирическое изображение Петербурга) и ответ Пушкина Мицкевичу в панегирических (по адресу Петра I) стихах вступления к «Медному всаднику».

Скрытая полемика с Мицкевичем содержится уже в первом обращении Пушкина к его творчеству — в переводе начала «Конрада Валленрода». Автограф перевода Пушкина не сохранился. Перевод был напечатан в «Московском вестнике» в начале 1829 г. под заглавием «Отрывок из поэмы „Конрад Валленрод“ М-ча»⁴ и в том же 1829 г. вторично в ч. II «Стихотворений Александра Пушкина», где он помещен среди стихов 1828 г. Отсутствие автографа затрудняет разгадку замысла перевода, т. е. решение одного из основных вопросов его изучения: является ли перевод начатым и оставленным отрывком задуманного перевода всей поэмы Мицкевича или он превращен Пушкиным в законченное стихотворение.

Принято считать, что Пушкин собирался перевести всю поэму Мицкевича и что отрывок «Сто лет минуло, как тевтон» является началом этого незаконченного перевода.⁵ Это мнение опирается на свидетельства современников и прежде всего Кс. Полевого. «Наш поэт, — писал Кс. Полевой, — восхищенный красотами подлинника, хотел в изъявление своей дружбы к Мицкевичу перевести всего „Валленрода“, но увидел, как говорил он сам, что не умеет переводить, то есть не умеет подчинить себя тяжелой работе переводчика. Свидетельством этого любопытного случая остаются прекрасные стихи, переведенные из „Валленрода“ Пушкиным, не переведившим ничего».⁶ Эта убежденность современников подтверждена еще раз рецензентом «Конрада Валленрода» в переводе Шпигоцкого: «Сам Пушкин (А. С.) изнемог в небольшой схватке с Валленродом».⁷

Отказ Пушкина от перевода чаще всего связывают с его неприятием концепции «Конрада Валленрода» и возникновением замысла «Полтавы». «Валленродизм» — это тайная борьба с врагом родины, сделка и сотрудничество с ним ради того, чтобы в решительную минуту нанести удар с ближнего расстояния и спасти свой народ. В образе Конрада некоторые исследователи находили автобиографические черты. «Мицкевич, — пишет Аронсон, — вышел из тюрьмы законченным борцом, готовым положить все свои силы на борьбу с русским самодержавием за национальную не-

³ Перевод М. А. Цявловского. См. цикл его статей: Пушкин и Мицкевич. — В кн.: М. Цявловский. Статьи о Пушкине. М.—Л., 1962, стр. 157—206.

⁴ Московский вестник, 1829, ч. II, стр. 111—113.

⁵ См., например: В. Жирмунский. Пушкин и западные литературы. — В кн.: Пушкин. Временник Пушкинской комиссии, т. III. М.—Л., 1937, стр. 101; В. Г. Чернобаев. К вопросу о литературных связях Пушкина и Мицкевича. — Уч. зап. Лен. пед. инст. им. А. И. Герцена, т. XIV, 1938, стр. 105—106; М. А. Цявловский. Пушкин и Мицкевич, стр. 170; М. Живо. Поэзия Мицкевича в переводах и откликах русских писателей. — В кн.: А. Мицкевич. Избранное. М., 1946, стр. 22; J. Tusc. Puszkiniowskie przekłady z Mickiewicza. — В кн.: Puszkini. 1837—1937, t. II. Kraków, 1939, s. 15—38; Z. Grosbart. Tradycja Puszkiniowska w tłumaczeniach poezji Mickiewicza na język rosyjski. — Zeszyty naukowe Uniwersytetu Łódzkiego, ser. I, zes. 36, s. 104.

⁶ Н. Полевой. Материалы по истории русской литературы и журналистики тридцатых годов. Ред., вступ. статья и коммент. Вл. Орлова. Л., 1934, стр. 209.

⁷ Московский телеграф, 1832, ч. XLIII, № 2, стр. 250—252.

зависимость своей родины. Он живет в Москве, стараясь успокоить подозрительность николаевской жандармерии, глубоко затаить свою подлинную и горячую ненависть к русскому самодержавию для того, чтобы, вырвавшись из его рук, всю свою жизнь положить на борьбу с ним».⁸ Это утверждение противоречит образу жизни и поведению Мицкевича, который близко сошелся с оппозиционной Россией и не скрывал от многочисленных друзей своих убеждений. По мысли того же Аронсона, неприятие валленродизма как метода политической борьбы ведет Пушкина к замыслу «Полтавы»: «В марте 1828 г. Пушкин начинает перевод „Конрада Валленрода“, но сейчас же бросает его и с начала апреля <...> начинает работать над „Полтавой“ <...>, в которой одним из основных героев является тот же предатель, изменник Мазепа, коварный враг России и Петра <...>. „Полтава“ явилась несомненно ответом Пушкина на тот общественный комплекс идей, который лежал в основе „Конрада Валленрода“».⁹ Вывод Аронсона безоговорочно принимается другими исследователями. «Продолжение перевода противоречило бы оценке „валленродизма“, — пишет польский исследователь З. Гросбарт.¹⁰ В более устойчивой форме вывод Аронсона принял Н. В. Измайлов. Отрицая непосредственный переход от перевода «Конрада Валленрода» к «Полтаве», он соглашается, что «идеологически Мазепа явился отрицательным ответом на проблему, поставленную и разрешенную положительно в поэме Мицкевича, — проблему ренегатства как возможной политической тактики».¹¹

Попытка идейного сопоставления поэм Пушкина и Мицкевича наталкивается на существенное препятствие. Аскетический образ Конрада, его умение отказаться от личных целей и стремлений, пожертвовать личным во имя общего, национального никак не соотносится со старым сластолюбцем гетманом. Конрад входит в доверие к врагу и предает губителей своей родины, а Мазепа изменяет союзнику из личной мести.

Связь между поэмой Мицкевича и «Полтавой» несомненно существует, но лежит в другой плоскости. Возможно, появление поэмы Мицкевича определило тяготение Пушкина к эпическим жанрам.¹² В сюжете «Конрада Валленрода» связаны исторические события и судьбы частных людей. Это также могло привлечь внимание Пушкина и спроецировать его на историю России, в частности на эпоху Петра, которой он занимался еще летом 1826 г.

Нам кажется, что полемики с «Конрадом Валленродом» в «Полтаве» нет, так же как нет и связи между отказом от перевода и замыслом «Полтавы». Скорее всего, Пушкин и не собирался переводить всю поэму. Приведенные свидетельства современников вполне могут быть отнесены за счет возможных комплиментарных слов Пушкина и общего энтузиазма, связанного с увлечением Мицкевичем и его поэмой. Во всяком случае,

⁸ М. Аронсон. «Конрад Валленрод» и «Полтава». (К вопросу о Пушкине и московских любомудрах 20—30-х годов). — В кн.: Пушкин. Временник Пушкинской комиссии, т. II. М.—Л., 1936, стр. 52.

⁹ М. Аронсон. «Конрад Валленрод» и «Полтава», стр. 53. — Впервые мысль о зависимости «Полтавы» от «Конрада Валленрода» высказал Третьяк (J. Tretjak. Mickiewicz i Puszkina. Warszawa. 1906, s. 11).

¹⁰ Z. Grosbart. Tradycja Puszkiniowska w tłumaczeniach poezji Mickiewicza na język rosyjski, s. 104.

¹¹ Н. В. Измайлов. К истории создания «Полтавы» Пушкина. — Уч. зап. Чкаловск. пед. инст., 1949, № 3, стр. 74.

¹² Кроме «Полтавы» известна еще одна «проба эпических крыльев» Пушкина, которая также относится к 1828 г., т. е. следует за выходом «Конрада Валленрода», — замысел поэмы о Кирджали. Черновик начинается подобно «Вступлению» Мицкевича с упоминания реки, разделяющей два государства: «В степях зеленых Буджака, Где Прут, заветная река, Обходит русские владенья» (III, 114).

можно с уверенностью сказать, что текст, напечатанный в 1829 г., является законченным произведением, написанным на основе отрывка поэмы Мицкевича, но несущим иную смысловую нагрузку.

Из 51 строки «Введения» Пушкин переводит только 38, останавливаясь там, где Мицкевич переходит к связке вступления с событиями, рассказанными в поэме, с первым упоминанием разлученных любовников, сердца которых «соединятся в песне вайделота». Ритмическую основу поэмы Пушкин меняет. «Конрад Валленрод» написан одиннадцатисловным и вольным силлабическим стихом, который по количеству слогов ближе всего к пятистопному русскому ямбу, Пушкин переводит свой отрывок четырехстопным ямбом и таким образом переключает его в другую тональность. Стих Пушкина отличается большей энергией и звучностью по сравнению с плавным, свободным стихом Мицкевича. Более короткий метр (8—9-сложный стих) приводит к увеличению числа строк. Эта зависимость не всегда выражается в прямой пропорции: некоторые стихи Мицкевича Пушкин опускает, некоторые, наоборот, развертывает и дополняет. В первой строфе 6 стихам Мицкевича соответствуют 6 у Пушкина, во второй строфе у Мицкевича 8, у Пушкина 13, в третьей соотношение 8 и 11, в четвертой — 16 и 17. В общем, 38 стихов Мицкевича переведены 47-ю стихами.

«Вступление» (Wstęp) Мицкевича — это не только историческое введение в поэму, ее хронологическая основа. Патриотическая тема поэмы — ущемление литовского народа тевтонским орденом — введена уже в первую, короткую (шесть стихов) строфу вступления: «Сто лет истекало, как Орден крестоносцев В крови язычества полночного плавал; Уже пруссак склонил шею в оковы Или землю отдал, а душу уносил; Немец за беглецом пуссал погоню, Бросал в тюрьмы, убивал до самых границ Литвы».

Поэма, посвященная прославлению идеи патриотизма, жертвования собой и своей честью во имя борьбы с врагом, с первых строк, вводящих в политическую и военную обстановку, четко определяет симпатии автора. Литовцы несчастны, а немцы жестоки, они не только лишают родину, но и преследуют беглецов. В переводе первой строфы Пушкин опустил две последние строки, рассказывающие о расправе рыцарей с побежденным народом. В дальнейшем он меняет некоторые смысловые акценты текста. Эти перемены обычно принимаются за неизбежные издержки переводческого мастерства, однако при внимательном прочтении видно, что изменения, внесенные Пушкиным, складываются в определенную тенденцию снижения национального, патриотического смысла стихов Мицкевича. При этом психологический и эмоциональный выход «Вступления» в поэму снимается.

«Немен разделяет литвинов от врага», — начинает вторую строфу Мицкевич; «Между враждебными брегами Струится Немен, — нейтрализует Пушкин авторскую точку зрения; крест «Грозно к Литве протягивает объятия» — у Мицкевича; «... в небо возносящий Свои объятия грозящи» — у Пушкина. В то же время во второй строфе Пушкин усиливает противопоставление двух культур — языческой, литовской, и христианской, крестом и мечом тевтонского ордена утверждающей свое могущество. У Мицкевича: «С одной стороны блесят верхушки храмов И шумят леса, жилища богов, С другой стороны на холме вбитый Крест, эмблема немцев, чело прячет в небе, Грозно к Литве протягивает объятия, Как будто все земли Палемона Хочет охватить и загрести под себя».

Спокойную, описательную интонацию Мицкевича Пушкин заменяет торжественными, чеканными строками, подчеркивая обреченность литовской культуры («Еще над древними стенами Сияли башни») и усиливая контраст враждующих берегов лексической палитрой. В описание креста включаются славянизмы: возносящий, грозящи, привлечь.

Можно думать, что этим же стремлением к усилению контраста, а отнюдь не цензурными соображениями,¹³ вызвана и замена «храмов» на «башни» и «богов» на «духов». Г. Д. Владимирский объясняет эту замену общей тенденцией Пушкина «меньше, чем переводимые авторы, останавливаться на описании религиозных мотивов».¹⁴ В данном случае более уместно сказать не «меньше», а «иначе»; в каждой из религий особенно оттеняется только ей присущий колорит. «Храмы» — слово, применимое и к языческой и к христианской культуре, а «рощи вековые, духов пристанища святые» вбирает в себя комплекс обычаев, отличных от христианских. Наивно думать, что Пушкин не мог перевести строки Мицкевича ближе к подлиннику и что ему мешал выбранный им размер.¹⁵ О переводческом мастерстве Пушкина красноречиво говорит следующая, третья строфа, самая близкая по адекватности образов к тексту Мицкевича и самая нейтральная в смысле выражения идеи произведения.

Исследователи уже давно отметили, что в переводе последней строфы Пушкин полностью снял местный колорит вступления. У Мицкевича «солоньи ковенской дубравы» «с братьями своими Запущанской горы Ведуг, как и раньше, литовские разговоры» и «ветка литовского хмеля, Прельщенная прелестями прусской тополи, Вьется по ивняку и по водорослям, Смело, как прежде, протягивает объятия И, красным венком перевивая реку, На чужом берегу обнимается с любимым». Предположения высказывались разные. Польский исследователь Тыц называет перевод последней строфы схематичным и считает, что Пушкин «сделал конец более реальным, отказавшись, с одной стороны, от мицкевичевской орнаментации, с другой — от литовских географических названий скорее всего для того, чтобы текст стал более доступным для русского читателя»; при этом он отмечает как досадную ошибку Пушкина перемену «прусской» тополи на «немецкую», так как «во времена, о которых рассказывается в „Конраде Валленроде“, еще нельзя было отождествлять „пруссов“ и „немцев“». В общем он признает, что перевод настолько точен, насколько позволила метрика, и что мелкие замены, допущенные Пушкиным, «следует относить за счет смены шестистопного стиха оригинала четырехстопным ямбом Пушкина».¹⁶ Чернобаев также видит в переводе «большое стремление не отходить от подлинника» и признает, что Пушкин только «опускает некоторые детали, дающие *couleur locale*»;¹⁷ с некоторыми оговорками к этому мнению присоединяется и Гросбарт.¹⁸

Впервые усомнился в невнимательности и небрежности Пушкина Н. Асеев, заявивший, что Пушкин «не мог не знать, что пруссы были славянским племенем, завоеванным тевтонским орденом, и потому, что он был для этого достаточно образован, и потому, что на этом факте строится целая коллизия поэмы».¹⁹ Подхватив наблюдение Д. Д. Благого, что «не случайно свой перевод из „Конрада Валленрода“ Пушкин останавливает на строках, в которых мир и братство природы торжествует над грозной и ожесточенной людской враждой»,²⁰ он дает ему иное толкование. Благой считал, что Пушкин в своих стихах ответил на известную импровизацию Мицкевича «в самой квартире Пушкина, в Демутовом

¹³ См.: J. Tyc. *Puszkinowski przekłady z Mickiewicza*, s. 19.

¹⁴ Г. Д. Владимирский. Пушкин-переводчик. — В кн.: Пушкин. Временник Пушкинской комиссии, т. 4—5. М.—Л., 1939, стр. 325.

¹⁵ См.: J. Tyc. *Puszkinowski przekłady z Mickiewicza*, s. 19.

¹⁶ *Ibid.*, s. 20—21.

¹⁷ В. Г. Чернобаев. К вопросу о литературных связях Пушкина и Мицкевича, стр. 104—105.

¹⁸ Z. Grosbart. *Tradycja Puszkinowska w tłumaczeniach poezji Mickiewicza na język rosyjski*, s. 104.

¹⁹ Н. Асеев. Заметки переводчика. — Новый мир, 1946, № 1—2, стр. 149.

²⁰ Д. Благой. Мицкевич в России. — Красная новь, 1940, № 11—12, стр. 312.

трактире», когда он «долго и с жаром говорил о любви, которая некогда должна связать народы между собой».²¹ Эта связь импровизации с заключительными строками перевода несомненно существует и еще больше означена в послании Пушкина к Мицкевичу 1834 г.:

...нередко
Он говорил о временах грядущих,
Когда народы, распри позабыв,
В великую семью соединятся.

(III, 331)

Асеев видит в переводе прямое обращение Пушкина к Мицкевичу, а именно: уловив в поэме Мицкевича автобиографические черты, Пушкин «хотел напомнить другу о вечности творческих связей и преходящести государственных размолвок и расхождений». Сделать это прямым обращением к Мицкевичу он не мог, так как «они не были настолько интимно знакомы и столь давно связаны, чтобы это не носило характер нравouchения. Да и обстановка была не подходящая для вольного обращения друг к другу».²² Таким образом, перевод является «скрытым от посторонних глаз посланием». С этим переосмыслением текста и связывает Асеев замену «прусской» тополи (у Пушкина «тополь» женского рода — устаревшая форма) на «немецкую»: «немецкая» тополь появляется у Пушкина для усиления конфликтности берегов, единоплеменных в «Конраде Валленроде» и «враждебных» в переводе.

Отношения между Пушкиным и Мицкевичем и обстановку, в которой проходило их общение, Асеев толкует превратно, тем не менее поэтическое чутье позволило ему приблизиться к замыслу Пушкина и впервые, хотя и неопределенно, высказать предположение о его законченности.

Значение пушкинских замен в последней строфе не сводится только к «усилению конфликтности двух берегов». Ведь и у Мицкевича берега «враждебные»: на одном — литовцы, на другом — их враги немцы. И в последней строфе Пушкин последовательно, так же как, во всем отрывке, отбрасывает все, что идеологически связывало бы его перевод с замыслом Мицкевича. У Мицкевича природа не безразлична к людской вражде, она остается литовской и под пятой врага. Люди вынуждены были покинуть родные места, а природа не считается с завоеваниями, и на захваченных немцами землях по-прежнему растет прусская тополь. В этом постоянстве природы важное для польского поэта утверждение права литовцев на земли за Неманом. За возвращение этих земель борется герой поэмы. Заменяя «прусскую» тополь «немецкой», Пушкин меняет принятую в поэме формулу отношений между людьми и природой. Пушкинская природа не признает людской вражды, не подчиняется ее законам, вне и выше ее. Поэтому литовский хмель тянется к немецкой тополи, чтобы «нежно обнять» друга.

Лишенный смысловых, идейных связей с поэмой, отрывок, переложенный Пушкиным, превращается в произведение, несущее свой, отличный от поэмы Мицкевича смысл. Стихотворение, возникшее на основе перевода из Мицкевича, было безусловно закончено Пушкиным, кстати, никогда не публиковавшим незаконченных набросков. Стихотворение это несет четко выраженную идею, обозначенную за четыре года до того в незаконченном послании «Графу Олизару» в связи с его неудачным сватовством к Марии Раевской, которое декларирует, что поэзия преодолевает национальные различия и что для нее нет государственных границ.

²¹ См.: П. В. Анненков. Материалы для биографии А. С. Пушкина. СПб., 1855, стр. 250.

²² Н. Асеев. Заметки переводчика, стр. 149.

Написанное в Михайловском в 1824 г., вскоре после общения с Олизаром в Одессе, послание осталось неотделанным и не вошло в «Стихотворения Александра Пушкина», изданные в 1826 г.

Знакомство с Мицкевичем снова обратило Пушкина к волнующей его теме отношений Польши и России. Кроме того, именно в период общения с Мицкевичем — в 1826 и 1827 гг. — происходили допросы членов польского патриотического общества, одним из пунктов программы которого было присоединение к Царству Польскому западноукраинских, белорусских и литовских областей. Русско-польская тема, волновавшая Пушкина на юге в связи с деятельностью декабристских и польских тайных обществ, снова стала актуальной темой бесед и споров. Присутствие Мицкевича, патриота и сторонника польской государственной независимости, вносило в эти споры ноты непримиримости. Поэтому у Пушкина явилось вновь желание напечатать послание к графу Олизару. В апреле — августе 1827 г. он составляет список стихотворений, предназначавшихся для печати, и вносит в него послание (в списке: «К гр. Ол.»).²³ Однако публикация его в то время, когда отвергнувшая предложение Олизара М. Н. Волконская уехала к мужу в Сибирь, была бы бестактностью. Кроме того, слишком подчеркнутая политическая декларация Пушкина в период расправы с поляками также была неуместна. Вступление к «Конраду Валленроду» давало возможность выразить ту же мысль в более общей форме. Послание к Олизару замыкалось в тесные рамки русско-польских отношений. Немецко-литовский конфликт, на котором строится «Конрад Валленрод», давал выход в более широкую сферу политических и культурных отношений народов. Естественно предположить, что именно так и было понято стихотворение Мицкевичем. Его импровизация в Демутовом трактире конечно не предшествовала стихам Пушкина, а была ответом на них.

Идея, выраженная Пушкиным в послании к Олизару и в «Сто лет минуло, как тевтон», не была красивой, но вежливой декларацией, желанием найти точку опоры в отношениях с польским поэтом, внести умиротворяющую ноту в их политические споры. Вера в непреклонность искусства, в родственность творческих связей вне временных обстоятельств была творческим и жизненным credo самого Пушкина. Вещным воплощением этой идеи стали его следующие обращения к творчеству Мицкевича — переводы его двух баллад «Czaty» («Засада») — у Пушкина «Воевода» и «Trzech Budrysów» («Три Будрыса») — у Пушкина «Будрыс и его сыновья».

Обстоятельства создания этих переводов достаточно изучены. Известно, что во время польских событий 1830—1831 гг. судьба и настроения Мицкевича волновали Пушкина,²⁴ известно также, что в июле 1833 г. С. А. Соболевский привез Пушкину из Парижа том собрания сочинений Мицкевича с циклом «Петербург» (входящий в III часть «Дядюв»), который включал семь стихотворений о России, проникнутых исключительным по силе пафосом гражданского негодования и сатиры. Цикл замыкается стихотворением «Русским друзьям» с резкими стихами, посвященными самому Пушкину и обвиняющими его в угодничестве перед царем. Уезжая на Урал 18 августа 1833 г., Пушкин взял с собой привезенный Соболевским том и, остановившись на обратном пути в Болдине, переписал польский текст двух стихотворений («Русским друзьям» и «Олешкевич») полностью и тридцать один стих из «Памятника Петру Великому». При этом текст «Олешкевича» переписан на половинках согнутых пополам

²³ Датировку списка см. в кн.: Б. В. Томашевский. Пушкин. Современные проблемы историко-литературного изучения. Л., 1925, стр. 111; ср.: Рукою Пушкина. М.—Л., 1935, стр. 238—239.

²⁴ См.: Письма Пушкина к Е. М. Хитрово. М.—Л., 1927, стр. 82, 263.

листов, что наводило на мысль о намерении поэта его перевести.²⁵ Однако никаких следов работы над этим переводом не осталось, вместо этого Пушкин перевел баллады Мицкевича.

Черновой автограф «Воеводы» находится в той же рабочей тетради Пушкина 1830—1833 гг., что и записи польских стихов (ПД, № 842), от которых отделен четырьмя листами. Один из них — чистый, на следующих — тексты четырех народных песен, записанных Пушкиным на Урале. В Болдине же поэт переписал черновой текст на отдельный листок, сложенный вдвое, с заглавием «Czaty (подражание Мицкевичу)» и с датой в конце: «28 окт. 1833. Болдино». На таком же сложенном вдвое листке и с той же датой в конце записан перебеленный текст «Будрыса» с заглавием «Будрышь (подражание Мицкевичу)». В несколько измененной редакции и с другими заглавиями («Воевода. Польская баллада»; «Будрыс и его сыновья. Литовская баллада». В оглавлении прибавлено: «Из М-а») баллады были напечатаны в «Библиотеке для чтения».²⁶

Интерес к народному творчеству у Пушкина, особенно со второй половины 20-х годов, связан со стремлением к обогащению поэтического языка и с поисками основ национально-реалистического стиля.²⁷ Переложение баллад Мицкевича, как и «Песен западных славян», было попыткой воспроизведения чуждого быта посредством национально-бытовых красок русского языка, испытанием и расширением его возможностей.

Обращение к балладам Мицкевича в болдинскую осень 1833 г. обусловлено как творческими интересами Пушкина, так и чисто биографическими обстоятельствами. Известно, что увлечение фольклором было значительным моментом общения Пушкина с Мицкевичем, который был чрезвычайно начитан в области славянского фольклора и старательно собирал литовские и польские песни и сказания.²⁸ Польские исследователи указывают на большую роль Пушкина в ознакомлении Мицкевича с устным творчеством русского, сербского и других славянских народов.²⁹

В 1827 г. в Париже вышла и вскоре появилась в Петербурге «Gouzla» П. Мериме, талантливое пастиширование иллирийских народных песен. Одну из этих песен «Морлак в Венеции» сразу же в 1828 г. перевел Мицкевич. Позднее перевел эту же песню вместе с другими десятью и Пушкин. Пушкинский перевод был своеобразным соревнованием с Мицкевичем. На это прямо указал сам Пушкин в примечании к своему переводу: «Мицкевич перевел и украсил эту песню» (III, 364). Суровую простоту своего перевода Пушкин противопоставил романтическому видению Мицкевича. Общее увлечение книгой Мериме и ее обсуждение подтверждено Пушкиным в предисловии к «Песням западных славян»: «Поэт Мицкевич, критик зоркий и тонкий знаток в славянской поэзии, не усомнился в подлинности сих песен» (III, 334).

К моменту приезда Соболевского в Петербург в марте 1833 г. мистификация Мериме давно уже не была тайной на Западе,³⁰ от Соболевского ее узнал и Пушкин, который не сразу поверил другу, а, получив письменное подтверждение Мериме, утешался тем, что на мистификацию поддался и Мицкевич.

²⁵ См.: Рукою Пушкина, стр. 535—551 (публикация М. А. Цявловского).

²⁶ Библиотека для чтения, 1834, т. II, отд. 1, стр. 96—100.

²⁷ Подробно см.: В. В. Виноградов. Стиль Пушкина. М., 1941, стр. 226—243.

²⁸ См.: Д. Б. Кацнельсон. К вопросу об отношении Адама Мицкевича к народному творчеству (1820—1829 гг.). — Уч. зап. Инст. славяноведения АН СССР, т. VIII, М., 1954, стр. 181—233.

²⁹ A. B a t o w s k i. Mickiewicz a serbska pieśń ludowa. — Pamiętnik Literacki, 1934, zes. 1—2, s. 35.

³⁰ Документальное подтверждение этого см.: А. К. Виноградов. Мериме в письмах к Соболевскому. М., 1928, стр. 46.

Инспирированные рассказами Соболевского размышления о Мицкевиче, о «Гузле», об ошибке польского поэта и его тонком понимании фольклора, собственные фольклорные замыслы, бродившие в сознании перед болдинской осенью 1833 г., — все это обратило Пушкина к народным балладам самого Мицкевича. На резкие реплики Мицкевича в цикле «Петербург» Пушкин отвечает в «Медном всаднике» и в послании «Он между нами жил» и одновременно в своих переводах баллад Мицкевича утверждает незыблемость и вечность поэтических связей. Переводы баллад — это та «ветка хмеля», которая протягивается через события 1830—1831 гг. к дружескому общению двух поэтов в России. Политический спор Пушкин переносит в область поэтического соревнования. Обе баллады — разные по характеру. «Воевода» — поэтизированная в народном жанре повесть с острым драматическим конфликтом. «Будрыс» — баллада-сказка, проникнутая лиризмом и народным юмором. В первой балладе Пушкина — мастера «быстрой повести» с неожиданными развязками — могла привлечь ее сюжетная насыщенность и социальная окраска. Во второй — ее светлый юмор, воспроизведение народного характера. Трактовка старого Будрыса и его трех сыновей в духе народной морали, когда любовь и согласие ставятся выше военной добычи и богатства, сближала балладу со сказками Пушкина. В зависимости от импульсов, послуживших к выбору предмета для перевода, находятся и творческие приемы Пушкина-переводчика, т. е. как он воспользовался оригиналом и что из него сделал.

Давно было замечено, что «Будрыс» и «Воевода» по-разному соотносятся с подлинником. «Будрыса» относят к немногим у Пушкина точным переводам, «Воеводу» — к «вольным» или «подражаниям». Уже Л. Поливанов писал, что «Воевода», «сохраняя только общий ход действия и речей действующих лиц подлинника, и в том и в другом случае отступает от него».³¹ Н. Ф. Сумцов также признавал, что Пушкин «дает нечто отличное от произведения Мицкевича, нечто русское и субъективное».³² П. Бартнев считал, что Пушкин «далеко не передает необыкновенной силы и прелести польского поэта».³³ С этим мнением был полностью согласен и Ф. Корш.³⁴ Каждый из исследователей по-своему трактовал отступление от подлинника. Поливанов основным считал изменение характера соперника воеводы, Сумцов — пропуск двух строф, в которых «дано описание костюма красавицы»; Кулаковский отметил, что Пушкин называет героиню «панной», и увидел в этом ключ, меняющий сюжет баллады.³⁵ По его мнению, у Пушкина речь идет не об измене жены воеводы, а о стремлении возлюбленной молодого шляхтича, польстившейся на богатство воеводы, поступить по велению сердца и таким образом способствовать торжеству нравственной правды. Так же понимают замену «жены» на «панну» и польские исследователи Третьяк,³⁶ Ледницкий,

³¹ А. С. Пушкин. Сочинения. Изд. Льва Поливанова для семьи и школы, т. II. М., 1887, стр. 310—311.

³² Н. Ф. Сумцов. Народно-поэтические мотивы в сочинениях Пушкина. — В кн.: Харьковский университетский сборник в память А. С. Пушкина. Харьков, 1900, стр. 263.

³³ П. И. Бартнев. Два стиха Пушкина. — Русский архив, 1885, кн. 1, стр. 460.

³⁴ Ф. Е. Корш. Разбор вопроса о подлинности окончания «Русалки» Пушкина по записи П. Зуева. СПб., 1898, стр. 32—33.

³⁵ П. Кулаковский. Славянские мотивы в творчестве Пушкина. Варшава, 1899, стр. 18—19.

³⁶ J. Tretjak. Mickiewicz. Puszkina. Warszawa, 1907, s. 266. — Считая эту перемену «несообразной», Третьяк отдает дань «художественному вкусу переводчика», который опустил две строфы объяснения влюбленных и, «сделав эти сцены простыми, придал много силы, чистоты и энергии всему рассказу».

Тыц,³⁷ Гросбарт.³⁸ Советские исследователи обратили внимание на изменение заключительных строф баллады: Е. Егорова считает, что Пушкин приглушил в переводе лирические мотивы и выдвинул на первый план фигуры воеводы и гайдука, их взаимоотношения. Тем самым он «придал балладе большую социальную остроту, углубил ее идейное содержание».³⁹

Полемика о характере и существовании пушкинских отступлений от подлинника не остыла до последнего времени. Исследователи переводческого мастерства Пушкина иногда исходят из аксиомы, что Пушкин был генеральным переводчиком и что поэтому для него «характерно стремление к наибольшей точности в передаче оригинала».⁴⁰ Этот тезис В. А. Хорев пытается доказать и на примере «Воеводы», не замечая сопротивления текста. По его мнению, Пушкин «не допускал самовольных трактовок поэтических образов, изменяя, как правило, только детали». Наибольшие отступления Хорев видит в сцене объяснения влюбленных, но и они, по его мнению, вызваны стремлением придать балладе большую динамичность, так как опускаются только строки, «не добавляющие ничего существенно нового к тому, что уже известно читателю». Его вывод: «Пушкин не искал баллады, а, наоборот, сумел, как никто, верно передать ее смысл».⁴¹ С обоснованными возражениями Хореву выступил Гросбарт, который считает, что все перемены «деталей действия» связаны с тем, что у Пушкина «речь идет не об измене жены, а о соперничестве двух любовников».⁴² Подвести итог всем этим наблюдениям и выяснить существо пушкинского замысла помогает анализ баллады с привлечением чернового автографа, к которому исследователи до сих пор не обращались.

Используя заданную Мицкевичем схему, Пушкин создает свое произведение, отличное и по форме, и по содержанию. Баллада «Czaty» написана 14-сложным стихом, близким к анапесту. Напевный, плавный стих Мицкевича Пушкин заменяет четырехстопным хореем. Перемена метра неизбежно сопровождается качественной перестройкой текста: меняется динамика стиха, т. е. тон и голос поэта. Четырехстопный хорей придает ритму баллады большую отрывистость и напряженность. Значительные изменения вносит Пушкин в фабулу баллады и в характеры действующих лиц.

Уже в черновом тексте появляются принципиально новые моменты, которые влияют на фабулу баллады. У Мицкевича воевода бежит в спальню из садовой беседки, где, как можно догадаться, только что увидел свою жену с неизвестным мужчиной. Первая строфа: «Из садовой беседки запыхавшийся воевода Бежит в замок, в тревоге и ярости. Отдернув полог, посмотрел на постель своей жены, Посмотрел, задрожал, никого не нашел». Он бежит «запыхавшийся» и «в тревоге», чтобы проверить только что возникшее подозрение. Для него это неожиданность, обмануто доверие — этим и продиктовано его состояние и последующие действия. Вторая строфа: «Опустил глаза вниз и дрожащими руками Седые усы покручивает и думает. Отвернулся от постели, забросил назад рукава И позвал казака Наума». Когда подозрение оправдывается, вое-

³⁷ В. Ледницкий считал, что заменой «жены» на «панну» Пушкин «хотел придать балладе больше пикантности». Его мнение приводит Тыц, см.: J. Tuś. *Puszkiniowski przekład z Mickiewicza*, s. 28—29.

³⁸ Z. Grosbart. *Zagadnienie adekwatności w Puszkiniowskich przekładach ballad Mickiewicza*. — *Zeszyty naukowe Uniwersytetu Łódzkiego*, ser. I, zesz. 41, 1965, s. 92

³⁹ Е. Егорова. Максим Рыльский — переводчик Мицкевича. — *Дружба народов*, 1950, № 5, стр. 187.

⁴⁰ В. А. Хорев. Баллады Мицкевича в переводе Пушкина. — В кн.: *Литература славянских народов*, вып. 1. Адам Мицкевич. М.—Л., 1956, стр. 87.

⁴¹ Там же, стр. 90.

⁴² Z. Grosbart. *Zagadnienie adekwatności w Puszkiniowskich przekładach ballad Mickiewicza*, s. 92.

вода прежде всего предстает как убитый горем человек (опускает глаза, у него дрожат руки, он задумывается) и только после этого принимает решение (закидывает назад рукава и зовет казака). Таким образом, у Мицкевича месть воеводы — взрыв негодования оскорбленной чести.

Пушкинский воевода возвращается не из садовой беседки, а «поздно ночью из похода». В черновой рукописи сказано более определенно: «Ночью тайно из похода», «В ночь нечаянно с похода» и даже «С небывалого похода». Он коварен, его возвращение — это задуманная ловушка для жены. В черновиках он еще близок характером к воеводе Мицкевича — так же взволнован и нетерпелив: «Соскочил с аргамака. Он бежит к жене в светлицу, Дернул полог...». В беловом тексте первым действием воеводы становится: «он слугам велит молчать» (указание на злой умысел) и, убедившись, что подстроенная ловушка сработала исправно, — приступает к мести. Это не убитый неожиданным горем человек, а беспощадный и неколеблющийся мститель («И мрачнее черной ночи, Он потушил грозны очи, Стал крутить свой сивый ус»). Иначе построена и сцена в саду. У Мицкевича муж и слуга становятся свидетелями измены жены воеводы. Сцена дана в несколько эротичной окраске. Женщина одной рукой сперва отталкивает мужчину, который обнимает ее колени и на ухо шепчет страстные слова, а потом «растроганная, потерявшая сознание, падает в его объятия». Увидев измену жены, воевода готовится к выстрелу. Осуждает поведение женщины и казак (его отношение выражено в презрительном «девка»), то, что он не может ее убить, сам он объясняет дьявольским наваждением: «Пан, — говорит казак, — какой-то бес на меня напал, Я не могу застрелить эту девку; Когда отводил курок, мороз пробежал по коже. И на полку упала слеза».

Пушкин сократил сцену объяснения на две строфы, его «панна» в ответ на упреки бывшего возлюбленного только «плачет и тоскует». Вместо «объятия» «пан и хлопец» видят трогательную сцену расставания влюбленных. Таким образом, поведение казака получает другую, более оправданную мотивировку: он не может убить невинную женщину, несправедливость воеводы вызывает вспышку социального протеста, и слуга убивает своего господина. Человек из народа оказывается не только выразителем социального протеста, но и носителем нравственного идеала.

Почему же Пушкин называет героиню «панной», т. е. словом, которое в польском языке может быть отнесено только к незамужней женщине? О том, что это сделано не умышленно и не связано с изменением сюжета, свидетельствуют черновики. Новая завязка, а следовательно, поведение и характер воеводы определены во всех черновых вариантах, так же сокращена сцена объяснения, так же ведет себя казак, но в то же время там еще нет «панной», а, как и у Мицкевича, есть «жена» и «женщина» («Он бежит к жене в светлицу, Дернул полог — молодлицу»; «На кровати нет жены»; «Нет жены — пуста кровать»). Так же и воевода несколько раз назван мужем («Муж и хлопец откусили»; «Муж и хлопец подступили»). В окончательном тексте слово «муж» заменено «паном», а героиня называется только «панной» («На скамейке, у фонтана, В белом платье, видят, панна»; «Я скакал во мраке ночи Милой панны видеть очи»; «Панна плачет и тоскует»).

Скорее всего, «панна» является ошибкой Пушкина, вызванной смешением понятий. У Мицкевича жена воеводы трижды называется по-разному: żona (жена), niewiasta (женщина) и dziewczka (девка). В известном толковом словаре Самуила Богумила Линде, который был в библиотеке Пушкина,⁴³ употребленные Мицкевичем слова определяются следующим образом: слово niewiasta — как synowa (невестка) nowozamężna или

⁴³ S. B. Linde. Słownik języka polskiego. t. II. Warszawa, 1809, s. 314, 624, 625 (см.: Б. Л. Модзалевский. Библиотека Пушкина. СПб., 1910, № 1105).

nowa młoda mężatka, т. е. женщина, недавно вышедшая замуж, — отсюда и точный перевод этого слова как «молодица» в одном из черновых вариантов Пушкина. Русскому слову «молодая» (или «молодица») в словаре Линде соответствует также «pani młoda», а в качестве одного из синонимов приводится и «panna młoda», т. е. применительно к недавно вышедшей замуж женщине, согласно данным Линде, можно было сказать «niewiasta, pani młoda» и «panna młoda». Пушкин из этих трех вариантов выбрал последний (может быть, ради привлекавшей его рифмы: фонтана — панна), не учтя, по-видимому, что без прилагательного смысл слова менялся.

Почему же из трех вариантов, которыми жена воеводы называется у Мицкевича и в черновиках самого Пушкина, он оставляет только одно — панна? Это связано с проблемой передачи национального своеобразия подлинника. Существует мнение, что Пушкин русифицировал свои переводы, приспособлял их к понятиям, привычным русскому читателю, последовательно снимая черты местного колорита.⁴⁴ В «Сто лет минуло, как тевтон» отказ от литовских географических названий и других черт местности связан не с проблемой местного колорита, а с изменением идейного замысла отрывка. Иное дело в балладах. В «Воеводе» движение от черновиков к беловому тексту шло через преодоление колебаний в отношении к *couleur locale*. Фольклорную выразительность подлинника Пушкин вначале стремится передать словами и выражениями, бытующими в русском фольклоре. В черновиках названы предметы русского быта, часто в песенной окраске: пуховик, завес («Дернул завес... пуховика»), светлица («Он бежит к жене в светлицу»), молодлица («Дернул полог — молодлицу»), сени («Он спешит к сеням»), крыльцо («У крыльца...»), казачок («казачку велит молчать»), черемуха густая («Под черемухой густой Платье женское белеет»). Русские бытовые детали в черновике существуют рядом с польскими («Рукава назад закинул»). В процессе работы русский колорит исчезает и польская баллада получает иное словесное выражение, соответствующее другой национальной культуре. В беловом автографе исчезают все специфически русские бытовые обозначения. Светлицу заменяет спальня, пуховик — кровать, вместо «спешит к сеням» появляется «вышел вон», вместо казачка — хлопец. В балладу вносится польский колорит. «Мужа» заменяет «пан», вместо «молодицы», «жены» всюду — «панна». Изменяется описание сада. Объяснение влюбленных происходит уже не «под черемухой густой», как в черновике, и не «на дерновой скамейке», как в тексте Мицкевича, а «у фонтана». Фонтан был в саду воеводы Мнишка в «Борисе Годунове». Автореминисценция понадобилась Пушкину для создания колорита богатой польской усадьбы. Польский колорит окрашивает и речь героев. Молодой шляхтич в черновом тексте, обращаясь к возлюбленной, говорит «тебя» («Чтоб твои увидеть очи»; «Пожелать тебе, друг милый»), в белой вводится специфически польский оборот «милый панны видеть очи», а казак вместо «пан ты мой» восклицает «пан мой, целить мне не можно».

Вместе с тем Пушкин убирает из текста такие специфические предметы польского быта, как «торба барсучья» и «винтовка гайдучья», заменяя их коротким и повелительным «приготовь мешок, веревку. Да сними с гвоздя винтовку». В этой замене почти все исследователи видят нейтрализацию польского колорита баллады. Это не так. Придавая балладе польскую окраску, Пушкин отказывается от слов, назначение которых не совсем понятно русскому читателю. Кроме того, «мешок» и «веревка» звучат угрожающе, сразу выявляют жестокий замысел воеводы.

⁴⁴ См.: В. Г. Чернобаев. К вопросу о литературных связях Пушкина и Мицкевича, стр. 105; Г. Д. Владимировский. Пушкин-переводчик, стр. 324; J. T. u. s. Puszkinowskie przekłady z Mickiewicza, s. 21; Z. Grosbart. Zagadnienie adekwatności w Puszkinowskich przekładach ballad Mickiewicza, s. 11.

Убрав все обозначения предметов, характерных для русского быта, Пушкин оставляет в балладе фольклорные песенные образы: «мрачнее черной ночи», «грозны очи», «белой груди воздыханье», «в руках нет мочи».⁴⁵ Сочетание разговорной естественности с формами народно-песенного лиризма в «Воеводе» является большим завоеванием реалистического стиля Пушкина. Стиль и лексика баллады подчиняются закономерностям исторического и национального бытия народа, обусловившего характер темы. «Мировая отзывчивость» Пушкина позволила ему, сделав балладу достоянием русской культуры, воссоздать контекст стилистических и образных ассоциаций польского быта. Пользуясь выражением самого Пушкина, его «Воеводу» можно назвать лучшим в русской литературе «перевыражением» баллады Мицкевича. Верная передача стиля народной баллады и ее польская окраска, цельность и последовательность характеров (хотя и других, чем у Мицкевича), напряженная драматичность и лексическая точность ставят переводку Пушкина выше многих точных и последовательных переводов.⁴⁶

В другом плане та же задача имитации национальной (на этот раз литовской) баллады решается в переводе «Будрыса».

«Мы доселе считаем непревзойденным перевод баллады Мицкевича „Три Будрыса“, подаренный русским читателям Пушкиным под заголовком „Будрыс и его сыновья“, — говорил П. Антокольский на 2-м съезде писателей.⁴⁷ Идеальный по адекватности перевод Пушкина сохраняет изящную композицию баллады, ее свежий, красочный язык, рисунок строфы и ритм. «Три Будрыса» написаны, как и «Воевода», 14-сложным стихом, близким к анапесту. Пушкин перевел ее 3- и 4-стопным анапестом, впервые использовав этот стих,⁴⁸ при этом сохранил внутреннюю рифмовку баллады и женские окончания рифм (обязательные в польском языке, где ударение всегда на предпоследнем слоге), придающие балладе дополнительный оттенок «польскости». В своем переводе Пушкин дает русскому читателю полное представление о ритмическом новаторстве Мицкевича, который в этот период завершал перестройку польского стихосложения, заменив силлабическую систему силлабо-тонической. Теплая юмористическая интонация баллады и характер степенного и домовитого война-крестьянина Будрыса, его обстоятельное напутствие сыновьям — все это полностью соответствует замыслу и тексту Мицкевича. Говоря словами самого Пушкина (по поводу перевода Бюргеровой «Леноры» Катениным), баллада Мицкевича предстала перед русскими читателями «в энергической красоте ее первобытного создания» (XI, 221), т. е. задача воспроизведения характерных черт подлинника или художественной точности была Пушкиным выполнена.

При сопоставлении оригинала и перевода обычно отмечаются значительные изменения двух строф — второй и седьмой. Во второй строфе Пушкин изменил имя одного из литовских вождей (Паз вместо Скиргайло) и направление их походов. Баллада Мицкевича приурочена

⁴⁵ Речь казака (лексически и интонационно) почти совпадает с речью ямщика в «Бесах» (1830): «Нет мочи: Коням, барин, тяжело; Вьюга мне спякает очи...».

⁴⁶ Гросбарт обращает внимание на передачу звукописи Мицкевича в «Воеводе». Это не обязательно стремление к точности перевода, а свойство самой поэзии Пушкина, в частности, повторение глухих звуков в строфе, где пав и хлопещ шепчутся, естественно у Пушкина, вне его стремления воспроизвести особенности инструментовки стиха Мицкевича.

⁴⁷ Литературная газета, 1954, 21 декабря, стр. 3. — Наиболее обстоятельные анализы перевода баллады, в частности передачи ее фольклорных особенностей, а также языка и ритма, см. в статьях: Z. Grosbart. Zagadnienie adekwatności w Puszkiniowskich przekładach ballad Mickiewicza, s. 81—88; В. А. Хорев. Баллады Мицкевича в переводе Пушкина, стр. 83—92.

⁴⁸ В. Брюсов. Стихотворная техника Пушкина. — В кн.: Пушкин, т. IV. Пгр., 1915 (Библиотека великих писателей под ред. С. А. Венгерова), стр. 354.

к конкретной исторической обстановке XIV в., поэтому Кейстут воюет с крестоносцами (это же описывается в «Конраде Валленроде»), а Ольгерд — с русскими. У Пушкина против русских идет Кейстут, против крестоносцев — Ольгерд, а с поляками воюет Паз. В седьмой строфе меняется описание польской красавицы. У Мицкевича: «Польки — возлюбленные милее пленниц всех стран, Веселенькие как маленькие котятa, Лица блее молока, веки с черными ресницами, Глаза блестят как две звездочки».

В этих заменах Пушкин верен тем же принципам передачи национального колорита и фольклорных образов, которым он следовал в «Воеводе». В. Хорев правильно отметил, что Пушкин, «воспринимая балладу как сказку, не придавал особенного значения собственным именам воевод, считал возможным заменить их».⁴⁹ Имена литовских вождей создавали национальный литовский колорит баллады, а односложное имя Паз давало больше возможностей для сохранения фразеологической точности. Стремлением к национальной окраске, по-видимому, вызваны и колебания в выборе названий оружия в четвертой строке. В вариантах белого автографа были «мечи с топорами». «Топоры» Пушкин меняет на «бердыши» — исторический термин, пришедший из польского языка.

Национальный колорит баллады сочетается с фольклорной выразительностью. Польским фольклорным образам и сравнениям Пушкин подыскивает адекватные русские, например: у Мицкевича: *Lice bilsze od mleka* (т. е. лицо блее молока), у Пушкина: «а бела, что сметана». Он усиливает народно-песенную окраску баллады, насыщает ее оборотами речи, не имеющими эквивалентных в балладе Мицкевича: «ждет-пождет», «чем тебя наделили», «что [вместо «как»] и он три литвина», «весела что котенок». В этом направлении, насколько можно судить по вариантам белого автографа, и шла работа над переводом. Например, в вариантах: «Будрыш позвал с такими словами», «говорит им такими словами», «потому что девицы в Польше, право, царицы», «лето, осень проходит», «вот и в гроб уж вступаю»; в окончательном тексте: «он пришел толковать с молодцами», «нет на свете царицы краше польской девицы», «вот и век доживаю», «дни за днями проводит». «Пушкин заметил, — писал А. С. Орлов, — что поэтический язык фольклора точно соответствует бытовой ситуации, реальным чертам жизни и характерным представлениям простонародья».⁵⁰ Это наблюдение, использованное Пушкиным в сказках, обусловило появление сравнений, отсутствующих у Мицкевича, но выдержанных в духе народного быта и представлений, точно выражающих этот быт. Вместо «веселенькие как маленькие котятa» появляются «как котятa у печки», а глаза сравниваются не со «звездочками», а со «свечками».

В этом усилении фольклорных образов «Будрыса» и «Воеводы» выявляется отношение Пушкина к языковому новаторству Мицкевича в балладах, демократичность и простонародность которых возмущала современных польских критиков.⁵¹ Неизбежные в поэтическом переводе неточности не нарушают общей цельности впечатления. «Будрыс» является, может быть, единственным переводом Пушкина, где он полностью подчиняет свою поэтическую индивидуальность оригиналу, по-видимому

⁴⁹ В. А. Хорев. Баллады Мицкевича в переводе Пушкина, стр. 88. — П. Кулаковский («Славянские мотивы в творчестве Пушкина») считал, что замена вождей и направлений походов объясняется тем, что Пушкин переводил не с оригинала, а с французского перевода баллады, сделанного для него Мицкевичем, который не был окончательной редакцией баллады. В настоящее время уже не вызывает сомнений, что Пушкин работал с оригиналом и к этому времени достаточно знал польский язык (см. об этом: Рукою Пушкина, стр. 550—551).

⁵⁰ А. С. Орлов. Пушкин — создатель русского литературного языка. — В кн.: Пушкин. Временник Пушкинской комиссии, т. III. М.—Л., 1937, стр. 36.

⁵¹ См.: Z. Grosbart. Zagadnienie adekwatności w Puszkiniowskich przekładach ballad Mickiewicza, s. 80.

совершенному с его точки зрения.⁵² Пушкинский перевод «Будрыса» — это еще одна оценка Мидкевича как тонкого знатока народной поэзии.

В воспоминаниях Кс. Полевого обращают внимание слова «прекрасные стихи, переведенные из „Валленрода“ Пушкиным, не переводившим ничего». Трудно представить, чтобы Полевой не знал многочисленных случаев обращения Пушкина к творчеству писателей других стран и языков. По-видимому, переводы и переделки Пушкина воспринимались современниками как оригинальное творчество поэта. Тем не менее проблема «Пушкин-переводчик» существовала всегда, но поднималась главным образом в связи с анализом конкретных переводов. Г. Д. Владимирский в 1938 г. попытался найти у Пушкина позитивные переводческие принципы, т. е. «дать первоначальную классификацию переводческой практики Пушкина и изложение взглядов великого русского поэта на искусство перевода».⁵³ Полемизируя с Владимирским, О. Холмская отметила, что «высказывания Пушкина о переводе немногочисленны, отрывочны и даже как бы противоречивы»,⁵⁴ и для исследования, какой путь Пушкин «считал для переводчика закономерным», предложила обратиться к его собственной переводческой практике.

В статьях, посвященных искусству перевода, пушкинские обращения к иностранным авторам часто называются совершенными переводами, а сам Пушкин — великим переводчиком.⁵⁵ «Все мы знаем, — пишет А. Лейтес, — каким гениальным переводчиком был сам Пушкин и как он гордился выдающимися переводами своих современников».⁵⁶ Действительно, Пушкин приветствовал перевод «Илиады» Гнедича, «Адольфа» Вяземского, некоторые переводы Жуковского, но в то же время он постоянно выражал досаду, что Жуковский переводит, и пытался вернуть его к оригинальному творчеству: «Дай бог, чтобы он начал создавать» (XIII, 48), «Пора ему иметь собственное воображение и крепостные вымыслы» (XIII, 34), «Жуковского перевели бы на все языки, если б он сам менее переводил» (XI, 24).⁵⁷ Сам Пушкин был поэт, и, обращаясь к иностранным писателям, он подчинял их своим творческим задачам. Б. В. Томашевский, анализируя пушкинские переводы с французского, пришел к выводу, что «их цель — не передача в точности оригинала, а обогащение своего поэтического достояния формами, существовавшими на чужом языке».⁵⁸ Этот вывод Томашевского можно распространить на все пушкинские переводы и переделки, не только с французского языка.⁵⁹

⁵² О. И. Сенковский писал впоследствии, что Пушкин не был доволен своим переводом «Будрыса», в частности, его не удовлетворял славянизм «младая»: «Это небрежность [сказал Пушкин], надобно было сказать молодая, но я поленился переделать три стиха для одного слова» (Русский архив, 1891, кн. II, стр. 388). Вряд ли это сообщение заслуживает доверия, так как в беловом автографе у Пушкина были и другие отвергнутые им варианты этой строки: «Нет, полячка, жена молодая», «Нет, полячка, отец, молодая», но поэт предпочел им старославянизм, считая, по-видимому, его вполне применимым к тем почти легендарным временам, когда жены брались в качестве военной добычи.

⁵³ Г. Д. Владимирский. Пушкин-переводчик, стр. 300.

⁵⁴ О. Холмская. Пушкин о переводе. — Уч. зап. I Моск. пед. инст. иностр. яз., т. XIII, 1958, стр. 35.

⁵⁵ Z. Grosbach. Zagadnienie adekwatności w Puszkiniowskich przekładach balad Mickiewicza, s. 102.

⁵⁶ А. Лейтес. Художественный перевод как явление родной литературы. — В кн.: Вопросы художественного перевода. М., 1955, стр. 97.

⁵⁷ Высказывания Пушкина о переводе см. в кн.: Русские писатели о переводе. XVIII—XX вв. Л., 1960, стр. 153—164.

⁵⁸ Б. В. Томашевский. Пушкин и французская литература. — В кн.: Литературное наследство, т. 31—32. М., 1937, стр. 11, 12.

⁵⁹ См.: Ю. Д. Левин. Об историзме в подходе к истории перевода. — В кн.: Мастерство перевода. Сборник статей. 1962. М., 1963, стр. 389—390.

В трех переводах из Мицкевича поставлены три различные творческие задачи. В первом на основе вступления к «Конраду Валленроду» создано стихотворение, несущее идею, отличную от той, которая заложена в тексте Мицкевича. Это и полемический ответ на «Wstęp», и поэтическое выражение своей позиции в политических разговорах с польским поэтом. Во втором и третьем дано решение проблемы передачи на русский язык народно-поэтических образов других народов и приобщения к русской культуре иноземных фольклорных сюжетов и мотивов. Причем в одном случае это сделано путем точного перевода, в другом дано собственное психологическое и ритмическое решение заданного сюжета.

Классифицируя «переводы» Пушкина, Г. Д. Владимирский различает: переводы, вольные переводы, сокращенные, переводы-переделки, наброски перевода и смешанные переводы. Точных переводов он насчитывает 26 (в том числе и два перевода из Мицкевича — «Сто лет минуло, как тевтон» и «Будрыс и его сыновья»). Другие исследователи далеко не всегда согласны с его классификацией, и то, что Владимирский определяет как перевод точный, в комментариях часто переходит в категорию «вольных» или «подражаний». К точным переводам, без сомнения, относят «Близ мест, где царствует Венеция златая» (1827); «Из Alfieri» (1827), «Сто лет минуло, как тевтон», «Мальчику (Из Катулла)» (1832), «Пир во время чумы» (в переводной части), часть «Анджело» и две песни («Соловей» и «Сестра и братья») из сборника песен Вука Караджича.

Из этого небольшого списка два перевода при жизни Пушкина не печатались, два были вмонтированы в тексты его оригинальных драматических произведений, а первый перевод из Мицкевича и по замыслу и по выполнению к «точным» переводам не относится. Прочие стихотворные переводы Пушкина отличаются своеобразной свободой передачи. Текст иностранного поэта служил ему темой для свободных поэтических опытов, а не предметом точного и пристального воспроизведения. Не случайно критические замечания, сделанные Пушкиным на полях «Опытов» Батюшкова, расходятся с собственной его переводческой практикой. В «Элегии из Тибула» он педантично отмечает «лишний стих», около перевода из Парни пишет «лишнее и вялое», а свой перевод из «Конрада Валленрода» увеличивает на 12 стихов. В других случаях он отмечает в переводах Батюшкова несоответствие подлиннику или неудачную замену некоторых выражений («Что такое?»; «Какая разница!» «должно было: свой жребий», «темно», «faveur. Не то», «Было прежде: чаш пролитых вином — точнее», «вместо: красавица [у Батюшкова «краса», — Я. Л.]», «Неудачно», «библейзм неуместный») или предлагает свой вариант: «узы» вместо «оковы». В редких случаях («Будрыс») его поиски и понимание эмоционального характера другой культуры достигается полным раскрытием стилистической и ритмической структуры оригинала.

Независимо от задач, которые решал в своих «подражаниях» Пушкин, его восприимчивость, способность поэтически воспроизводить индивидуальное своеобразие, поэтические формы и национальные краски оригинала делали его «подражания» не только явлением русской литературы, но и основанием для переводческой традиции.



В. Б. САНДОМИРСКАЯ

ПЕРВЫЙ ПЕРЕВОД ПУШКИНА ИЗ АНДРЕ ШЕНЬЕ

Среди поэтов, произведения которых вызвали у Пушкина потребность в своеобразном творческом соревновании, в «сотворчестве» (так можно назвать большую часть пушкинских переводов), особенно выделяется по своему значению Андре Шенье (1762—1794). Знакомство с его творчеством, так же как и с творчеством Байрона, было важно и плодотворно для Пушкина.

Произведения А. Шенье, никогда, за исключением двух стихотворений, явившихся злободневным откликом на события Великой Французской революции, не издававшиеся самим автором, впервые были собраны и изданы через двадцать пять лет после его казни, в 1819 г.¹ Пушкин имел возможность познакомиться с этим изданием еще в Петербурге в самом конце 1819 г.: об этом говорит его стихотворение начала 1820 г. «Дориде» (впервые напечатано в «Невском зрителе», 1820, ч. 1, январь — цензурное разрешение от 6 января), заключительный стих которого — «И ласковых имен младенческая нежность», — представляет собою перевод 9-го стиха XXVI элегии Шенье «Et des mots caressans la mollesse enfantine» (р. 133). Этот факт еще раз обнаруживает удивительную отзывчивость Пушкина на поэтические впечатления и его способность проникновения в стиль и манеру своего поэтического образца. Но, свидетельствуя о первом знакомстве со сборником стихотворений Шенье, он все же не противоречит словам Ек. Н. Раевской-Орловой, вспоминая в 70-е годы, что ее брат Н. Н. Раевский во время пребывания в Гурзуфе (т. е. в августе—начале сентября 1820 г.) «первый познакомил Пушкина с Шенье».² В Крыму, вне привычной литературной среды и привычных отношений, в окружении природы Крыма — древней Тавриды греческих мифов, поэзия Шенье прозвучала совершенно иначе, чем в Петербурге. Вторичное обращение к поэзии Шенье стало для Пушкина как бы знакомством с нею заново, несравнимым с первым по силе и значительности впечатления, по плодотворности его для творчества русского поэта. Чтение Шенье в августе-сентябре 1820 г. обозначило начало длительного увлечения Пушкина творчеством и самой личностью французского поэта. Именно в эту пору он смог ощутить в Шенье поэта, родственного ему по духу, почувствовать не только гармонию, классическую уравновешенность и завершенность формы, но оценить полноту и гармонию духовной жизни, способность претворить любое ее событие, любое душевное движение в факт эстетический. В этом смысле чтение Шенье было для Пушкина равносильно эстетическому открытию, значение ко-

¹ *Œuvres complètes d'André de Chénier*. Baudouin frères, Paris, 1819 (далее ссылки на это издание даются в тексте).

² См.: Я. Грот. *Первенцы Лицея*. — В кн.: Складчина. СПб., 1874, стр. 374.

того сказалоcь сразу же, уже в лирических стихотворениях 1820 г. («Увы, зачем она блистает», «К***» («Зачем безвременную скуку»), «Нереида», «Редеет облаков летучая гряда»). Быстрота и естественность, с которыми были восприняты Пушкиным уроки Шенье, свидетельствуют, что речь должна идти не только о восприятии поэтической манеры, тем и образов французского поэта, но о том, что поэзия последнего помогла Пушкину открыть новый источник творчества в себе самом. Об этом говорит и то характерное обстоятельство, что при несомненном и большом интересе к творчеству Шенье воздействие его на Пушкина проявилось отнюдь не в переводах или подражаниях, не в заимствовании тем или образов Шенье. Воздействие это в творчестве Пушкина 1820—1821 гг. сказалоcь преимущественно в его элегиях и в той группе стихотворений, которую он называл то «эпиграммами во вкусе древних» (1820), то «подражаниями древним» (1825), то «опытами в <о вкусе древних>» (1825); все попытки сопоставления их с стихотворениями Шенье до сих пор остаются в пределах констатации сходства отдельных образов или стихов, на основе которых Пушкин создавал свое, вполне самостоятельное произведение (например, между «Нереидой» и VI фрагментом идиллий Шенье, между «Музой» и III фрагментом идиллий),³ однако воздействие это чрезвычайно значительно и никак не может быть сведено к заимствованию. Более того, следует отметить, что в этот первый период увлечения поэзией Шенье Пушкин ни разу не обратился к мысли о переводе или о столь свойственной его творческой психологии художественной переработке заинтересовавшего его произведения, в результате которой являлся новый, пушкинский вариант его, часто превосходящий подлинник по художественным достоинствам, уже не равнозначный ему и самим Пушкиным обозначавшийся как «подражание».

К переводам из Шенье Пушкин обратился несколько позднее. Первая попытка относится к середине 1823 г. — это оставшийся в черновике набросок «Внѣмли, о Гелибс...». Затем в 1824 г. было написано стихотворение «Ты вынешь и молчишь...» — подражание, а отчасти перевод элегии Шенье «Jeune fille, ton cœur avec nous veut se taire». К 1825 г. относится первоначальный набросок перевода фрагмента Шенье, изображающего смерть Геракла, вполне законченный лишь через десять лет, в 1835 г. Наконец, в 1827 г. Пушкин перевел стихотворение «Près des bords où Venise est reine de la mer» — «Близ мест, где царствует Венеция золотая». Предмет настоящей работы составляет творческая история, вопросы текстологии первого стихотворения, а также связанная с ними историко-литературная проблематика.

Первая мысль о переводе из Шенье явилась у Пушкина, возможно, под влиянием Гнедича. «Просвещенный Аристарх» молодых поэтов, переводчик героического эпоса Гомера, Гнедич первым в русской поэзии выступил с переводом из Шенье. В «Полярной звезде» на 1823 г. была напечатана его «Терентинская дева» — вольный перевод XX элегии Шенье. Прочтя ее, Пушкин комически жаловался брату Льву: «Гнедич у меня перебивает лавочку —

Увы напрасно ждал тебя жених печальный

³ См.: Л. Поливанов. [Вступит. заметка к ст. «Муза»]. — В кн.: А. С. Пушкин. Сочинения с объяснениями их и сводом отзывов критики, т. I. Изд. Л. Поливанова. М., 1887, стр. 107; Л. Гроссман. От Пушкина до Блока. М., 1926, стр. 26—28. — Однако Б. В. Томашевский, указывая на традиционность последнего сопоставления, замечает, что «если нельзя оспаривать общей родственности „Подражаний древним“ Пушкина и фрагментов А. Шенье, ... то именно в данном случае сопоставление совершенно произвольно, и сами инициаторы такого сближения признают существование несходство названных стихотворений» (Б. Томашевский. Пушкин, кн. I. М.—Л., 1956, стр. 528).

и проч. — непростительно прелестно. Знал бы своего Гомера, а то и нам не будет места на Парнасе» (XIII, 56). Избранная Гнедичем элегия в сборнике Шенье сопровождалась пометой «dans le goût ancien» (во вкусе древних), и действительно по стилю и жанру своему она близка к античной элегии: это погребальная песнь, плач по умершей. Сюжет ее составляют два эпизода, изображающие гибель юной невесты на пути к дому жениха, первый — в бытовом, второй — в мифологическом плане. Они обрамлены двумя вступительными стихами — обращением к чайкам-альционам — и заключающими элегию четырьмя стихами, выделенными Пушкиным в переводе Гнедича. Вполне гармонируя с античными интересами Гнедича, «Терентинская дева» тем не менее выделяется в его творчестве и по жанру, и по стилю (особенно это относится к последним четырем стихам, совершенно свободным от столь свойственных высокому стилю Гнедича славянизмов), представляя достаточно резкий контраст с основным трудом его — переводом гомеровского эпоса. Именно этот контраст и имел в виду Пушкин, когда писал: «Гнедич у меня перебивает лавочку... Знал бы своего Гомера».

Можно думать, что именно этот первый русский перевод из Шенье побудил Пушкина самого обратиться к переводам из своего любимого поэта. Сделать такое предположение позволяет, помимо приведенного замечания, еще и самый выбор стихотворений Шенье. Для первого своего перевода Пушкин взял чрезвычайно большую по объему (около трехсот стихов) идиллию Шенье «L'Aveugle», повествующую об одном из странствий слепца Гомера.

Все здесь необычно для Пушкина — и в то же время не случайно, ибо характерно для времени: и тема, и жанр, и в особенности избранный им размер.

Гомеровская тема в данном случае в первый и единственный раз привлекла к себе внимание Пушкина (два дистиха его — «Слышу умолкнувший звук...» и «Крив был Гнедич поэт...» — посвящены не столько творцу «Илиады», сколько русскому переводу ее, выполненному Гнедичем). Но для русской поэзии начала века, и особенно десятых годов, эта тема была чрезвычайно характерна. Возрождение интереса к классической древности и стремление очистить ее восприятие от чуждых ей наслоений, привнесенных классицизмом XVII—XVIII вв., свойственные литературному движению начала XIX в., особенно ярко проявились в настойчивых усилиях русских поэтов создать русский перевод гомеровского эпоса.⁴ Разнообразные проблемы — стилистические, лингвистические, стиховедческие, археографические и прочие, возникавшие в ходе этой большой работы, нашли свое отражение в дискуссиях и статьях на страницах журналов. Одной из таких дискуссионных тем был и вопрос о Гомере как авторе песен, составивших «Илиаду» и «Одиссею», вопрос о реальности его имени, личности и творчества. Отражением споров, которыми было отмечено изучение Гомера в конце XVIII—начале XIX в., явилось и проникновение гомеровской темы в поэзию. Иногда при этом поэтическое произведение было формой участия автора в споре — такова, например, поэма Гнедича «Рождение Гомера» (1816), возникшая как авторское осмысление «гомеровского вопроса» в работе над переводом «Илиады». В ней — как в самом тексте поэмы, так и написанных позднее примечаниях — содержится прямое упоминание о концепции противников «общего мнения о существовании Гомера, от итальянца Вико до германца Вольфа, а также англичанина Бриана»:

⁴ См.: А. Н. Егупов. Гомер в русских переводах XVIII—XIX вв. М.—Л., 1964.

После трех тысяч лет, хвалу о нем гремевших,
Вновь споры он возжег меж книжников толпой,
Богатых завистью, но духом обедневших:
Гомера слава им представилась мечтой,
Тяжелым бременем, для одного безмерным;
И заблуждением гордясь неимоверным,
Они бессмертное наследие певца
Терзают и делят меж многими певцами.⁵

Иной по своему характеру и задачам была историческая элегия Батюшкова «Гезиод и Омир соперники», написанная почти в одно время с поэмой Гнедича. Центральная тема ее — тема поэта, трагизм его судьбы. В этом основное отличие элегии Батюшкова от стихотворения Мильвуа, послужившего основой для переработки. Мильвуа, стихотворение которого в жанровом отношении должно быть соотнесено с идиллиями Феокрита, изобразил состязание двух поэтов, Гомера и Гезиода; образ Гомера здесь почти равнозначен образу Гезиода, событие преподносится в объективном тоне, характерном для диалогов античной идиллии. Батюшков в своей переработке отходит от объективной уравновешенности оригинала. В его элегии акценты оказались несколько смещены, в сравнении с идиллией Мильвуа в его интерпретации образ Гомера становится преобладающим, почти противостоящим образу его соперника в состязании Гезиода. Величавые песни Гомера, героические и возвышенные сюжеты их, взаимные прорицания состязающихся поэтов, почтительное преклонение младшего, Гезиода, перед талантом и судьбою старшего — все это выдвигает фигуру Гомера на первый план батюшковской элегии. Отдавая ему, эмоционально и стилистически, пальму первенства в этом соревновании талантов, Батюшков изображает присуждение награды Гезиоду как свидетельство того, что возвышенный талант Гомера не нашел понимания и признания у его современников. Гомер у Батюшкова — царь поэтов, «слепец всевидящий» — предстает перед читателем как воплощение трагической судьбы поэта, а завершающие строки элегии придают этой судьбе свойства общей закономерности.

Стихотворение Шенье, выбранное Пушкиным для перевода, — также идиллия в духе идиллий античности, но стилистически и композиционно иного типа, чем идиллия Мильвуа. Это буколика, представляющая встречу и разговор слепца Гомера с тремя пастухами острова Сикоса. Облик Гомера создается здесь в значительной степени иными средствами. Если героический облик слепца в идиллии Мильвуа раскрывается через песни Гомера и через прорицание Гезиода о его судьбе и судьбе его песен, то в идиллии Шенье он изображен в реальной бытовой ситуации (пастухи защитили старца от бросившихся на него собак), с конкретными деталями внешности и одежды, отмеченными внимательным взглядом оробевших пастухов. Более того, его Гомер наделен конкретными фактами биографии: сейчас это слабый и слепой старик, которого кимейские купцы обещали довести до Греции, но поскольку ему нечем было заплатить за проезд, а петъ для них он не захотел, ибо «Les riches grossiers, avares, insolens, N'ont pas une âme ouverte à sentir les talens» (богатые — грубые, скупые, наглые — не имеют души, способной чувствовать таланты), — они высадили его и бросили одного на пустынном берегу острова; узнав от пастухов название острова, слепец вспоминает, что уже был однажды на Сикосе, но тогда он был «молод и смел», тогда он «был одним из первых и в воинственных танцах, и в состязаниях, и в битвах» и успел повидать много разных городов и земель; со временем «земля и

⁵ Н. И. Гнедич. Стихотворения. Л., 1956 (Библиотека поэта. Большая серия), стр. 177.

море, возраст и несчастья истощили это тело, усталое от страданий», — у слепца остался только голос:

J'étais jeune et vaillant. Aux danses des guerriers,
A la course, aux combats, j'ai paru des premiers.
J'ai vu Corinthe, Argos, et Crète et les cent villes,
Et du fleuve Égyptus les rivages fertiles;
Mais la terre et la mer, et l'âge et les malheurs,
Ont épuisé ce corps fatigué de douleurs.
La voix me reste.

(р. 28)

Гомер идиллии Шенье — слабый и слепой старик; но, отняв у него все, боги оставили ему голос, «благородный и трогательный» («Ta voix noble et touchante»), и дар песен, а с ними и власть над сердцами людей. Слепой и нищий, он чувствует в себе великого бога поэзии, сознает себя служителем божественной Музы, и на этом контрасте основано движение всего стихотворения: едва слепец начинает во славу великих богов свои песни, в которых

Il enchaînait de tout les semences fécondes,
Les principes du feu, les eaux, la terre et l'air,
Les fleuves descendus du sein de Jupiter,
Les oracles, les arts, les cités fraternelles,
Et depuis le chaos les amours immortelles,⁶ —

(р. 28—29)

как беспомощный и нуждающийся в покровительстве и заботе юных старец вновь ощущает в себе силу волновать, радовать и воодушевлять своих слушателей, сбежавшихся на звук его голоса. Идиллия оканчивается своеобразным апофеозом Гомера, славословием ему жителей Сикоса.

Тема поэзии звучит как лейтмотив на протяжении всего стихотворения, возникая то в замечании слепого певца о неспособности богатых чувствовать и ценить дарование, ибо у них нет души; то в реплике пастухов, свидетельствующей, как тонко почувствовали они благозвучие и выразительность его голоса («Ta voix noble et touchante est un bienfait des dieux»); то в их замечании о том, что «все стало хуже» в сравнении с прошлым,

Car jadis, aux accens d'une éloquente lyre,
Les tigres et les loups, vaincus, humiliés,
D'un chanteur comme toi vinrent baiser les pieds;⁷

(р. 26)

то, наконец, в опровергающей это замечание сцене, когда начавшему свои песни певцу отзывается даже листва деревьев («Il poursuit; et déjà les antiques ombrages Mollement en cadence inclinaient leurs feuillages», р. 28) и послушать и почтить его спешат и пастухи, и путники, и нимфы, и сильваны, и сбежавшиеся отовсюду мужчины, женщины и дети. Но более всего эта тема воплощена в образе беспомощного и величавого нищего певца, смиренно приемлющего милостыню пастухов и просящего их о за-

⁶ Он объединял плодородные семена всего сущего, Начала огня, воду, землю и воздух, Реки, истекающие из лона Юпитера, Прорицания, искусства, города-побратимы, И любовь, бессмертную со времен хаоса.

⁷ Ибо некогда, при звуках красноречивой лиры, Тигры и волки, побежденные, униженные, Певцу, подобному тебе, приходили целовать ноги.

В этих стихах времени Гомера противопоставлены времена мифического певца Орфея.

щите и гордо отказавшегося забавлять своим пением богатых кимейских купцов. Певец, старость которого боги отметили «слепотой, изгнанием, нищетой и голодом», всегда сознает себя под защитой и покровительством Аполлона и муз, сознает себя носителем и выразителем знаний, предвещений и велений богов:

... Venez à moi de l'Olympe habitantes,
Muses; vous savez tout, vous déesses; et nous,
Mortels, ne savons rien que ne vienne de vous.⁸

(р. 28)

Таковы центральная тема и центральный образ идиллии Шенье — тема поэзии и образ поэта.

Можно думать, что именно тема поэзии и созданный Шенье образ Гомера привлекли внимание Пушкина к этой идиллии. Интерес к этой теме характерен для всего творчества Пушкина, от 10-х до 30-х годов. Возникнув уже в первых, ранних стихотворениях («К другу-стихотворцу», 1814, «Батюшкову», 1815, «К Жуковскому», 1816, и др.), эта тема в своем развитии отражала последовательные этапы развития его поэтического самосознания.

Тема поэзии во всей многогранности ее преломления в творчестве Пушкина всегда была для него темой лирической, всегда соотносилась с раздумьями его о своем таланте: о его рациональной и иррациональной сторонах, о нравственных обязательствах, им налагаемых, об общественном его назначении и т. п. Особенно ощутимо это в его обращениях к поэтам-современникам и к поэтам прошлого: за адресатами его посланий всегда отчетливо ощущается автор; в сопоставлении с ними Пушкин яснее сознает законы и требования своего дарования. Но образ Гомера ни в 20-е годы, ни позднее не вызывал в нем ассоциаций со своей поэтической судьбой. Легендарное имя греческого поэта, начиная еще с послепетербургского периода, устойчиво сочетается в его сознании с именем Гнедича. Свою же судьбу в годы южной ссылки Пушкин постоянно сопоставлял с судьбой римского поэта Овидия, причем это сравнение неизменно выявляет сходство судьбы и несходство характеров. С именем Овидия связаны в эти годы и раздумья Пушкина о силе поэзии, о памяти потомства и т. п. Вероятно, поэтому вся идиллия Шенье как целое не увлекла его, хотя в ней можно найти темы и образы, созвучные его творчеству этого периода. Таковы стихи о цикаде, поющей себе в утешение —

La voix me reste. Ainsi la cigale innocente,
Sur un arbuste assise, et se console et chante,

(р. 28)

и самый образ старика-певца, сравнивающего собственное наслаждение единственным оставшимся ему даром богов — голосом и пением — с радостью цикады, которая «и утешает себя и поет». Подобное чувство знакомо и Пушкину: как видно из послания «Чаадаеву» 1821 г., он связывает его особенно с началом своего творческого пути, —

... когда еще незнаемый никем,
Не зная ни забот, ни цели, ни систем,
Я пеньем оглашал приют забав и лени
И царскосельские хранительные сени.

(II, 188)

⁸

Придите ко мне, обитательницы Олимпа,
Музы; вы знаете все, вы — богини, а мы,
Смертные, не знаем ничего, что бы не исходило от вас.

Такова и черта, приданная Шенье своему герою, — верность поэтическому дару; нравственную стойкость и в жизни, и в поэзии ощущает в себе и Пушкин, писавший о себе в послании «К Овидию» (1821):

Но не унижил век изменой беззаконной
Ни гордой совести, ни лиры непреклонной.

(II, 221)

Из всей идиллии Шенье Пушкин перевел первые двадцать пять стихов, ее начальную, вступительную сцену, представляющую своеобразно поданный портрет Гомера: идиллия начинается словами мольбы, с которой обращается к Аполлону, прося о защите в беде, слепой старик, окруженный яростно лающими овчарками; на лай собак сбежались три пастуха, и в их-то речах, обращенных друг к другу, через их восприятие, и в обращении к слепому страннику и дан портрет Гомера.

Черновой автограф, отражающий работу Пушкина над переводом этого отрывка (ИРЛИ, ф. 244, оп. 1, № 832, л. 37—38), свидетельствует, что хотя он и стремился к точной передаче впечатления, производимого оригиналом, точность эта далека от буквализма. По черновику видно, как легко дался ему перевод избранного отрывка, но черновик же свидетельствует, что у переводчика не было колебаний в вопросе о том, приврать ли ему размер подлинника. Уже первые, легко и уверенно записанные в первоначальном варианте строки перевода показывают, что Пушкин приступил к работе с ранее принятым решением отказаться от александрийского стиха — размера идиллии Шенье и заменить его «русским гекзаметром» — шестистопным дактилем.

К этому времени после длительного периода споров и опытов⁹ и особенно благодаря работе Гнедича над переводом «Илиады», отдельные песни и отрывки которой постоянно печатались в журналах уже начиная с 1815 г., русский гекзаметр стал признанным размером для передачи гексаметра гомеровской эпопеи. Перевод Гнедича был осуществлением пожелания, высказанного Радищевым еще в 1791 г., «чтобы Омир между нами не в ямбах явился, но в стихах, подобных его, екзаметрах»;¹⁰ с появлением уже первых песен «Илиады» в Гнедичевом переводе русский гекзаметр стал своеобразной «исторической приметой» гомеровского эпоса и самой гомеровской эпохи. Решение Пушкина заменить в стихотворении о Гомере александрийский стих гекзаметром вызвано отчасти специфической исторической и стилистической окраской этого размера, отчетливо установившейся в сознании читателя того времени связью между метром песен «Илиады» и именем их создателя Гомера. Но кроме того, и, может быть, в гораздо большей степени, чем это установившееся соотношение, на выбор размера мог оказать влияние жанр стихотворения Шенье — идиллия в духе древних, и взгляд Пушкина на ее автора как на поэта и ученого, в своих произведениях воссоздающего дух античной поэзии. Шенье для него был «истинный грек, из классиков классик, un imitateur savant (?)».¹¹ «От него так и пышет Феокрытом и Анфологиею» (XIII, 381), — писал он о Шенье в 1823 г. Сопоставление Шенье с Феокрытом не случайно: сам Шенье называет Феокрита в числе учителей своей буколической музыки (Épilogue, p. 75); одна из его идиллий, «L'Oaristys», названная автором «подражанием XXVII идиллии Фео-

⁹ О полемике, посвященной употреблению гексаметра в русской поэзии начала XIX в., см.: Н. И. Мордовченко. Русская критика первой четверти XIX века. М.—Л., 1959, стр. 132—133; А. Н. Егунов. Гомер в русских переводах XVIII—XIX вв. Л., 1964, стр. 174—181.

¹⁰ А. Н. Радищев. Полн. собр. соч., т. I. М.—Л., 1938, стр. 352.

¹¹ Ученый подражатель (франц.).

криты», представляет собою вольный перевод ее; влияние Феокрита явственно ощущается и в других идиллиях Шенье.

Отношение Пушкина к идиллии как к жанру поэзии со специфической тематикой и стилем не было одинаковым в разные периоды творчества. В начальный период он — как и герой его романа, который «бранил Гомера, Феокрита», — относился к идиллии с большим пренебрежением, как к жанру скучному, даже как к эталону скуки: «тошней идиллии» — таково обозначение максимальной степени скуки и отвращения к человеку в одной из его лидейских эпиграмм (I, 299). Но по выходе из Лицея, в Петербурге, отношение его к идиллии должно было измениться. К этому времени относится интерес к идиллии у Жуковского, высоко оценившего богатство поэтических возможностей этого жанра, раскрывшееся в творчестве немецких поэтов конца XVIII—начала XIX в. Действительно, в немецкой поэзии этого времени сложилось вполне самобытное направление в развитии этого жанра. Сохраняя разработанный для переводов античной поэзии гекзаметр, немецкая идиллия этого времени вбирает в себя новое содержание — современную жизнь и быт крестьянства и третьего сословия, чувства и страсти людей, незначительных в обществе, изображая поэтические моменты этой жизни. Жуковский в 1816 г. перевел, также гекзаметром, идиллию И.-П. Гебеля «Овсяный кисель». В письмах к друзьям он подчеркивал новизну жанра и богатство его поэтических возможностей. «Я ничего лучшего не знаю! Поэзия во всем совершенстве простоты и непорочности. . . Совершенно новый и нам еще неизвестный род»,¹² — писал он А. И. Тургеневу, работая над переводом «Овсяного киселя». Опыт Жуковского не остался незамеченным. Поэтическая простота рассказа, народность германского колорита, сохраненная в переводе, и новые возможности, раскрытые им в гекзаметре, уже вскоре привлекли внимание таких поэтов, как Гнедич, Ф. Глинка и Плетнев, которые попытались, используя опыт германских поэтов в разработке народно-бытовых и народно-сказочных сюжетов, создать русскую народную идиллию. При этом, если Жуковского привлек этот жанр, как он развился в современной германской поэзии, то Гнедич в своем обращении к идиллии ориентировался на разработку его в творчестве Феокрита: одну из его идиллий он пародировал в своем «Циклопе» (1803), носившем подзаголовок «Феокритова идиллия, приношенная к нашим нравам»; перевод другой, «Сиракузянки, или Праздник Адониса», начат был им в 1820 г. Выбор этой идиллии для перевода характерен для Гнедича, утверждавшего, опираясь на опыт Феокрита, что «род поэзии идиллической, более, нежели всякий другой, требует содержания народных, отечественных; что не одни пастухи, но все состояния людей, по роду жизни близких к природе, могут быть предметами сей поэзии», что в идиллии в рамках самого простого действия могут найти себе отражение «образ жизни, нравы семейные, обычаи народные, . . . обряды религии» и т. д.¹³ Идиллия Гнедича «Рыбаки» (1821) свидетельствует об успешности этих попыток (продолженных позднее Дельвигом в его «русской идиллии» «Отставной солдат», 1829), «Рыбаки» были опубликованы автором в 1822 г. — в «Сыне отечества»¹⁴ был помещен отрывок ее, и тогда же вся идиллия полностью вышла отдельной брошюрой. Гнедич, по-видимому, сразу же послал ее Пушкину в Кишинев. Благодаря его «за присылку прелестной . . . Идиллии», Пушкин в своем письме к нему от 29 апреля 1822 г. выражал надежду и желание серьезно и обстоятельно поговорить о ней («о которой мы поговорим на досуге» — XIII, 37). Очевидно, что в результате участия

¹² Письма Жуковского к А. И. Тургеневу. М., 1895, стр. 164.

¹³ Н. И. Гнедич. Стихотворения, стр. 184.

¹⁴ Сын отечества, 1882, ч. LXXVI, № 8, стр. 22.

в литературных спорах петербургских друзей и в ходе самостоятельных размышлений и изучений у Пушкина к этому времени сложился свой взгляд на идиллию. Сущность его невозможно сформулировать за Пушкина, поскольку у него нет прямых высказываний по этому поводу. Однако некоторые соображения высказать необходимо. Интерес Пушкина к опытам Шенье и Дельвига в области стилизации античной идиллии и высокая оценка их достижений и его собственные немногочисленные произведения-подражания, переводы («Хромид в тебя влюблен...», «Земля и море»), мыслимые, хотя бы в первой стадии работы над ними, как идиллии — эти факты представляются свидетельством того, что идиллия как жанр поэзии была для Пушкина жанром исторически определенным — жанром античной поэзии; опыты поэтов нового времени в этом жанре, признанные и принятые Пушкиным, — это стихотворения «в антологическом роде», с более или менее отчетливо заявленной стилизацией в духе античной идиллии. Что касается тем и ситуаций современной жизни и современных нравов, подобных темам и ситуациям, разработанным античной идиллией, то, привлекая сочувствие Пушкина и увлекая его воображение, они представлялись ему все же не в ограниченных рамках и возможностях стихотворной идиллии, а в гораздо более широких и емких формах современных повествовательных жанров романа и повести. Свидетельством тому — обещание в 1824 г., в третьей главе «Онегина», «романа на старый лад», содержание которого составят «преданья русского семейства; Любви пленительные сны Да нравы нашей старины»:

Перескажу простые речи
Отца иль дяди старика,
Детей условленные встречи
У старых лип, у ручейка;
Несчастной ревности мученья,
Разлуку, слезы примиренья,
Поссорю вновь, и наконец
Я поведу их под венец...

(VI, 57)

Реализацию подобных замыслов можно видеть, например, в «Барышне-крестьянке» (1830). Но какую представлял себе Пушкин современную идиллию, можно почувствовать по его отзыву о повести Гоголя «Старосветские помещики»: в ней он увидел «шутливую, трогательную идиллию, которая заставляет вас смеяться сквозь слезы грусти и умиления» (XII, 27).

Итак, из двух направлений в развитии жанра идиллии, наметившихся в русской поэзии 10—20-х годов, Пушкин принимал то, которое ставило своей целью разработку античной темы, своеобразную стилизацию в духе античной идиллии. К этой группе должна быть отнесена и избранная им для перевода идиллия Шенье. По-видимому, с таким взглядом на нее связано и решение Пушкина заменить александрийский стих Шенье русским гекзаметром с дактилической стопой, который в русском стихосложении гораздо более соответствовал эпохе, теме и жанру этого стихотворения, нежели русские александрийцы, в то время как для французского стихосложения александрийский стих был в этом случае единственно возможен и уместен. Эта замена, а также то, что работа над стихотворением оставлена в черновой стадии, позволяет думать, что целью ее был не только перевод, что у нее были и другие существенные задачи. Для Пушкина это была первая проба гекзаметра, изучение его стилистических свойств и повествовательных возможностей.

Как показывает черновик, работа над размером более всего занимала поэта. Стихи перевода — с французского на русский и из александрийских стихов в гекзаметры — в своем первом варианте записывались легко и

находим только в четырех (седьмом, восьмом, девятом и шестнадцатом); в остальных же кроме обязательной шестой заменены хорейми еще по одной или две, или даже три (в двенадцатом стихе) дактилических стопы.

Параллельно с работой над стихом шла работа и над переводом. Черновик позволяет отметить в первом варианте стихов большую близость к оригиналу, стремление сберечь многие черты его лексического и стилистического своеобразия. Так, в первоначальных вариантах Пушкин ввел двойное имя Аполлона — Гелиос-Аполлон, соответствующее *Sminthée-Apollon* идиллии Шенье, в которых одно из обозначений бога искусство, встречающееся у Гомера, но малоизвестное — Сминтей — Пушкин заменил другим, более распространенным. В стихе четвертом он вначале точно воспроизвел характерную для оригинала глагольную форму повествовательного имперфекта: стихи —

C'est ainsi qu'a chevait l'aveugle en soupirant,
Et près des bois marchait, faible, et sur une pierre
S'asseyait —

(так кончал слепец, вздыхая, и, слабый, шел возле леса и на камень садился), сжатые в один стих, вначале были записаны в таком виде:

Рек и с а д и л с я на камне слепец утомленный.

И лишь в дальнейшей работе над стихом (первые два дактиля заменены хорейми, и стих был дополнен недостающей шестой стопой) вместо несовершенного вида глагола был взят совершенный:

Рек и с е л на камне слепец утомленный [за старцем] по следом...

То же можно сказать и о другой характерной особенности оригинала — его насыщенности причастиями в роли эпитетов: в первом варианте стихов они как бы невольно возникали под пером переводчика. Таковы стихи шестой—восьмой в стихотворении Шенье:

... Trois pasteurs, enfans de cette terre,
Le suivaient, a s s o u r u s aux abois turbulens
Des Molosses, g a r d i e n s de leurs troupeaux b ê l a n s.

(Три пастуха, дети этой страны, прибежавшие на неутомный лай псов, стерегущих их блеющие стада, следовали за ним). Соответствующие им конец четвертого, пятый и шестой стихи пушкинского перевода из четырех эпитетов сохранили только один — «скоро сбежались на лай собак, их стада стерегущих»; два — «неутомный» и «блеющие» — опущены совсем; одно преобразовано в глагол («скоро сбежались»)¹⁵

Эпитет составляет важную особенность стиля гомеровских поэм, в которых вещи, явления, люди и боги предстают со своими характерными признаками, часто постоянными. В идиллии Шенье насыщенность эпитетами призвана отразить и воспроизвести эту особенность гомеровского стиля. Пушкин в этом случае не подчинился своему оригиналу. Освобождая свой перевод от избытка эпитетов, особенно от эпитетов в форме причастий,¹⁶ Пушкин исходил из принципов своей поэтики, в частности

¹⁵ В черновике есть еще зачеркнутый вариант стиха шестого с двумя соседствующими причастиями: «[лаем собак] [привлеченные стерегущих]» (II, 795).

¹⁶ Хотя один из эпитетов Аполлона, совершенно в гомеровском вкусе, «*dieu dont l'arc est d'argent*» (у Гнедича он передан составным «сребролукий») Пушкин перевел динамичным причастным оборотом — «... Гелиос, серебряным луком звонящий», возможно, почерпнув этот образ в первой песни «Илиады» в переводе Гнедича, в эпизоде, где разгневанный Аполлон мечет стрелы в стан ахейцев: «Звон поразительный издал серебряный лук стреловержца» («Илиада», 1, 49).

из своих представлений о стиле античной поэзии, а не из требования точности перевода.

Отказавшись от тех средств, которые служили признаками «гомеровского» стиля в его французском оригинале, Пушкин в качестве основного стилеобразующего элемента употребил, как уже отмечено выше, размер русской «Илиады», шестистопный дактиль, русское соответствие греческому гекзаметру. Размер был важнейшим средством создания исторического колорита, вызывающим в читателе ассоциации с античной поэзией, с поэмами Гомера. Но, кроме того, Пушкин с величайшим тактом воспользовался теми лексическими возможностями, которые оказались в его распоряжении. Так, он использовал в своем переводе некоторые творческие находки Гнедича в его работе над «Илиадой», и прежде всего это относится к словам высокого поэтического стиля. Правда, Пушкин вводит эту лексику очень умеренно, не насыщая ею свой стих, как это делал Гнедич, достигавший благодаря этому эффекта необычности, древности языка и стиля, можно сказать даже — возвращения слов к их первоначальному смысловым корням. В ткань пушкинского стихотворения эти слова введены как приметы определенного — высокого — стиля, а не как его основа. Количество их сравнительно велико в глаголах, особенно в сопоставлении с числом глаголов среднего стилистического слоя (соотношение их шесть к одиннадцати) — «внемли», «предыдешь слепому», «рек», «голос его возмущает», «руки протер», «вещали». Среди эпитетов выделяются два сложносоставных, образованных по гомеровско-гнедичевскому типу словообразования: «белоглавый старик» и «к людям . . . дружелюбным». Среди существительных слов с таким оттенком всего два — «молению» и «старца», причем наряду с последним употреблен и его стилистический вариант «старик» («сей белоглавый старик»). Здесь можно даже отметить противоположное явление: «trois pasteurs» оригинала Пушкин перевел вначале их стилистическим эквивалентом «три пастыря», но затем заменил их вариантом, более нейтральным стилистически, — «три пастуха». Эта последняя замена представляется характерной для общего стилистического задания переводчика. Акцентировав гомеровскую тему стихотворения предпочтением гекзаметра александрийскому стиху, Пушкин стиль его ориентировал все же не на героический и торжественный стиль «Илиады», а на гораздо более простой стиль идиллий Феокрита, мир которых — поэтический, но отнюдь не героический, бытовые сцены пастушеской и городской жизни. В соответствии с этим основу лексики пушкинского перевода составляет средний лексический слой русского языка:

... следом
Три пастуха за ним, дети страны той пустынной,
Скоро сбежались на лай собак, их стада стерегущих.
Ярость уняв их, они защитили бессилие старца.

Можно даже сказать, что два слоя лексики — высокой и средней — соответствуют в стихотворении каждый своему предмету. Высокий стиль лексики, с несколько архаизованным синтаксисом, соотносится с образом слепого певца и явственно ощущается в его мольбе к Аполлону:

«Внемли, о Гелиос, серебряным луком звенящий,
Внемли, боже кларосский, молению старца, погибнет
Ныне, ежели ты не предыдешь слепому вожатым».
Рек и сел на камне слепец . . .

Средний же стиль, как можно видеть уже из предшествовавшего отрывка, характерен для изображения пастухов, их размышлений и речи.

Такое различие в изображении персонажей идиллии было не случайно, но отражало сознательное стремление переводчика стилистически оттенить их. Это подтверждается и всем направлением работы Пушкина над стилем, теми изменениями, которые он внес в дальнейшей работе над текстом. Так, уже отмечалось выше, что он опустил в своем переводе ряд эпитетов Шенье: один из них — в мольбе слепца к Аполлону — «à cet aveugle errant»; другие — в авторском повествовании:

... Trois pasteurs, enfans de cette terre,
Le suivaient, accourus aux abois turbulens
Des Molosses, gardiens de leur troupeaux bêlans.
Ils avaient, retenant leur fureur indiscrete,
Protégé du vieillard la faiblesse inquiète...

(р. 23)

При переводе этого отрывка из двух эпитетов-приложений Пушкин сохранил первый, еще развернув его («дети страны той пустынной» вм. «дети этой земли»), второй же заменил обособленным причастным оборотом («собак, их стада стерегущих», вм. «молоссов, хранителей их блеющих стад»);¹⁷ в четырех случаях он при переводе опустил определения («лай» вм. «неугомонный лай», «стада» вм. «блеющих стад», «ярость» вм. «неуемную ярость» и «бессилие» вм. «беспокойную слабость»); кроме того, заменив в первой фразе глагол-сказуемое наречием («следом... за ним» вм. первоначального «шли за ним»), Пушкин в качестве сказуемого употребил глагол, в оригинале переданный причастием «assoigus» — «сбежались» вм. «прибежавшие». Все эти изменения имели следствием упрощение синтаксического строения фразы и уничтожение господствующей роли эпитета в ней, подчеркнутой в оригинале рифмой (turbulens — bêlans; indiscrete — inquiète). Благодаря этому стих в переводе утратил некоторую пышность, стал проще и строже по выражению мысли, сохранив все оттенки этой мысли и даже самую конструкцию фраз. Столь же бережно были переведены Пушкиным и следующие стихи Шенье, передающие размышления пастухов о неизвестном страннике:

Ils l'écoutaient de loin; et s'approchant de lui:
«Quel est ce vieillard blanc, aveugle et sans appui?
Serait-ce un habitant de l'empire céleste?
Ses traits sont grands et fiers; de sa ceinture agreste
Pend une lyre informe, et les sons de sa voix
Emeuvent l'air et l'onde et le ciel et les bois».¹⁸

(р. 23)

¹⁷ В переводе этого стиха необходимо отметить еще одно изменение, характерное для работы Пушкина над стихотворением Шенье: употребленное последним наименование породы молосских сторожевых собак — «des Molosses» — было отвергнуто Пушкиным как слишком антикварное, реставрирующее слова и понятия, известные лишь специалистам, и в переводе оно было передано словами «собак, их стада стерегущих». Эта замена того же типа, что и отмеченная уже выше замена употребленного Шенье имени Аполлона «Сминтей», известного лишь знатокам античности, другим, гораздо более широко известным (хотя и не совсем правильным) — «Гелиос». В них можно видеть стремление переводчика избежать необходимости комментария там, где определяющей исторической и стилистической приметой является не лексика, а самый стих, размер.

¹⁸ Они слушали его издали; и, приближаясь к нему:
«Кто этот старец, седой, слепой и без опоры,
Не житель ли небесного царства?
Черты его лица величавы и горды; к его деревенскому поясу
Подвешена простая лира, и звуки его голоса
Колеблют воздух, и волны, и небо, и леса».

Однако и здесь, не изменяя смысла, Пушкин предпочитает выражения, более кратко и сжато — и более просто — передающие мысль. Так, перифраз «Serait-ce un habitant de l'empire céleste» он заменяет вопросом «Уж не бог ли»; фразу «Ses traits sont grands et fiers» — словами «горд и высок»; сократились в переводе и последние полтора стиха отрывка — опущены слова *les sons, l'air, les bois*, благодаря чему упоминание двух стихий, подчиняющихся голосу певца, — моря и неба — приобретает всеобъемлющий характер: перечисление заменено контрастом, в своем единстве как бы заключающим весь мир.¹⁹ Рассмотрев эти отклонения от текста оригинала, можно сделать следующий вывод: все изменения в тексте, произведенные Пушкиным, носят характер стилистической правки, сокращения того, что ощущалось им как лишнее, не необходимое; все они относятся к тем эпизодам стихотворения, которые посвящены изображению пастухов, их мыслей и речей. Сохранив неизменными стихи, относящиеся к Гомеру (первые четыре), Пушкин упрощением лексики и синтаксиса остальной части создал некоторое отличие стиля этих двух частей, стилистическое движение в стихотворении, два тона, не контрастные, но все же отличающиеся друг от друга, — то, чего не было в идиллии Шенье, которая вся решена в высоком «гомеровском» стиле и как бы сохраняет субъективный стиль рассказчика. Но все эти изменения ни в чем не затронули основного — самой мысли идиллии Шенье, ее сюжета, композиции деталей, соотношения образов. Гибкость и емкость избранного Пушкиным размера позволили ему переводить, сохраняя по большей части даже синтаксические конструкции своего оригинала.²⁰ Сокращались длины, находилось более краткое выражение, но

¹⁹ Судя по рукописи, перевод этой фразы в отличие от предыдущей не вдруг дался Пушкину — здесь мы видим последовательно отвергаемые варианты:

... лира, и голос его отражает и двигает волны
... лира, и гласа его звуки чудесные движут
... лира, и гласа его возмущают чудесные звуки

и наконец:

... лира, и голос его возмущает волны и небо.

²⁰ Заключительные стихи пушкинского перевода еще раз демонстрируют, насколько легко и естественно следовал Пушкин за мыслью и выражением оригинала. Стихи 12—13 точно соответствуют содержанию стихов 16—18 стихотворения Шенье, и незначительное отклонение от текста Шенье в стихе 13 — скорее результат неправильного понимания значков пушкинского черновика.

Вот шаги он услышал, ухо клонит, смутясь, уж
Руки простер для моления —

эти стихи соответствуют 17—18-му стихам оригинала; во 2-м стихе второе полустишие передает 19-й стих идиллии Шенье: «Ne crains point, disent-ils, malheureux étranger» (Не бойся, говорят они, несчастный странник). В черновике перевода полный стих был записан вначале так:

Руки простер для моления — не бойся странник
несчастный...

— тире здесь равнозначно кавычкам, выделяющим прямую речь, обращение пастухов к страннику; затем Пушкин во втором полустишии отметил перестановку обращения на первое место («странник несчастный, не бойся»), причем значок перестановки перечеркнул тире, выделяющее речь пастухов. Это повлекло за собой такое прочтение:

Руки простер для моления странник несчастный.
«Не бойся, ...

ми одна деталь, ни один поворот сюжета не были упущены, и стихотворение было переведено со всей возможной бережностью и тщательностью.

И тем не менее работа над ним не была доведена до конца. Стихотворение сохранилось только в черновике, в неотработанном, незавершенном виде, с несложившимся, только еще намеченным последним записанным стихом («к людям ... богов дружелюбным»). Сам Пушкин никогда не публиковал его и, насколько позволяют судить планы подготовлявшихся им изданий, не собирався публиковать. Очевидно, что рассмотренный нами черновик — это единственное свидетельство незавершенной работы Пушкина.

Пытаясь найти объяснение тому, что при всей успешности начатой работы Пушкин не довел ее до завершения хотя бы в отрывке, обратимся к суждениям исследователя. Б. В. Томашевский, говоря о пушкинских переводах из французской поэзии, выделяет среди них этот перевод по особому характеру задачи, которую ставил перед собою поэт: «Лишь один перевод стоит особняком: это попытка передать гекзаметрами идилию Шенье „Слепец“. Пушкин этим переводом как бы хотел вернуть стихам А. Шенье их античную оболочку, которой они не могли иметь в подлиннике. Это не столько перевод, сколько реконструкция творческого замысла Шенье, своеобразная интерпретация поэзии Шенье».²¹ В этой характеристике Томашевского звучит — не как ее основное содержание, но как фон — мысль об экспериментальном характере данной работы Пушкина.

В настоящей работе представляется необходимым подчеркнуть именно этот аспект: по-видимому, перевод «Слепца» можно считать своеобразным поэтическим этюдом в той области, интерес к которой у Пушкина был подготовлен и исторически, и психологически; этюдом, каких немало среди пушкинских черновиков.²² Для Пушкина это был не только опыт передачи французских александрийцев русским гекзаметрическим стихом, но и первый опыт изучения свойств русского гекзаметра — опыт, вызвавший удивление, даже восхищение поэта выразительностью, богатством и разнообразием не только избранного размера, но и самого русского языка. «Революционная голова, подобная Мир. и Пет., только может любить Росс<ию> — так, как писатель только может любить ее язык. Все должно говорить в этой Росс<ии> и в этом русском языке» (XII, 178),²³ — записал Пушкин в этой же тетради, пропустив три чистых листа для работы над этим переводом. И тем не менее перевод остался

Однако сопоставление со стихами Шенье, которым Пушкин в этом случае точно следует, позволяет считать это зачеркнутое тире случайностью, «опиской», и отказаться от прочтения, при котором слова «странник несчастный» осмысляются не как часть обращения, а как субъект предшествующей фразы.

²¹ Б. Томашевский. Пушкин и французская литература. — «Литературное наследство», т. 31—32. М., 1937, стр. 12. То же — в кн.: Б. Томашевский. Пушкин и Франция. Л., 1960, стр. 79; ср. также в кн.: Б. Томашевский. Пушкин, кн. II. М.—Л., 1961, стр. 69.

²² Таков, например, впервые опубликованный П. В. Анненковым в «Материалах для биографии Пушкина» (Пушкин. Сочинения, т. 1. СПб., 1855, стр. 351—352) перевод монолога Изабеллы из первого действия трагедии Альфьери «Филипп II». Сопоставив его с переводом трагедии, сделанным А. С. Шишковым, передавшим белые стихи оригинала прозой, Анненков пришел к выводу, что пушкинские стихи — «это столько же прямой перевод с итальянского, сколько и обращение прозы А. С. Шишкова в метр и стопы»: «в параллель с этим переводом и почти следуя за всеми его выражениями, с некоторыми изменениями в конце — Пушкин передал в пятистопных белых стихах монолог Альфьери».

²³ ИРЛИ, ф. 244, оп. 1, № 832, л. 40 об. — Положение этой заметки в рукописи по отношению к черновику перевода позволяет думать, что она сделана в одно время с ним (см. об этом ниже, прим. 33).

в черновике, не был продолжен. Невозможно сейчас решить — почему, однако одно предположение сделать, кажется, позволительно. Основано оно на сопоставлении эксперимента, проделанного Пушкиным над идиллией Шенье, и подобными же поисками, которыми отмечена творческая история некоторых собственных его произведений. Известны несколько случаев, когда Пушкин не удовлетворялся первоначально выбранным размером своего стихотворения и перерабатывал его, переписывал в ином размере, более соответствующем теме и стилистическому ее решению. Так, например, в «Полтаве» эпизод, начинающийся стихом «Кто при звездах и при луне», выделенный в поэме особой рифмовкой и особой народно-песенной стилистикой, первоначально был еще более обособлен внутри поэмы благодаря хорейскому размеру, в котором был написан первый его вариант, и лишь позднее Пушкин ритмически слил его с поэмой, переработав хорей в четырехстопный ямб. Среди черновиков «Полтавы» было записано Пушкиным стихотворение «Рифма, звучная подруга» в том же песенном четырехстопном хорее, отличающемся здесь какой-то особой легкостью и игривым изяществом, приданным ему особенностями рифмовки; стихотворение это так и осталось в черновике и в печати при жизни Пушкина не появилось, но миф о рифме, дочери Феба и Мнемозины, созданный здесь поэтом, был через два года переработан им в гекзаметрах в стихотворение «Рифма» («Эхо, бессонная нимфа, скиталась по берегу Пеня»), т. е. Пушкин в этом случае повторил опыт переработки «Слепца», но уже со своим собственным стихотворением. Это примеры, относящиеся к 1828—1830 годам. Но известен случай изменения Пушкиным ритмики стихотворения, относящийся к 1821 г.: один из первоначальных набросков поэмы о братьях-разбойниках — «Нас было два брата — мы вместе росли» (IV, 373) — написан четырехстопным амфибрахием с парными мужскими рифмами. Это размер, уже употребленный Пушкиным в 1820 г. в стихотворении «Черная шаль», сопоставление с которым позволяет думать, что сначала Пушкин предполагал разработать сюжет о двух братьях в форме небольшого стихотворения, «молдавской песни»,²⁴ размер которого близок, возможно, какому-то реальному песенному прототипу,²⁵ и лишь позднее изменение и расширение замысла повлекло за собой и отказ от песенного размера, и обращение к проверенному уже размеру пушкинского лирического эпоса — четырехстопному ямбу. Эти примеры дают основание говорить о том, что для Пушкина размер стихотворного произведения был одной из определяющих, основных его примет, был неразрывно связан с замыслом и характером его воплощения, выбор размера — как и выбор стиля — более всего определял волю автора. Нарушение этой воли, изменения того или другого превращало перевод из творческого соревнования в производ над авторским замыслом, в известной мере даже пародировало этот замысел. Именно этим обстоятельством может быть объяснено то, что столь успешно начатый опыт остался незавершенным в бумагах Пушкина и если и был повторен им, то уже только по отношению к своему собственному произведению (уже упоминавшаяся переработка «Рифмы»). Возможность такого объяснения поддерживается также и тем, что при вскоре начатом переводе другого стихотворения Шенье, сюжет и тема которого взяты из античной мифологии, Пушкин без колебаний сохранил в нем александрийский стих оригинала.

²⁴ С таким подзаголовком была опубликована «Черная шаль» в «Сыне Отечества» (1821, № 15); подобную же помету — «Молдав.» — находим мы и в заглавии наброска «Нас было два брата...».

²⁵ Так же, например, как размер песни Земфиры в «Цыганах» («Старый муж, грозный муж») близок народной молдавской песне.

Пушкинский перевод «Слепца» долго оставался неизвестен читателям. Он не был замечен ни редакторами посмертного собрания сочинений, ни Анненковым, тщательно изучавшим рукописи Пушкина. Впервые упомянул о нем в своем описании рукописей Пушкина В. Е. Якушкин, который характеризовал его как «черновой, неотделанный отрывок, гекзаметр, опыт идиллии, может быть перевод или подражание», и, не разбирая всего, пересказал лишь сюжет его.²⁶ Впервые опубликовал это стихотворение в 1903 г. П. О. Морозов в подготовленном им издании сочинений и писем Пушкина, в разделе черновых набросков, относящихся к 1822 г. Текст опубликован с большим количеством пропусков, непрочитанных мест; в кратком редакторском примечании к нему отмечен лишь источник публикации — черновой автограф в тетради № 2366, л. 37—39 (со ссылкой на описание Якушкина), названа идиллия А. Шенье «Слепец», которую переводил Пушкин, и приведена часть, соответствующая переводу; отнесение наброска к 1822 г. никак не мотивировано. Эта датировка была уточнена им впоследствии при подготовке третьего тома академического издания Пушкина. В соответствии с принципами этого издания стихотворение это — как черновой, неотделанный набросок — не было введено в корпус тома и помещено в примечаниях к стихотворениям 1823 г. со следующей аргументацией: «К 1823 году должен быть отнесен также следующий черновой набросок, находящийся в рукописи Румянцевского музея № 2366, лл. 37 и 38 — там же, где черновик письма к А. А. Бестужеву от 13 июня 1823 г., — и напечатанный впервые (не вполне точно) П. О. Морозовым в издании 1903 г.»²⁷ Для этого издания текст был уточнен Морозовым во многих деталях, хотя и для него оговорка «не вполне точно» все еще в силе. Но датировка его и ее аргументация были уже прочно установлены. Изучение истории заполнения тетради (ИРЛИ, ф. 244, оп. 1, № 832) не опровергает оснований исследователя, связавшего время работы Пушкина над переводом с датой письма к Бестужеву. Первые записи в ней сделаны в начале 1822 г., и дальше тетрадь заполнялась подряд до л. 33 об.²⁸ Дальнейшие записи велись уже в обратном направлении тетради, от конца к началу, начиная с черновика письма П. А. Плетневу, датируемого ноябрем—декабром 1822 г. В этом же «обратном» направлении, после пробела в пять листов (л. 41—37), на л. 36 об. — 35 набросан черновик письма к А. Бестужеву, беловой текст которого (№ 53—XIII, 63—65) датирован «13 июня» 1823 г.; за ним на л. 34 об. — 34 — наброски стихов; далее, на л. 33 «л» — 33 «б» (т. е. на десяти листах) следовал какой-то текст по-французски, доходивший вплоть до страниц, заполненных в прямом направлении, вырванный затем из тетради самим Пушкиным. Возможно, здесь была дневниковая запись или черновик письма.²⁹ Перевод «Слепца» появился, по-видимому, уже после этих записей (набросок письма на л. 30 датируется июнем — июлем 1823 г.),³⁰ когда вся тетрадь, кроме л. 41—37 уже отмеченного нами пробела, была заполнена. На этих чистых листах и был записан черновик перевода, верхом вниз по отношению к черновику письма к Бе-

²⁶ В. Н. Якушкин. Рукописи Пушкина, хранящиеся в Румянцевском музее в Москве. — Русская старина, 1884, т. 42, стр. 336.

²⁷ Пушкин. Сочинения, т. III. Изд. имп. Акад. наук, СПб., 1912, стр. 360.

²⁸ На л. 32 об. две даты: вверху слева «30 июня» и посредине страницы, в записи «1 июля день щастл.». За этим листом следовали еще три, вырванные Пушкиным, на которых записи шли в том же — прямом — направлении.

²⁹ Можно предположить, что французский черновик письма на л. 30 (см.: XIII, 65—66; № 56), записанный также в «обратном» направлении (повернув тетрадь верхом вниз), — продолжение или окончание текста на л. 33 «л» — 33 «б».

³⁰ XIII, 65—66 (№ 56). См.: М. А. Цявловский. Летопись жизни и творчества Пушкина, т. 1. М., 1951, стр. 389.

стужеву.³¹ Таким образом, вполне закономерна широкая датировка этого перевода — 1823 год — опирающаяся на дату письма к Бестужеву, принятая П. О. Морозовым в комментариях к академическому изданию в 1912 г.; можно даже сказать: «1823 год, после 13 июня»; но датировка, предложенная академическим изданием, — «предположительно, июнем 1823», несмотря на ее предположительность, все же представляется необоснованно суженной, поскольку в соответствии с принятым в издании типом примечаний она лишена каких-либо объяснений и обоснования. Между тем самый текст стихотворения подготовлен был для этого издания со всей тщательностью: он был заново и весь прочтен И. Н. Медведевой, сумевшей раскрыть все зачеркивания и неясности прежних прочтений и предложившей убедительную последовательность вариантов (II₁, 283; II₂, 795, 1124).



³¹ Черновик «Внемли о Гелиос...» (л. 37—38) и набросок «Революционная голова, подобная...» (л. 40), записанный в том же направлении на одном из оставшихся чистых листов и, быть может, связанный с размышлениями Пушкина о возможностях русского языка, можно считать последними записями в этой тетради.

Н. В. ИЗМАЙЛОВ

И. С. ТУРГЕНЕВ — ПЕРЕВОДЧИК ПУШКИНА НА ФРАНЦУЗСКИЙ ЯЗЫК

1

Творчество Пушкина стало известно на Западе с очень ранних пор. В феврале 1821 г. появилось первое (насколько известно) сообщение о поэме «Руслан и Людмила» и о ее авторе, в парижском журнале «Revue encyclopédique», сообщение, которое через год поэт переписал, живя в Кишиневе, в одну из своих тетрадей.¹

С 1823 г. стали публиковаться во французской и немецкой печати переводы отрывков произведений Пушкина, и прежде всего в изданиях, выходивших в России на французском языке, таких как «Le Furet», «Bulletin du Nord», «Journal de St.-Petersbourg» и др., и в переводах живших там иностранных авторов.² Количество переводов и статей о Пушкине растет с каждым годом, особенно на французском языке, который, однако, во многих случаях не является первым языком переводов Пушкина.³ Нужно отметить, что при жизни поэта и в первые годы после его смерти интерес к нему на Западе определялся прежде всего его биографией, его вольнолюбием, вызвавшим долгую ссылку, его взаимоотношениями с двумя самодержцами и их агентами, наконец, тем, что его убил на дуэли выходец из Франции. Его творчество, расцениваемое

¹ См.: Рукою Пушкина. Несобранные и неопубликованные тексты. Подготовили к печати и комментировали М. А. Цявловский, Л. Б. Модзалевский, Т. Г. Зенгер. М.—Л., 1935, стр. 485—486. — По вполне обоснованному предположению Ф. Я. Приймы, сообщение в «Revue encyclopédique» принадлежит С. Д. Полторацкому, ставшему постоянным сотрудником этого журнала с начала 1822 г. (см.: Ф. Я. Прийма. С. Д. Полторацкий как пропагандист творчества Пушкина во Франции. — Литературное наследство, т. 58. М., 1952, стр. 298—307).

² См. основное на эту тему исследование академика М. П. Алексева: Пушкин на Западе. — В кн.: Пушкин. Временник Пушкинской комиссии, т. III. М.—Л., 1937, стр. 105—151; то же, в иной редакции, как речь М. П. Алексева, под заглавием «Пушкин в мировой литературе», в сб.: Сто лет со дня смерти А. С. Пушкина. Труды Пушкинской сессии АН СССР. 1837—1937. М.—Л., 1938, стр. 175—202. — Из старых, но сохранивших справочное значение трудов отметим: В. К. Шульц. А. С. Пушкин в переводе французских писателей. СПб., 1880 (отд. оттиск из «Древней и новой России», 1880, №№ 5—7, 12; указатель далеко не полон и заглавие его не точно: в нем указаны переводы не только французских, но и русских писателей, в частности Тургенева); В. И. Межов. Puschkiniana. СПб., 1886, разд. V, стр. 201—237.

³ См.: П. Д. Драганов. Пятидесяязычный Пушкин, т. е. переводы А. С. Пушкина на 50 языков и наречий мира. СПб., 1899 (первоначально: Исторический вестник, 1899, № 5, стр. 634—688). Здесь указываются *первые* переводы отдельных произведений на каждый язык.

только как подражание Байрону и другим европейским поэтам, и притом очень трудное для перевода, занимает сравнительно меньшее место. Лишь в 40—50-х годах намечается поворот, в котором значительную роль сыграли такие крупные писатели, как Пр. Мериме во Франции, Фр. Боденштедт в Германии, а также русские литераторы, жившие за границей, — С. А. Соболевский, Э. П. Мещерский, С. Д. Полторацкий, Н. А. Мельгунов и др. Здесь одно из первых мест по отношению к Пушкину (и, без сомнения, первое по отношению к русской литературе XIX в. вообще) занимает И. С. Тургенев — многолетний «представитель» и неутомимый пропагандист русской литературы в странах Западной Европы и Америки, посредник между Россией и Западом, советчик (или, применяя современный термин, консультант) и редактор переводчиков-иностранцев русских писателей, автор предисловий и примечаний к переводам русских писателей на другие языки, а также и к переводам на русский язык произведений иностранных писателей, наконец, сам переводчик западных писателей на русский язык и русских писателей и поэтов на французский и немецкий языки. Этой — очень важной — стороне литературно-общественной деятельности Тургенева посвящено в современном литературоведении исследование академика М. П. Алексеева — «И. С. Тургенев — пропагандист русской литературы на Западе».⁴ Хорошо изучена, в частности, история его переводов произведений Пушкина; но самые эти переводы — именно как переводы — еще почти не подвергались анализу (после устарелой и крайне несовершенной попытки в указанной выше работе В. Шульца), и это оправдывает предлагаемую ниже, далеко не полную и недостаточную нашу работу, посвященную Пушкину в переводах Тургенева.⁵

Основные факты, относящиеся к изучению этой темы, освещены в указанных выше работах М. П. Алексеева, в статье Л. Н. Назаровой о переводах Тургеневым драматических произведений Пушкина,⁶ в примечаниях к предисловиям Тургенева к его переводам из Пушкина, входящим в комментированные собрания сочинений писателя,⁷ а также в примечаниях к ряду его писем, касающихся этого вопроса. Несмотря, однако же, на изученность интересующей нас темы в историко-литературном и биографическом планах, мы не можем с уверенностью сказать, что самый ма-

⁴ См. сборник: Труды Отдела новой русской литературы. I (Институт литературы — Пушкинский Дом АН СССР). М.—Л., 1948, стр. 39—80 (о Пушкине — стр. 49—51, 52—55 и по указателю).

⁵ Вопросы о переводах Тургеневым произведений Пушкина коснулся академик М. П. Алексеев в докладе, прочитанном в октябре 1959 г. на заседании Сектора взаимосвязей русской и зарубежных литератур ИРЛИ АН СССР: «Тургенев — переводчик русских писателей на иностранные языки (к вопросу о составе «Полного собрания сочинений И. С. Тургенева)». Подзаголовок указывает на специальное назначение доклада. Текст его не напечатан и известен лишь по сообщению в кн.: Международные связи русской литературы. Сборник статей под ред. акад. М. П. Алексеева. М.—Л., 1963, стр. 453. — Тексты переводов в академическое издание Сочинений Тургенева не вошли — согласно общему принципу, принятому в издании, но отмечены в указателе «Произведения и переводы Тургенева, не вошедшие в издание»; см.: И. С. Тургенев. Полн. собр. соч. и писем (в дальнейшем сокращенно: Тургенев. Акад. Сочинения (или — Письма), том, страница). Сочинения, т. XV. Л., 1968, стр. 487—489.

⁶ Л. Н. Назарова. К истории творчества Тургенева 50—60-х годов. II. Тургенев и Пушкин-драматург. — В кн.: И. С. Тургенев (1818—1883—1958). Статьи и материалы, под редакцией академика М. П. Алексеева. Орел, 1960, стр. 146—158. — Здесь в приложении напечатан (в переводе) текст предисловия Тургенева к изданию сборника переводов драматических сочинений Пушкина (о котором см. ниже). Предисловие это, забытое издателями сочинений Тургенева, было напечатано (в переводе) всего один раз (до академического издания) Н. О. Лернером в «Красной газете», вечерний выпуск, от 3 января 1926 г., № 2 (1006).

⁷ И. С. Тургенев. Сочинения, т. XII. М.—Л., 1933, стр. 612; Тургенев. Акад. Сочинения, т. XV, стр. 332, 346, 356.

териал, т. е. тексты тургеневских переводов, известен нам исчерпывающим образом. В обширной переписке Тургенева — в его письмах, ныне собранных в академическом издании, и в ответах его корреспондентов, изданных и неизданных, очень мало прямых упоминаний о переводах из Пушкина, а если они и встречаются, то только в поздние годы, гораздо позднее самих переводов.⁸ Систематический и полный пересмотр французских газет и журналов за 35 лет (с середины 40-х по начало 80-х годов) мог бы выявить и отклики французской печати на тургеневские переводы из Пушкина, и даже забытые тексты переводов, затерявшиеся на страницах французской периодической печати. То, что это возможно, показывают сделанные в последние годы «находки»: новые переводы (например, перевод «Евгения Онегина», указанный М. П. Алексеевым в 1948 г., перевод стихотворений Пушкина, перепечатанный Андре Менье — также по указанию М. П. Алексеева, наконец, первая публикация перевода «Капитанской дочки» в «Illustration» 1846 г., ускользнувшая от внимания всех библиографов, о которой см. ниже); новые предисловия (например, к переводу драматических произведений Пушкина, перепечатанное в 1926 г. Н. О. Лернером; предисловие к переводу неизданной главы «Капитанской дочки», указанное редакции Сочинений Тургенева в 1933 г. Б. М. Эйхенбаумом). Эта задача пока не выполнена, но стоит на очереди, и не только по отношению к Тургеневу, но и к другим переводчикам Пушкина.

Нам известны (в хронологическом порядке) следующие тургеневские переводы на французский язык произведений Пушкина, выполненные, почти все, в дружестве с Луи Виардо и под их двумя именами (а первый из них — даже под именем одного Луи Виардо):

«Капитанская дочка» — *La fille du capitaine, par Alexandre Pouchkine, roman traduit du russe, par Louis Viardot. Paris, 1853*; первая публикация — в «Illustration» 1846 г.;

Драматические произведения в стихах («Драматические поэмы») — *Poèmes dramatiques d'Alexandre Pouchkine, traduits du russe par Ivan Tourguéneff et Louis Viardot. Paris, 1862*;

«Евгений Онегин» — *Oneguine, roman en vers par Alexandre Pouchkine. Traduit par Ivan Tourguéneff et Louis Viardot (1863)*;

Четыре стихотворения — *Poésies d'Alexandre Pouchkine traduites pour la première fois (1876)*;

Пропущенная глава из «Капитанской дочки» — *Un épisode de guerre civile en Russie. Chapitre inédit de «La fille du capitaine». Traduit par M. M. Ivan Tourguéneff et Louis Viardot (1881)*.

Все переводы стихотворных произведений выполнены прозой.

Рассмотрим их в хронологическом порядке, начиная с «Капитанской дочки».

2

В переводе романа Пушкина о пугачевском восстании Францию опередили некоторые другие западные страны. Впервые на иностранный язык «Капитанская дочка» была переведена в Швеции: ее перевод был напечатан в Стокгольме в 1841 г., т. е. через 5 лет после публикации в России. За шведским переводом последовал датский (1843). В 1846 г. появился в Нью-Йорке английский перевод и одновременно с ним — французский, о котором у нас и идет речь.⁹

⁸ Ряд писем Тургенева к П. В. Анненкову и другим корреспондентам касается общих вопросов перевода Пушкина на французский и английский языки или содержит отзывы о работах других переводчиков. Они приводятся нами ниже.

⁹ См.: А. С. Пушкин. Капитанская дочка. М., 1964 (сер. «Литературные памятники»). Библиография переводов романа на иностранные языки, составленная

До недавних пор считалось, что впервые перевод «Капитанской дочки», принадлежащий Тургеневу и Луи Виардо, вышел в 1853 г. отдельной книжкой. В последние годы, однако, выяснилась возможность отодвинуть дату первой публикации этого перевода на семь лет ранее, до 1846 г. Впервые об этом упомянула Т. П. Дец в своей интересной статье «Записка Тургенева 1857 г. о крепостном праве»,¹⁰ посвященной двум запискам Тургенева (?) о положении крепостных крестьян в России, включенным Луи Виардо в его статьи 1846 и 1857 гг. о том же вопросе. Здесь мы читаем: «Очень ценным дополнением к статье Л. Виардо и Тургенева „De l'affranchissement des serfs en Russie“ («Об освобождении крепостных в России») в „Revue Indépendante“ 1846 г. явился их же перевод „Капитанской дочки“ Пушкина, опубликованный одновременно (в мае) в „Illustration“. Обе публикации были идейно и тематически связаны между собой. Они знакомили Европу как с состоянием закрепощенного русского крестьянства, так и с крестьянским восстанием Пугачева, упоминавшимся в статье „Revue Indépendante“ 1846 г.»¹¹ Позднее среди документов архива С. Д. Полторацкого, хранящихся в Гос. библиотеке СССР им. В. И. Ленина (ГБЛ) и опубликованных в 1970 г. В. В. Крамер, нашлось письмо Полторацкого к его другу — рано умершему первому библиографу Пушкина И. А. Бессонову, от 21 июня 1846 г., и в нем краткое сообщение: «Недавно в майских №№ „Illustration“ Viardot поместил французский перевод „Капитанской дочки“». ¹²

Оба эти сообщения, как видно, совпадают: в парижском еженедельном журнале «L'Illustration» за 1846 г., с мая по август, помещен в восьми номерах перевод «Капитанской дочки», озаглавленный: «La fille du capitaine. Nouvelle, par Alexandre Pouchkin. Traduction française, publiée par Louis Viardot». ¹³ Переводу предшествует краткое предисловие, не имею-

Б. Л. Кандель, на стр. 261—278; переводы на французский язык — на стр. 274—276; первые переводы на английский яз. — стр. 261, на датский — стр. 265, на шведский — стр. 277. Французский перевод 1846 г. здесь не отмечен.

¹⁰ Тургеневский сборник. Материалы к полному собранию сочинений и писем И. С. Тургенева. IV. Л., 1968, стр. 107—144. Авторство Тургенева очень убедительно аргументировано Т. П. Дец, но не может считаться вполне доказанным. См.: Тургенев в Акад. Сочинения, т. XV, стр. 479 и 487.

¹¹ См.: Тургеневский сборник, IV, стр. 114. В примечании указаны №№ «Illustration», где напечатан перевод «Капитанской дочки».

¹² В. В. Крамер. С. Д. Полторацкий в борьбе за наследие Пушкина. — В кн.: Временник Пушкинской комиссии. 1967—1968. Л., 1970, стр. 72.

¹³ L'Illustration, journal universel, v. VII, 1846, №№ 169 (23 мая, стр. 186—187), 170 (30 мая, стр. 198—199), 173 (20 июня, стр. 250—251), 174 (27 июня, стр. 266—267), 175 (4 июля, стр. 282—284), 176 (11 июля, стр. 298—299), 178 (25 июля, стр. 330—331), 179 (1 августа, стр. 346—347). Луи Виардо, муж знаменитой певицы, был тесно связан с редакцией «Illustration» и помещал в этом журнале статьи на русские темы, преимущественно бытовые (охотничьи) и искусствоведческие. Незадолго до перевода «Капитанской дочки» он напечатал в двух номерах (№№ 163 и 164, 11 и 18 апреля 1846 г.) очерк, основанный на личных впечатлениях, полученных в апреле 1845 г., под заглавием «Пасхальная ночь в Московском Кремле» («Une nuit de Pâques au Kremlin de Moscou»), где наряду с искусствоведческими и бытовыми подробностями проскальзывают его антикрепостнические взгляды: говоря об обычае «христосования», на мгновение уравнивающим всех людей, богатых с бедными, крепостных с их господами, мужиков с дворянами, и о благотворительности, обязательной в пасхальные дни, он замечает: «Это, увы! единственная поправка к тому антисоциальному, античеловечному, антирелигиозному порядку вещей, который прикрепляет человека к земле, подобно рабочему скоту, и делает человека собственностью господина, такого же, как и он, человека». — Отметим, что в ряде номеров «Illustration» 1846 г. периодически помещается объявление о продаже книги «Nouvelles russes, par Nicolas Gogol. Traduction française, publiée par M. Louis Viardot» (Русские повести Николая Гоголя. Французский перевод, изданный г. Луи Виардо). Это — сборник 1845 г., основным переводчиком которого был Тургенев (см.: Тургенев в Акад. Сочинения, т. XV, стр. 488). После же окончания перевода «Капитанской дочки» в «Illustration» (сентябрь—

щее — подписи и принадлежащее, вероятно, Луи Виардо, которое гласит (в переводе): «Этот маленький исторический роман, где выведены лица и события, столь же интересные, как и малоизвестные для нас, слывет в России лучшим произведением в прозе, какое оставил знаменитый поэт Александр Пушкин. Было, следовательно, двойное основание, чтобы выбрать его среди других произведений русской литературы для передачи на нашем языке».

Через семь лет после публикации «Illustration» французский перевод «Капитанской дочки» был издан отдельно книжкой в серии романов и других произведений, выпускавшейся парижским издателем Луи Ашеттом «для железных дорог», т. е. в качестве легкого, развлекательного чтения.¹⁴ При переиздании романа текст перевода не подвергся никаким изменениям, были сохранены и все примечания, помещенные в журнале. Изменено было только указание на переводчика, которое было в «Illustration» неопределенно: «французский перевод, изданный (publié par) Луи Виардо»; в издании 1853 г. на титуле — «Перевод Луи Виардо», а на обложке — «Роман, переведенный с русского (traduit du russe par) Луи Виардо». Эта формула как будто исключала участие в переводе Тургенева. Но в следующем переводе из Пушкина, выполненном совместно Тургеневым и Л. Виардо, о чем прямо говорится в заглавии, — в «Драматических поэмах» (Poèmes dramatiques d'Alexandre Pouchkine, traduits du russe par Ivan Tourguéneff et Louis Viardot. 1862), в предисловии, написанном, несомненно, Тургеневым, говорится: «Несколько отрывков из лирических произведений Пушкина уже были переведены на разные языки, и мы сами (nous-mêmes) попытались перевести на французский язык один из лучших его прозаических рассказов, интересную историческую повесть, которая называется „Капитанская дочка“». ¹⁵ Здесь, таким образом, Тургенев прямо признает себя участником в переводе исторического романа Пушкина. Это и естественно: Луи Виардо не знал русского языка — по крайней мере в 40-е годы — и мог быть только стилистическим редактором французского текста; основная же роль в переводах Пушкина и тогда, и позднее принадлежала Тургеневу. Когда же был сделан этот перевод?

Над переводом повестей Гоголя ¹⁶ Тургенев работал, очевидно, во время второго пребывания Полины Виардо и ее мужа одновременно с ним в Петербурге — с конца сентября 1844 по середину февраля 1845 г. ¹⁷ Едва ли, однако, он в то же время мог переводить и «Капитанскую дочку». Вероятно, он занимался переводом романа Пушкина, вместе с Луи Виардо, во время длительного пребывания в усадьбе Виардо Кур-

декабрь 1846 г., №№ 187—200) напечатан был перевод «Героя нашего времени» Лермонтова, под общим заголовком «Nouvelles russes», без указания имен автора и переводчика; см.: М. Ю. Лермонтов. Герой нашего времени. Издание подготовили Б. М. Эйхенбаум и Э. Э. Найдич. М., 1962 (сер. «Литературные памятники»), стр. 214.

¹⁴ La fille du capitaine, par Alexandre Pouchkine, traduction de Louis Viardot. Paris, 1853 (Bibliothèque des Chemins de fer. Quatrième série. Littératures anciennes et étrangères), 2 и 181 p.

¹⁵ См.: Тургенев. Акад. Сочинения, т. XV, стр. 81—82 и 84—85.

¹⁶ См. указанную выше статью М. П. Алексеева «И. С. Тургенев — пропагандист русской литературы на Западе» (стр. 45—49); комментарии Л. Р. Ланского к анонимной статье о русской литературе («De la littérature russe contemporaine. Pouchkine. — Lermontoff. — Gogol»), напечатанной в «Illustration» от 19 июля 1845 г., № 125 (Литературное наследство, т. 73, кн. I, 1964, стр. 271—274). Публикатор приписывает статью Тургеневу, но это, хотя и вероятно, не может считаться вполне доказанным (ср.: Тургенев. Акад. Сочинения, т. XV, стр. 487).

¹⁷ См. указанную статью М. П. Алексеева (стр. 45) и статью Л. Р. Ланского (стр. 272), а также: А. С. Розанов. Полина Виардо-Гарсиа. Л., 1969, стр. 51—59 (2-е изд.: Л., 1973, стр. 46—55).

тавнеле, близ Парижа, летом 1845 г.: в июне—первой половине июля и с начала августа до середины сентября, когда супруги Виардо уехали в Россию. Работа над переводом могла быть продолжена в Петербурге со второй половины ноября 1845 г. до начала февраля 1846-го, т. е. окончательного отъезда четы Виардо за границу.¹⁸ Эти даты представляют достаточно времени для выполнения совместного перевода, который Луи Виардо и начал печатать в майских номерах «Illustration» 1846 г.

Отсутствие имени Тургенева в журнальном тексте перевода объясняется, по-видимому, тем, что «Illustration» вообще редко указывала имена переводчиков и даже авторов переводимых повестей и романов.¹⁹ Имя Виардо значится не в качестве переводчика, а лишь как публикатора перевода. Что касается отдельного издания 1853 г., то надо иметь в виду, что оно печаталось тогда, когда Тургенев был в ссылке, а отношения между Францией и Россией с каждым днем делались все напряженнее: Виардо должен был опасаться, что оглашение имени Тургенева в книге, изданной во Франции, повредит его русскому другу.

В отличие от краткого предисловия к журнальной публикации, приведенного выше, издание 1853 г. снабжено «Предупреждением» («Avertissement»), написанным, вероятно, Луи Виардо. Оно занимает всего одну страницу и дает лишь краткие биографические сведения о Пушкине, причем подчеркивает его вольнолюбие, что характерно для радикальных взглядов Виардо: «Первые его писания (ses premiers écrits), — читаем мы здесь, — сделали его подозрительным (suspect), и он был отправлен в отдаленные области империи, где исполнял различные служебные функции». Далее, указав на его возвращение в столицу после воцарения Николая I и перечислив его «важнейшие труды»: «Кавказского пленника», «Бориса Годунова» («драматическое произведение, которое никогда не было представлено и не предназначалось к этому»), а также «Руслана и Людмилу», «Цыган», «Бахчисарайский фонтан» и «Онегина», — автор продолжает: «Этот поэт, столь восхищавший своих современников, не был счастлив в семейной жизни (n'était pas heureux dans son intérieur). Поведение его жены стало причиной дуэли (La conduite de sa femme donna lieu à un duel), в которой он был смертельно ранен собственным зятем. Эта смерть была оплакана русскими как общественное бедствие (comme une calamité publique)».²⁰

Перевод «Капитанской дочки» может считаться наиболее легким (в смысле переводческой техники) из всех выполненных Тургеневым переводов произведений Пушкина. Сжатая, точная и ясная проза, которой (от лица Гринёва) изложено мемуарное повествование, с ее короткими фразами и простым синтаксисом, — проза, восходящая, минуя украшенную и усложненную прозу школы Карамзина, к французским просветителям XVIII в., а еще более — основанная на долголетней и упорной работе поэта над своим стихом, — такая проза относительно легко поддавалась передаче на иностранный язык. Но она представляла и известные трудности для французского переводчика именно вследствие ее сжа-

¹⁸ См.: Тургенев. Акад. Сочинения, т. XV, стр. 202 и 402; Письма, т. I, стр. 558, 640; А. С. Розанов. Полина Виардо-Гарсиа. Изд. 2-е, стр. 56, 61—63; Литературное наследство, т. 73, кн. I, стр. 344 и 360.

¹⁹ Ср. упомянутую выше публикацию «Героя нашего времени», где ни имя переводчика, ни даже имя автора не отмечены.

²⁰ В последующих изданиях (1854 г. и сл.) «Предупреждение» подверглось некоторым переделкам: изменен заголовок на «Avertissement des éditeurs» и, что самое важное, фраза о «поведении его жены» опущена и заменена указанием на «гнусные слезы, намеренно распространенные в петербургских салонах, где не любили его гордую и независимую речь». Это изменение было сделано, быть может, по указанию Тургенева, получившего первое издание, или кого-либо из русских знакомых в Париже.

тости и весомости каждого слова, каждой короткой фразы, наполненной мыслью и не содержащей ни одного лишнего слова. Трудность вызывала и разная синтаксическая конструкция двух языков — падежная (т. е. более краткая) русского и предложная (т. е. более распространенная) французского. Напомним, что такой превосходный стилист, как Мериме, знавший довольно хорошо русский язык и восхищавшийся стилем Пушкина, — писатель, своим собственным точным, сжатым и трезвым стилем близкий к манере Пушкина, писал в 1851 г. о русском языке: «Русский язык — самый богатый, насколько могу судить, из всех европейских языков; он как будто создан для выражения тончайших оттенков. При его чудесной сжатости и вместе с тем ясности ему достаточно одного слова для сочетания многих мыслей, что на другом языке потребовало бы целых фраз. Французский язык, подкрепленный греческим и латинским, призвавший к себе на помощь все свои северные и южные простонародные наречия, язык Рабле, наконец, один только может дать понятие об этой гибкости, об этой силе».²¹

Но помимо этих трудностей общего порядка перед переводчиками «Капитанской дочки» были и трудности иного рода, зависевшие от содержания и характера романа: множество бытовых понятий, исторических терминов и названий, идиоматических выражений, чуждых французскому языку, народная речь таких персонажей, как Савельич и сам Пугачев с его окружением, да и других лиц — всех людей XVIII в., язык которых окрашен Пушкиным легкими архаизмами. Переводчики (мы разумеем и Тургенева — переводчика в собственном смысле, и Луи Виардо, стилистического редактора) иногда подобные выражения совсем опускают, например слова Савельича в конце I главы о «проклятом мусье» (*au maudit moussie*): «то и дело бывало к Антипьевне забежит: Мадам, же ву при, водку. Вот тебе и же ву при!». В других случаях краткие выражения народного языка и в особенности поговорки передаются дословно, но при этом пропадает их характерность и поговорочный, народный характер (например, «воровской» разговор между «вожатым» и хозяином умета). Насколько трудно дается перевод кратких и сильных народных выражений, можно видеть на примере пословицы, которой заканчивается прощальное наставление Гринева-отца при отправлении сына в службу: «Береги платье снову, а честь смблodu», — пословицы, значение которой, как основы поведения героев, подчеркивается тем, что она в сокращении поставлена эпитафией ко всему роману. Во французском переводе пришлось ее выразить — в речи Гринева-отца — длинной и вялой фразой, притом не очень точно передающей ее смысл: «Prends soin de ton habit pendant qu'il est neuf, et de ton honneur pendant qu'il est jeune» (19 слов вместо шести в русском тексте!).²² Эпитафия к роману снята, как и все эпитафии к главам, вероятно, потому, что они, помимо трудностей перевода, требовали бы для понимания хотя бы кратких, но точных пояснений об их происхождении и смысле. Так же, как в наставлении Гринева-отца, распространенный и вялый перевод ослабляет характер многих других мест, например в словах пугачевцев при взятии крепости (глава VI): «Вот ужб вам будет, государевым ослушникам», которые переведены хотя и довольно точно, но невыразительно: «Attendez.

²¹ P. Mérimée. Nicolas Gogol. — Revue des Deux Mondes, 1851, 15 décembre, tome XII. См.: Oeuvres complètes de Prosper Mérimée, v. 10. Etudes de littérature russe, t. II. Paris, 1932, p. 5.

²² В новейшем переводе «Капитанской дочки» эти слова переданы так же длинно: «Prends soin de ton habit, dès le premier jour, et de ton honneur, dès la jeunesse» (Pouchkine. Oeuvres complètes. I). Drames, romans, nouvelles. Publiées par André Meynieux. Paris, 1953, p. 591 (перевод «Капитанской дочки» — Raoul Labry)).

attendez, ce qu'on va faire de vous, traîtres du czar». Таких примеров можно указать множество.

Совсем без перевода оставлен ряд характерно русских выражений и терминов (тулуп, квас, буран, циновка, лучина, самовар, армяк, урядник и проч.); они переданы в транскрипциях, курсивом и объяснены в кратких подстрочных примечаниях, не всегда, впрочем, точных.²³ Переводчиков, видимо, затрудняют многие часто встречающиеся в романе выражения, и они переводятся в тексте буквально, хотя при этом остаются малоопытными для французских читателей. Таковы, например, «mon petit père» — батюшка, «ma petite mère» — матушка, «mon petit paysan» — мужичок, «enfant de boyard» — барское дитя, и др. Иногда фразы, которые кажутся переводчикам неясными в русском тексте, дополняются словами, отсутствующими у Пушкина, например слова «...темное небо смешалось со снежным морем» (гл. II) поясняются: «...le ciel sombre se confondit avec la mer de neige que le vent soulevait de terre» — «с морем снега, который ветер подымал с земли»; или (гл. III) в описании Марии Ивановны при первом ее появлении слова «уши, которые у ней так и горели» дополнены: «ses oreilles que rougissaient la pudeur et l'embarras» — «ее уши, которые краснели <от> стыдливости и смущения», и проч.

Характерными для перевода являются некоторые пропуски в тексте романа. С одной стороны, они отражают антимионархические взгляды социалиста-утописта Луи Виардо, так же как и взгляды самого Тургенева в середине 40-х годов. Так, в главе VI («Пугачевщина») опущено все рассуждение Гринева по поводу пытки при допросе старого башкирца, о «кротком царствовании императора Александра» и о том, что «лучшие и прочнейшие изменения суть те, которые происходят от улучшения нравов, без всяких насильственных потрясений».

С другой стороны, в переводе опущены некоторые моменты, очень существенные для пушкинской концепции образов Пугачева и его товарищей, для общей концепции романа в целом, — моменты, которые, очевидно, показались переводчику (не Тургеневу, а Луи Виардо) трудными для понимания французского читателя и несущественными в повествовании. Так, в VIII главе («Незванный гость») опущена «бурлацкая песня», которую поют пугачевцы — «Не шуми, мати зеленая дубравушка...» — и следующая за ней избрание действия, какое произвела на Гринева «эта простонародная песня», «потрясая» молодого офицера «каким-то пиитическим ужасом». Точно так же в XI главе («Мятежная слобода» — «Le camp des rebelles») опущена «сказка» Пугачева об орле и вороне и следующая за ней реплика Гринева, несмотря на большое значение той и другой в пушкинской концепции.

²³ Подстрочные примечания, составленные, вероятно, Луи Виардо без участия Тургенева, вообще самое слабое место перевода, как здесь, так и в других случаях, о которых дальше. В «Капитанской дочке», например, слово «Яик» — старинное название реки Урал, измененное по приказу Екатерины II после подавления Пугачевского восстания, объяснено (стр. 23 перевода в изд. 1853 г.) как «Fleuve qui se jette dans l'Oural» — «Река, впадающая в Урал»; слова «вожатого» (стр. 27) «Его благородие мне жалует шубу со своего плеча» объясняются как «намек на награждение старинными парями своих бояр, которым они давали свою шубу»; татарское слово «ячки» («хорошо», стр. 79) не только извращено в переводе («Iachki»), но и пояснено как «татарское ругательство («jugement»); приказание коменданта своей жене перед приступом (стр. 88) — «надень на Машу сарафан» — очевидно, чтобы скрыть ее от пугачевцев, одев по-крестьянски, — вызывает примечание: «Сарафан — нарядное платье (robe pagée); у русских в обычае хоронить мертвых в их лучших одеждах»; к словам Пугачева — «наши светлые очи» («nos yeux lucides» — гл. IX; стр. 108 перевода) дано примечание: «Намек на старинные формулы прошений, обращенных к царю: Бью челом (Je frappe la terre du front) и представляю мое прошение твоим светлым очам» — и мн. др. Разумеется, таких ошибок не мог бы допустить Тургенев; но они сохранились во всех последующих изданиях перевода.

Едва ли эти пропуски сделаны Тургеневым: писатель с ранних пор интересовался русским народным творчеством, сам был автором баллады о разбойнике («Перед воеводой молча он стоит...», 1841), позднее посвятил исполнителям народной песни рассказ «Певцы» в «Записках охотника» (1850); живя в ссылке в Спасском, в 1852 г., сообщал Полине Виардо текст народной песни во французском переводе, и т. д.²⁴ Поэтому дать в «Капитанской дочке» переводы «бурлацкой песни» и «затейливой» сказки Пугачева для него было бы вполне возможно. Но перевод романа и в 1846, и в 1853 г. издавался Л. Виардо без участия Тургенева — и Виардо мог по своему почину изъять оба фольклорных текста, считая их малопривлекательными для французского читателя.

Несмотря, однако же, на приведенные (и другие, менее значительные) сокращения, текст «Капитанской дочки», содержащий в подлиннике около пяти с небольшим печатных (авторских) листов, в переводе имеет на один лист больше — шесть листов с одной восьмой. Произошло это, как уже говорилось, оттого, что французский текст многословнее и, кроме того, множество русских понятий переводчику приходилось передавать, чтобы сделать их яснее французскому читателю, длинной перифразой.

При сопоставлении французского текста с русским становится очевидным, насколько «ослаблен» прозаический стиль Пушкина, не сохранена его великолепная сжатость и выразительность, лапидарная точность и выпуклость в рассказе и в описаниях, в особенности же — характерные особенности речи каждого из действующих лиц. Но смысл, содержание романа сохранены, и материал для понимания его французским читателем дан вполне достаточный. Это обеспечило долгую жизнь переводу Тургенева—Виардо, который на очень многие годы оставался единственным переводом «Капитанской дочки» во французской литературе. При жизни Тургенева и Виардо он переиздавался шесть раз после первого отдельного издания,²⁵ а в дальнейшем, уже после смерти Тургенева, еще 15 раз.²⁶ Последнее издание относится к 1962 г.

Только с 1920-х годов появляется ряд новых переводов, выполненных в значительной мере русскими эмигрантами. Новый перевод Рауля Лабри (1948) вошел затем в начатое покойным Андре Менье собрание сочинений Пушкина. Роман о крестьянском восстании XVIII в. широко вошел в обиход французского читателя. Интерес к нему, всегда, по-видимому, вызывавшийся прежде всего содержащимися в нем социально-политическими проблемами, был особенно усилен Великой Октябрьской революцией 1917 г.

Сам Тургенев, ни разу не названный как переводчик ни в одном из этих изданий, вернулся незадолго до смерти к «Капитанской дочке»: в конце 1880 г. он узнал из русских газет о публикации П. И. Баргневичем никому не известной ранее «Пропущенной главы» романа. Чрезвычайный, взволнованный интерес, проявленный Тургеневым к этой публикации, весьма характерен. Мы знаем об этом из письма писателя к М. М. Стасюлевичу от 25 ноября ст. ст. 1880 г., где он просил «выслать немедленно тот № „Нового времени“, в котором была помещена *ненапечатанная глава* из „Капитанской дочки“; если же № этот достать нельзя, то велеть эту

²⁴ См.: Тургенев. Акад. Сочинения, т. I, стр. 16 и 513; т. IV, стр. 225 и 577; Письма, т. II, стр. 84, 400—401, 454. Ср. в последнем рассказе Тургенева «Une fin» («Конец», 1883) впечатление, производимое на рассказчика исполнением «разбойничьей песни» о Стеньке Разине молодым парнем-работником (Тургенев. Акад. Сочинения, т. XIII, стр. 370 и 383).

²⁵ В 1866, 1869, 1871, 1873, 1876, 1879 гг. См. указанное издание «Капитанской дочки» (см. выше, прим. 9), книги В. Шульца, В. И. Межова и др.

²⁶ В 1884, 1889, 1892, 1893, 1895, 1897, 1901, 1906, 1909, 1945, 1947, 1951, 1953, 1958, 1962 гг. См. указанное издание в серии «Литературные памятники».

главу переписать с быстротою молнии — и доставить ее сюда».²⁷ Получив газету, он поспешил перевести «Пропущенную главу», и уже в конце января 1881 г. она появилась в журнале «Revue politique et littéraire» под чрезвычайно значительным заглавием «Un épisode de guerre civile en Russie» («Эпизод гражданской войны в России»).²⁸ Таким образом, крестьянско-казацкое восстание Пугачева было квалифицировано Тургеневым как «гражданская война», а в предисловии пояснялось, что рассказ «развертывается среди событий этого кровавого происшествия, заново привлечшего теперь, *благодаря нигилизму*, общественное внимание»,²⁹ что прямо сопоставляло события столетней давности с современным революционным движением в России. Ни в одно позднейшее французское издание «Капитанской дочки» в переводе Тургенева и Виардо «Пропущенная глава», однако, не вошла. Самый перевод особого интереса не представляет.

3

Гораздо более интересен, именно с точки зрения переводческих методов, перевод драматических произведений Пушкина, изданный в 1862 г. в Париже под заглавием: «Poèmes dramatiques d'Alexandre Pouchkine, Traduits du russe par Ivan Tourguéneff et Louis Viardot».³⁰ Сюда вошли «Борис Годунов», «Скупой рыцарь», «Моцарт и Сальери», «Русалка» и «Каменный гость». Здесь впервые Тургенев был назван как один (и, конечно, главный) из переводчиков. Издание это вызвало много откликов во французской и русской печати. Оно имело во Франции известный успех, но тем не менее не было ни разу повторено. История перевода, смысл предисловия к нему, написанного Тургеневым (впрочем, за обеими подписями переводчиков), и отсылы на него прижизненной критики изложены и анализированы в содержательных работах Л. Н. Назаровой,³¹ и мы можем этих вопросов не касаться. Но самый перевод не подвергался изучению (если не считать дилетантски прямолинейных замечаний в книге В. К. Шульца),³² и на нем следует остановиться.

В своем предисловии переводчики (или, вероятно, один Тургенев), дав краткие и не всегда точные сведения о каждой из «драматических поэм» Пушкина, заявляя в заключение: «Мы <...> хотим напомнить, что проза, даже французская проза, и она-то, может быть, в особенности, бессильна передать с чем-то несколько большим, чем точность смысла, все красоты поэзии <...>. Пусть в честь Пушкина воображение <наших читателей> придет нам на помощь и постарается прибавить к нашей простой канве поэтический узор, который мы поневоле сняли с его творений».³³

Тургенев не раз заявлял о том, что переводить стихи Пушкина на французский язык стихами возможно только для переводчика-поэта, одинаково знающего оба языка и обладающего поэтическим даром, — что равносильно практической невозможности перевода, переводить же стихи прозой — значит отказываться от передачи их эстетической системы. В этом

²⁷ См.: Тургенев. Акад. Письма, т. XIII, кн. I, стр. 18. Курсив Тургенева.

²⁸ La Revue politique et littéraire, 1881, № 5, 29 Janvier, p. 131. Помета после текста: «Traduit par M. M. Ivan Tourguéneff et Louis Viardot». Курсив здесь и ниже наш, — Н. И.

²⁹ Тургенев. Акад. Сочинения, т. XV, стр. 123 и 356. — Название «Пропущенная глава» принадлежит самому Пушкину (VIII, 375).

³⁰ Драматические поэмы (т. е. произведения в стихах) Александра Пушкина, переведенные с русского языка Иваном Тургеневым и Луи Виардо. Париж, 1862, 280 стр.

³¹ См.: Л. Н. Назарова. К истории творчества Тургенева 50—60-х годов; см. также: Тургенев. Акад. Сочинения, т. XV, стр. 332—335.

³² В. К. Шульц. А. С. Пушкин в переводе французских писателей, стр. 66—71, 74, 75—76, 77—78, 79—81.

³³ Тургенев. Акад. Сочинения, т. XV, стр. 84 и 87.

мнении он совпадал с Проспером Мери́ме, суждения которого о Пушкине, как это видно из московской речи 1880 г., Тургенев ставил особенно высоко. А Мери́ме утверждал, что стихи Пушкина прозаическому переводу на французский язык не поддаются (о стихотворном переводе он, не будучи сам поэтом, не высказывается, но, видимо, считает его еще менее доступным для французского языка и французской просодии); и, приводя — с чисто осведомительной целью — прозаический перевод нескольких стихотворений Пушкина — «Анчара», «Опричника», «Пророка», он дает к шестой строфе «Анчара» («Но человека человек Послал к Анчару властным взглядом. . .» и т. д.) примечание, гласящее: «Только латынь может дать понятие о сжатости русского языка: *At vir virum — misit ad antchar superbo vultu, — et ille obediens viam ingressus est, — et rediit mane cum veneno*».³⁴

Драматические произведения Пушкина, написанные (кроме нескольких сцен в «Борисе Годунове») стихами — тем драматическим пятистопным ямбом без рифм, который был введен в русскую драматургию Катениным, Кюхельбекером и Жуковским, — переведены Тургеневым и Виардо прозой — так же, как и «Евгений Онегин», переведенный ими год спустя, и как стихотворения Пушкина, напечатанные в 1876 г. В этом нужно видеть не отступление перед трудностями французского стихосложения, но продуманное и принципиальное убеждение Тургенева в том, что французские стихи не могут передавать русских, в особенности стихов Пушкина, если только переводчик не является сам подлинным и большим поэтом. Тургеневские переводы, писал об этом в 1948 г. академик М. П. Алексеев, «сделаны прозой не потому, что Тургенева могла затруднять французская метрика (мог же он написать хорошими французскими стихами либретто оперетт к музыке Полины Виардо и ряд текстов к ее романсам), но потому, что, по его мнению, переводить поэта «стихами» мог только поэт».³⁵

Но французского поэта, который знал бы в совершенстве русский язык и мог бы передавать стихи Пушкина французскими стихами, не явилось тогда и, в сущности, до сих пор.³⁶ Французские переводы из лирики, поэм, драматургии Пушкина, переводы «Евгения Онегина», выпущенные до переводов Тургенева и Л. Виардо, были также все выполнены прозой.

В отличие от перевода «Капитанской дочки» перевод «драматических поэм» Пушкина, выполненный Тургеневым и Л. Виардо, не был первым переводом этих произведений на французский язык. Многие из пушкинских драм были до этого переведены уже дважды: впервые в 1847 г. Дюпоном³⁷

³⁴ См. статью Мери́ме «Alexandre Pouchkine»: *Moniteur universel*, 1868, №№ 20 (20 января) и 27 (27 января); цитированные строки — во втором из них. То же: *Oeuvres complètes de Prosper Mérimée*, v. 9. *Études de littérature russe*, t. I, p. 30—31. — Следует, однако, отметить, что латинский перевод Мери́ме не совсем точен и не передает всей глубины мысли пушкинских стихов: слова «человека человек» следовало бы перевести не «*vir virum*» — муж мужа, но: «*homo hominens*». В этом отношении французский перевод Мери́ме точнее, чем его же латинский: «*Mais un homme a fait un signe, un homme obéit*».

³⁵ М. П. Алексеев. И. С. Тургенев — пропагандист русской литературы на Западе, стр. 52. — Подобную же мысль высказывал и сам Пушкин, например, в письме к Н. Б. Голицыну от 10 ноября 1836 г. по поводу задуманного Голицыным стихотворного перевода на французский язык «Бахчисарайского фонтана»: «. . . тот род литературы, которому вы предаетесь, — самый трудный и неблагодарный из всех, какие я знаю. По-моему, нет ничего труднее, чем переводить русские стихи французскими, ибо, при сжатости нашего языка, никогда нельзя быть столь же кратким» (XVI, 184 и 395, № 1284, перевод с французского).

³⁶ О переводах стихотворных произведений Пушкина французскими стихами С. В. Энгельгардт (Ольга Н.), 1875, и современных — Н. В. Насакиной — см. ниже.

³⁷ *Oeuvres choisies de A. S. Pouchkine, poète national de la Russie. Traduits pour la première fois en français par N. Dupont. T. I et II. A St.-Petersbourg et*

и вторично в 1858-м — Михаилом Н. Немчиновым,³⁸ оба раза прозой и не полностью. Перевод Дюпона — француза на русской службе — мог и не быть известен Тургеневу. Но перевод Михаила Немчинова, по-видимому, русского человека, жившего во Франции (других сведений о нем мы не имеем), должен был быть ему знаком хотя бы потому, что издателем его был Дантю, парижский книгопродавец, в том же 1858 г. выпустивший французский перевод «Записок охотника», а позднее — «Накануне» и других произведений Тургенева, а также «Былого и дум» Герцена.³⁹ Но если это и так, Тургенев и Виардо строили свой перевод по иной во многом системе.

Сборник «Драматических поэм» Пушкина, приготовленный Тургеневым и Виардо, содержит переведенные полностью — очевидно, по изданию П. В. Анненкова (т. IV, 1855) — тексты основных произведений драматургии Пушкина, кроме «Пира во время чумы», опущенного как перевод или, вернее, переложение сцен из английской драмы Вильсона, и так называемых «Сцен из рыцарских времен» — последнее, вероятно, потому, что они не подходили под определение «*Poèmes dramatiques*» и, кроме того, были помещены Анненковым в V томе его издания, среди произведений в прозе, и в примечании (стр. 534) названы «первоначальным планом будущего произведения — не более», представляющим «скорее рассказ в драматической форме, чем самую драму». В этом как Анненков, так и Тургенев ошибались: для французских читателей перевод «Сцен из рыцарских времен» был бы наверно интересен и уместен как своеобразная реплика к «Капитанской дочке» и вместе с тем — произведение, близкое по смыслу к «Жаке́ри» Мериме.

Сборник «Драматических поэм» Пушкина открывается предисловием переводчиков, в котором — как это ни странно — есть несколько явных неточностей.⁴⁰ Он не оставил никаких следов в известной нам переписке Тургенева. Вероятно, писатель не придавал ему большого значения — по сравнению с разными переводами «Евгения Онегина», живо его интересовавшими, несмотря на то что перевод пушкинской драматургии вызвал сочувственные отклики во французской и русской печати.⁴¹

Одно общее впечатление является при чтении сборника Тургенева и Виардо: лучше всего, т. е. всего более свободным, изящным и легким французским языком, вместе с тем — всего точнее и ближе к подлинникам переведены три «маленькие трагедии» — «Скупой рыцарь», «Моцарт и Сальери», «Каменный гость»; менее удачно — «Борис Годунов» и в особенности «Русалка». Это и понятно: в «маленьких трагедиях», изображающих жизнь и героев из западноевропейских стран, общечеловеческие страсти и характеры, нет и не может быть специфически русского — ни исторического, ни бытового, ничего народно-русского в речах действующих лиц (иное дело, конечно, концепции и творческие принципы автора).

à Paris, 1847. — Здесь из драматических произведений Пушкина помещены «Борис Годунов» (т. I, в сокращении), «Каменный гость» и «Русалка» (т. II).

³⁸ *Oeuvres dramatiques de Pouchkine, traduites par Michel N...* Paris, 1858. — В это издание входят «Моцарт и Сальери», «Сцена из Фауста», «Скупой рыцарь», «Каменный гость» и «Борис Годунов». Псевдоним «Michel N...» раскрыт как Михаил Немчинов в указателе И. Ф. Масанова: *Словарь псевдонимов...*, т. III. М., 1958, стр. 319, со ссылкой на кн.: G. Brunet. *Dictionnaire des ouvrages anonymes*. Paris, 1889.

³⁹ Об издателе и книгопродавце Эдуарде Дантю (E. Dantu) см.: Тургенев. Акад. Письма, т. III, стр. 672 и др. (по указателю).

⁴⁰ Предисловие к изданию «*Poèmes dramatiques*» было подписано обоими переводчиками: Ivan Tourguéneff. — Louis Viardot (стр. 7), но написано, вероятно, одним Тургеневым. Писал он его, по-видимому, «по памяти», не обращаясь к труду Анненкова, чем и объясняется ряд неточностей, отмеченных Л. Н. Назаровой в комментарии к нему (Тургенев. Акад. Сочинения, т. XV, стр. 81—87 и 334—335).

⁴¹ Там же, стр. 333—334.

Поэтому они легче поддаются переводу, который, не будучи связан нормами французского стихосложения, свободно (в большинстве случаев) передает пушкинский драматический ямб. Можно лишь отметить немотивированное отступление от подлинника в переводе заглавия «Скупой рыцарь» через «Le *baron* avare» вместо: «Le *chevalier* avare», что явно искажает мысль Пушкина: сопоставление (или, вернее, противопоставление) двух несовместимых, казалось бы, понятий — рыцарства и скупости. В предшествовавшем переводе М. Немчинова (1858 г.) сохранена пушкинская формула: «Le *chevalier* avare».

Несравненно более трудную задачу представлял перевод «Бориса Годунова» и особенно «Русалки». Не говоря об орфографической (не непреодолимой, однако, и не большей, чем в «Капитанской дочке») сложности передачи русских имен и фамилий (в «Борисе Годунове»), нужно было решить общий вопрос о переводе исторических и бытовых терминов. В большинстве случаев переводчики избирали путь самый легкий: сохранить русские термины, дав их во французской транскрипции и объяснив в примечаниях. Таковы: «les *boyards* de la Douma» (думные бояре — стр. 16 перевода), но здесь же: «le *Grand Concile*» — Великий собор, понятый, как явствует из примечания, как Земский собор, тогда как речь идет о церковном соборе (у Дюпона «les *boïards* du Conseil» и «le *grand Sobor* (*assemblée des membres de l'Eglise*)», у Немчинова — «le *grand Concile*»); «le *Diak* de la Douma» — «дьяк думный» (у Дюпона — «le *secrétaire* du conseil»); «L'*orageux* *vetché* de la république de Novgorod» («О бурном ли новгородском вече»; у Дюпона — «l'*assemblée* *orageuse* du peuple de Novgorod»); «владыка» как титулование патриарха передано транскрипцией «*vladica*» — «*Saint vladica*» («Владыко патриарх»; у Дюпона и Немчинова — *saint Père, seigneur Patriarche* и т. п., «*saint évêque*» — едва ли правильно); «Le *supérieur*» (игумен; у Дюпона — «L'*abbé*», у Немчинова — «le *prieur*», что, конечно, всего точнее); «*deux boyards* de rang *inférieur*» («два стольника»; у Немчинова — «*deux chambellans*» — вполне точно); пушкинское очень постоянное «Самозванец» передается то транскрипцией «le *Samozvanetz*», то — «*imposteur*» (в речах Бориса и его сторонников), то — чаще всего — «*Dmitri*» (у Дюпона — «le *Prétendant*», у Немчинова — «*Pseudo-Démétrius*» — то и другое неверно); то же относится к труднейшему для перевода понятию «юродивый»: оно переведено словом «*santon*», употребительному по отношению к мусульманским монахам (у Дюпона — «l'*idiot*», у Немчинова — «le *fou*»), лучше было бы дать его в транскрипции, с пояснением,⁴² и т. п.

В остальном между всеми тремя переводами нет существенной разницы. Кое-что в переводе Тургенева и Виардо ослаблено, кое-что опущено, например, в предсмертной речи Бориса: «царский голос <...> должен лишь вещать великую скорбь или великий праздник» — «la *voix* d'un (следовало бы: du) *tzar* <...> ne doit annoncer qu'une grande *réjouissance*», «скорбь» опущена (у Дюпона точнее — «dans les grandes *calamités* ou les grandes *joies*»). Примеры можно было бы умножить, но это — один из характерных.

Перевод «Бориса Годунова» Тургенева—Виардо снабжен вступительной заметкой исторического характера, написанной, вероятно, Виардо, хотя участие Тургенева в ее составлении отнюдь не исключается. Текст сопровождается примечаниями (чего нет у двух других переводчиков),

⁴² Ср.: M. Parturier. Une amitié littéraire. Prosper Mérimée et Ivan Tourguénev. Paris, Hachette, 1952, p. 245—246. — Мериме предлагает перевод «innocent» (в «Странной истории»), замечая при этом: «J'ai une très grande aversion pour introduire dans un récit français des mots étrangers» («я чувствую очень большое отвращение к введению во французскую речь иностранных слов»).

составленными, нужно думать, без участия Тургенева и им едва ли просмотренными. Заключаем это по тому, что не мог бы Тургенев пропустить такие грубые ошибки, как, например, пояснение к имени Рюрика в 1-й сцене, гласящее (в обратном переводе): «Вождь Варягов, пиратов с берегов Балтийского моря, избранный великим князем Московским»; к слову «крошечники» (переведенному очень неточно перифразой: «Les sanglants ministres de ses volontés», в сцене «Келья в Чудовом монастыре») дано пояснение: «Их называли опричники, буквально: люди особой службы. Самые знатные князья домогались чести служить среди опричников»; неисторический «Кирилл многострадальный» пояснен как «Одно из святых русской церкви, казненный Иваном Грозным» (очевидно, он спутан с митрополитом Филиппом, о котором Пушкин не упоминает); слова Бориса «И мальчики кровавые в глазах», неточно переведенные «Et de petits garçons sanglants vous dansent devant les yeux», сопровождаются примечанием: «Образ, взятый из народной поговорки: „Пьяница видит пляшущих мальчиков“ («L'ivrogne voit danser des petits garçons»)»; в этом примечании, конечно, не мог быть повинен Тургенев, знаток русских пословиц и поговорок, да и не мог бы он допустить такого непонимания трагических переживаний Бориса, если бы внимательно пересмотрел тексты примечаний. Слова Афанасия Пушкина (в доме Шуйского): «Иль ... бесстыдный самозванец» переведены совершенно произвольно: «un imposteur, se donnant sa mission à défaut de Dieu» («обманщик, сам определяющий свое предназначение вместо бога») и сопровождаются примечанием: «Самозванец, сам себя называющий» — титул, данный первому Лже-Дмитрию («Samozvanetz, „s'appelant lui-même“, titre donné au premier faux Démétrius»), и проч. Более точны чисто исторические примечания — о Юрьевом дне,⁴³ о судьбе Марины Мнишек, о капитане Маржерете, о разрядных книгах и проч.

Такого рода ляпсусы, встречающиеся и в тексте перевода, и в примечаниях, очень затрудняют вопрос о роли и участии в них Тургенева. За отсутствием фактических или документальных данных мы по-прежнему представляем себе дело так, что Тургенев делал основной перевод, а Виардо, почти не знавший русского языка, его редактировал. Но, великий знаток обоих языков и знаток творчества Пушкина, Тургенев едва ли мог делать подобные ошибки, и их надо, конечно, относить за счет участия Л. Виардо.

То же самое нужно сказать о переводе «Русалки». Текст ее, вследствие обилия древнерусских и особенно народных выражений и понятий, очень труден для перевода даже прозою. Многие теряется, и более всего, конечно, песенный склад речей действующих лиц, явно ощущаемый в тексте Пушкина сквозь ямбический стих. Стремясь приблизиться к тону подлинника, переводчики сохранили русские слова «князь, княгиня» во французской транскрипции («kniáz», «la kniaguigna»), пояснив в примечании, что обычный перевод русского титула словом «prince» «показался нам слишком новым, чтобы применить его в старинной легенде». Сохранены и такие слова, как «повязка» («paviazka»), поясненное как «Bandeau de jeune fille, posé sur le front» (отчего бы не перевести просто: bandeau?), «сват» и «сваха» (в транскрипции «le svat», «la svatkha»).

Но в общем перевод, несмотря на эти ненужные транскрипции и на некоторые мелкие «огрехи», достаточен для ознакомления французского читателя с этой своеобразной «народной драмой» Пушкина и выполняет свою, если не художественную, то литературно-коммуникативную функцию.

⁴³ Ср. пояснение «Юрьева дня» в статье 1857 г., возможно написанной Тургеньевым как вставка в статью Луи Виардо «Histoire de Dmitri», см.: Т. П. Ден. Записка Тургенева 1857 г. о крепостном праве, стр. 124—125 и 137 (перевод).

Надо при этом учитывать, что сама по себе замена стихов прозой в переводах «Бориса Годунова» или «маленьких трагедий» не могла быть особенно заметной французскому читателю и не коробила ему слуха — хотя бы потому, что в самой французской драматургии (особенно в романтической драме) нередки были произведения, написанные прозой. Таковы «Мария Тюдор» и «Лукреция Борджиа» В. Гюго, драмы Ал. Дюма (отца), «Жакерия» Мериме и проч.

Через 13 лет после перевода Тургенева и Виардо, в 1875 г., вышла в Париже маленькая книжка — переводы некоторых произведений Пушкина, выполненные в стихах С. В. Энгельгардт.⁴⁴ Здесь были помещены отрывки из «Бориса Годунова», «Скупой рыцарь», «Моцарт и Сальери», а также импровизация итальянца из «Египетских ночей» («Чертог сиял. Гремели хором...»). Перевод «Скупого рыцаря» переводчица через В. А. Черкасского еще в 1872 г. послала Тургеневу, чтобы он помог ей поместить трагедию в журнале «Revue des deux Mondes». Тургенев передал рукопись редактору журнала, но писал Черкасскому: «Не скрываю вам, что на помещении перевода г-жи Энгельгардт не предстоит почти никакой надежды — и не потому, чтобы перевод был нехорош, — напротив, он сделан замечательно ловко и даже поэтически — но потому, что „Revue des deux Mondes“ вообще не помещает стихов — а переводных уж подавно <...>. Но чем черт не шутит — быть может, и напечатают „Le chevalier avare“».⁴⁵ Перевод в журнале не появился и, как сказано, вышел через три года в отдельном сборнике с другими «Oeuvres de Pouchkine», но в словах Тургенева едва ли можно видеть только комплимент даме-переводчице: София Энгельгардт действительно очень удачно справились с трудной задачей — передать французскими стихами русский драматический ямб (об импровизации из «Египетских ночей» мы говорить не будем).

Трудность задачи заключалась в том, что французская классическая просодия не допускает белого стиха (каким является драматический ямб пушкинских пьес), и переводчице пришлось прибегнуть к традиционному во французской драматургии 12-сложному стиху (13 слогов при женских окончаниях), только не с парной («александрийской»), а с вольной рифмовкой, даже с тройными рифмами. Это позволило сохранить с большой точностью текст пятистопных стихов Пушкина и вместе с тем сделать перевод художественным произведением, а не только коммуникативным документом. Но переводы С. В. Энгельгардт представляются исключением, и сам Тургенев держался в принципе иного взгляда на задачи и возможности перевода стихотворных произведений.⁴⁶

4

Вскоре после выхода в свет сборника «Драматических поэм» Пушкина в переводе Тургенева и Луи Виардо был опубликован в парижском журнале «Revue nationale et étrangère» выполненный ими же перевод того произведения Пушкина, которое Тургенев считал важнейшим в творче-

⁴⁴ София Владимировна Энгельгардт, урожд. Новосильцева (1828—1894), писательница, выступавшая под псевдонимом «Ольга Н.».

⁴⁵ Тургенев. Акад. Письма, т. IX, стр. 264.

⁴⁶ Интересные образцы французских переводов из Пушкина, выполненные современной переводчицей Н. В. Насакиной в рифмованных стихах, соблюдающих размеры, т. е. количество слогов в стихе, строфику и расположение рифм (отрывки из «Евгения Онегина», ряд стихотворений), до сих пор, к сожалению, еще не вышли из стадии опытов и почти не появлялись в печати. Но, несомненно, они открывают большие и новые перспективы теоретического и практического характера для переводов Пушкина французскими стихами.

стве поэта, но и труднейшим для перевода, — «Евгения Онегина».⁴⁷ О нем сообщал Тургенев П. В. Анненкову в письме от 19 (31) января 1863 г. из Парижа: «Мы здесь с Виардо перевели „Онегина“ и он будет напечатан».⁴⁸ Других упоминаний об этом труде в переписке Тургенева того времени не сохранилось, не обнаружено и откликов на него во французской или русской печати. Но мы знаем несколько слов о нем в письме к Тургеневу Мериме от 15 мая 1863 г., т. е. тотчас по выходе в свет 10 мая 49-го выпуска журнала, где напечатаны III и IV главы романа. В этом письме читаем: «Я прочел в *Revue Nationale* письмо Татьяны. Я не очень-то доволен переводом. Правда, что стихи, <переданные> прозой, никогда не производят слишком хорошего впечатления».⁴⁹

Мнение Мериме совпадает, как видно, со взглядами самого Тургенева на перевод стихов, которые мы привели выше, цитируя при этом предисловие к «Драматическим поэмам». Позднее, в 1881 г., он вспомнил о своем переводе «Евгения Онегина» по поводу стихотворного перевода романа, предпринятого В. М. Михайловым, и высказал ряд замечаний теоретического характера, на которых полезно остановиться.

Перевод В. М. Михайлова был в рукописи по просьбе переводчика просмотрен Тургеневым, и писатель в письме к Михайлову дал его подробный разбор, выразив при этом свое резко отрицательное мнение. Письмо это, к сожалению, до нас не дошло; оно было бы драгоценно для суждения о требованиях писателя к переводу произведений Пушкина, и специально — к стихотворному переводу произведений в стихах, в частности «Евгения Онегина». Но из писем Тургенева к Анненкову мы можем составить себе представление о том, за что он так резко критиковал переводчика и какие требования ставил перед ним.

«Есть на свете храбрые люди!!! — писал Тургенев своему литературному другу 22 ноября (4 декабря) 1881 г.⁵⁰ — Михайлов переводит французскими стихами „Евгения Онегина“, про которого мне Мериме сказал, что он не знает „aucun versificateur qui oserait le tenter!“⁵¹ Впрочем, <...> мне давали читать один перевод „Онегина“, сделанный английскими рифмованными стихами каким-то полковником в отставке, верности невероятной, изумительной — и такой же изумительной дубинности!⁵² Французский перевод в прозе был когда-то сделан Виардо и мною и помещен, помнится, в покойной „*Revue Nationale*“ <...>. Постараюсь отыскать те №-а, где этот перевод появился (совершенно, как и следовало ожидать, не замеченный публикой), и пошлю их вам». И в другом письме от 8 (20) января 1882 г. тому же Анненкову он пишет опять о переводе Михайлова: «Прежде всего два слова о переводе „Онегина“ <...>. Совершенно справедливо, что Пушкина надо переводить стихами: на прозаический перевод никто не обращает внимания — ибо существует не-

⁴⁷ *Onéguine*, roman en vers par Alexandre Pouchkine. Traduit par Ivan Tourguénef et Louis Viardot. — *Revue nationale et étrangère*. 1863, t. XIII, 48-e, 49-e, 50-e, 51-e livraisons. — К сожалению, в нашем распоряжении был только один номер журнала — оттиск из 50-го выпуска (10 juin, p. 293—313), содержащий V и VI главы романа (экземпляр Пушкинского Дома, из книг Ф. А. Витберга). Полного комплекта журнала в наших книгохранилищах не нашлось. Но и по этой, четвертой части романа можно судить о характере перевода.

⁴⁸ Тургенев в Акад. Письма, т. V, стр. 88.

⁴⁹ «J'ai lu dans la *Revue Nationale* la lettre de Tatiana, je ne suis pas trop content de la traduction. C'est vrai que des vers en prose ne font jamais trop bon effet» (M. Parturier. Une amitié littéraire, p. 90).

⁵⁰ Тургенев в Акад. Письма, т. XIII, кн. I, стр. 149.

⁵¹ «никакого стихотворца (версификатора), который бы осмелился на подобную попытку».

⁵² Речь идет о переводе, озаглавленном: «Eugène Onéguine: a romance of Russian life in verse by Alexander Pushkin. Translated from the Russian by lieut.-col. Scalding. London, 1881» (Тургенев в Акад. Письма, т. XIII, кн. 1, стр. 483).

обычайно верный прозаический перевод „Онегина“ на французском языке — именно перевод, сделанный мною и Виардо и помещенный в „Revue Nationale“ лет 20 тому назад; и он до того остался незамеченным, что не помешал появиться тому безобразному переводу, из которого вы цитируете „Поэта Тамбургского“ — но зато и нужно, чтобы перевод в стихах был бы сделан тоже поэтом <...>.⁵³ Переводить Пушкина — человеку, незнакомому с грамматикой языка, на который он переводит, — воля ваша, это преступление <...>. Нет, любезный друг, нельзя, как вы говорите, допустить, чтобы все, сколько угодно, гуляли и возились около Пушкина; ставят же ограды около мраморных статуй».⁵⁴

Итак, перед переводчиком произведения в стихах — в данном случае переводчиком «Евгения Онегина» — стоит альтернатива: либо стихотворный же перевод, сохраняющий не только смысл, но и художественную структуру подлинника; но для этого переводчик сам должен быть поэтом, каким был, например, Жуковский (в некоторой, но далеко не полной степени этому требованию удовлетворяли, по мнению Тургенева, переводы Софии Энгельгардт); либо прозаический перевод, точно передающий все содержание, смысл подлинника, но не ставящий себе задачей сохранение его художественной структуры, его поэтической индивидуальности, а преследующий только цель ознакомления читателей с иноязычным, недоступным им в подлиннике произведением. Очевидно, и на свои прозаические переводы, выполненные совместно с Луи Виардо, который вовсе не был поэтом и, по-видимому, не обладал тем тонким пониманием поэтических форм, каким владел бывший сам когда-то поэтом, но давно оставивший стихотворство Тургенев, — последний смотрел не как на художественные произведения самостоятельного эстетического значения, но как на материал, полезный и необходимый для ознакомления французских читателей с русским поэтом.

Перевод «Евгения Онегина», выполненный Тургеневым и Л. Виардо, действительно очень точен. Ценою в нем то, что указано деление на строфы; переводы каждой строфы почти одинакового размера — от семи до девяти печатных строк. В некоторых — немногих — случаях перевод дает отсутствующие в подлиннике детали, очевидно, пояснительного характера. Так, II строфа V главы романа («Зима. Крестьянин, торжествуя...») в обратном переводе читается так: «Вот зима (C'est l'hiver).

⁵³ Там же, стр. 182—183. «Безобразный перевод, о котором пишет Тургенев, — прозаический перевод «Евгения Онегина», изданный Полем Беезо: Pouchkin e. Eugène Onéguine. Traduit du russe par Paul Béésau. Paris, 1868. — В цитате из не дошедшего до нас письма Анненкова к Тургеневу — «Поэт Тамбургский» — неточно приведена забавная ошибка в переводе Беезо, свидетельствующая о его плохом понимании текста «Евгения Онегина». В строфе XXXIX пятой главы романа, где изображается начало бала у Лариных, слова: «Харликову <...> Берет тамбовский мой поэт», т. е. Мосье Трике, — Беезо перевел: «Tambouski, le poète, prend mademoiselle Khalikova». В примечании к этому письму Тургенева (Акад. Письма, т. XIII, кн. 1, стр. 502) вопрос о «безобразном переводе» (стр. 183) вовсе не разъяснен, хотя Беезо — в неправильной форме: Béésou — упоминается в другом письме Тургенева к Анненкову — от 1 (13) декабря 1881 г.: «По справкам оказалось, что есть полный прозаический перевод „Онегина“. „E. O. par Paul Béésou“, Paris, 1868, Franck. Я заказал моему libraire'у достать его и отправлю тотчас к вам для доставки Михайлову» (там же, стр. 154, 487, 619). Кстати, отметим эту ошибку в академическом издании писем Тургенева: Béésou вместо Béésau (там же, т. XIII, кн. 1, стр. 154, 487, 619; т. XIII, кн. 2, стр. 535).

⁵⁴ В другом письме к Анненкову, от 22 декабря 1881 г. (3 января 1882 г.), Тургенев, уточняя свое требование к переводчику о полном знании грамматики и стихосложения языка, на который он переводит, пишет о В. М. Михайлове: «Его перевод — нечто ужасное! Я, впрочем, не ожидал, что и вам «как и Михайлову» неизвестны правила о французском „e muet“, без соблюдения которых французский силлабический стих немислям. Не говорю о других безобразиях» (Акад. Письма, т. XIII, кн. 1, стр. 170).

Крестьянин торжественно открывает санный путь (*inaugure triomphalement le traînage*) на своей повозке с полозьями (*sa charrette à patins*). Его лошадка, чуя снег, пробует бежать рысцей с большей ловкостью (*trotter plus lestement*). Открывая двойную борозду в снежном пуху (*dans le duvet de la neige*), быстрая кибитка (*kibitka*) проезжает галопом; кучер в своей шубе, стянутой красным поясом, держится на козлах, сидя боком (*se tient sur son siège, assis de côté*); маленький крестьянин (*un petit villageois*) следует за ним (?) издали (*le suit de loin*), везя собаку в санях, для которых он сам служит лошады (*dont il est lui-même le cheval*)» — и т. д.; последние три стиха переведены вполне точно.

Но таких, многословно переведенных строф немного. Немного и ошибок в понимании текста. Примечания, частично воспроизводящие примечания Пушкина, немногочисленны, коротки и конкретны. Можно лишь отметить курьезное объяснение к словам «*deux exemplaires de la Pétriade*» («две Петриады» — гл. V, строфа XXIII); «Отвратительное (*détestable*) подражание „Генриаде“ некоего Хераскова (*par un certain Khéraskof*), автора также „Россиады“» («Петриада» — поэма А. Грузинцева, но никак не Хераскова).

Попадаютя неловкие выражения, например в строфе IX главы VI стих «Звал друга Ленский на дуэль» переведен «*Lenski faisait à son ami la proposition de se couper la gorge l'un l'autre*» (т. е. «перерезать друг другу горло»).

Но эти мелкие дефекты не умаляют положительных качеств перевода, который призван был выполнить — и выполнил — свою «осведомительную» функцию. Если бы вместо публикации в малораспространенном журнале перевод был издан отдельной книжкой с предисловием Тургенева, его успех был бы несомненен и значение — несравненно больше. Нужно думать, что участие в этой публикации Виардо было меньше, чем в «драматических поэмах», что и сказалось благотворно на переводе и его аппарате.

О переводе «Пропущенной главы» из «Капитанской дочки» мы уже говорили. Его появление в 1881 г. крайне характерно и симптоматично в сопоставлении с творчеством Тургенева тех лет: с недавней «Новью» и с замыслом нового политического романа («Наталия Карповна»). Но, как выше говорилось, перевод, напечатанный за два с половиной года до смерти Тургенева, был надолго забыт и не вошел (как приложение) ни в одно позднейшее издание «Капитанской дочки» в переводе Тургенева и Виардо.

5

Наконец, нужно упомянуть прозаический перевод четырех стихотворений Пушкина, напечатанный в малораспространенном журнале «Парнасцев» «*La République des Lettres*» в 1876 г.,⁵⁵ куда вошли «Поэту», «Пророк», «Анчар», «Опричник» (в рукописи осталась еще «*Insomnie*» — «Бессонница», т. е. «Стихи, сочиненные ночью, во время бессонницы»). Эти переводы замечательны тем, что в них Тургенев, отказавшись от сотрудничества Луи Виардо, обратился к такому замечательному стилисту и требовательному критику, как Гюстав Флобер, который вместе с Тургеневым пересмотрел и отредактировал все переводы, так что они могут считаться их совместной работой (правда, Флобер вовсе не знал русского языка — еще меньше, чем Луи Виардо).

⁵⁵ *Poésies d'Alexandre Pouchkine traduites pour la première fois. — La République des Lettres, 1876, Janvier, p. 36—38.* — В оглавлении журнала переводчиком-публикатором указан «*Ivan Tourguéneff*»; предисловие подписано: «*I. T.*» (см.: Тургенев в Акад. Сочинения, т. XV, стр. 109 и 346—347).

В подзаголовке к журнальному тексту переводов «Стихотворений Александра Пушкина» стоит «переведенные впервые». Но это указание оказывается неверным: все напечатанные в журнале «Парнасцев» стихотворения были неоднократно переведены, в особенности «Пророк» (впервые Дюпоном в 1847 г.; вторично — Мериме в 1868 г., вместе с двумя другими — «Анчаром» и «Опричником»). «Поэту» было переведено в 1839 г. Элимом Мещерским. Самый выбор стихотворений Пушкина характерен, и не случайно они появились в органе «Парнасцев»: две поэтические декларации — «Пророк» и «Поэту» («Поэт, не дорожи любовью народной»); «Анчар», столь ценный Тургеневым; «Опричник» («Какая ночь! мороз трескучий...»), исполненный такого же трагического пафоса, как и «Анчар»; наконец, «Бессонница» — созвучное настроениям самого Тургенева, отразившимся еще в «Призраках» и «Довольно».

Внимательный анализ совместной работы Тургенева и Флобера в сопоставлении с предшествующими переводами Мериме произведен покойным французским пушкинистом Андре Менье,⁵⁶ мы не будем его повторять, тем более что репродукция, помещенная в его брошюре, крайне неразборчива, а фотоснимка с рукописи, находящейся в Парижской Национальной библиотеке, у нас не имеется. Возможно, что четыре стихотворения — лишь начало большого переводческого труда над Пушкиным, задуманного Тургеневым, но на это нет никаких документальных указаний.

Какие же выводы можно сделать из этого краткого обзора?

Роль Тургенева (с помощью Луи Виардо) в ознакомлении французского читателя с творчеством Пушкина весьма значительна. Для своих переводов он брал основные произведения в разных родах: «Капитанскую дочку» (которую он и Виардо впервые «открыли» французскому читателю), «Бориса Годунова» и другие стихотворные трагедии, «Евгения Онегина», некоторые значительные лирические стихотворения. Это — фрагменты целой программы, далеко, видимо, не осуществленной, но широко и глубоко задуманной. Переводы нельзя назвать совершенными. В них много спорных моментов, много неясненного с методической стороны. Позднейшие переводы внесли ряд усовершенствований. Но и последние переводы, вошедшие в не законченное пока четырехтомное издание «Oeuvres complètes» Пушкина, предпринятое Андре Менье, вызвали и вызывают споры в том, что касается передачи русских стихов построной, слегка ритмизованной прозой. Проблема остается пока еще далеко не решенной, да едва ли и можно ожидать ее положительного решения, пока не явится крупный знаток обоих языков — русского и французского, глубоко понимающий и тонко чувствующий стихосложение обоих народов, переводчик-поэт, который за нее возьмется.

Но при всех этих оговорках переводы Тургенева — Виардо остаются значительным и серьезным шагом в деле усвоения французской культурой творчества великого русского поэта.



⁵⁶ См. его работу: *Trois stylistes, traducteurs de Pouchkine — Mérimée, Tourguénev, Flaubert. Essai de traduction comparée* (Cahiers d'études littéraires). Paris, 1962 (с посвящением академику М. П. Алексееву).

СООБЩЕНИЯ

В. Э. ВАЦУРО

ПУШКИН И БОМАРШЕ

(ЗАМЕТКИ)

Среди писателей предреволюционной Франции фигура Пьера Огюстена Карона де Бомарше, кажется, была для Пушкина одной из наиболее привлекательных. Во всяком случае, в послании «К вельможе», в «Модцарте и Сальери» мы ощущаем явные следы симпатии не только к блестящему дарованию, но и к самой личности французского комедиографа в ее многообразных обличьях — писателя, политика, авантюриста, окруженного ореолом легенды, то безусловно восторженной, то клеветнической. Всего примечательнее, быть может, отзыв 1834 г. в статье «О ничтожестве литературы русской»: «Бомарше влечет на сцену, раздевает и терзает все, что еще почитается неприкосновенным. Старая монархия хочет и рукоплещет» (XI, 272). Политическая роль комедий Бомарше для Пушкина очевидна, как, впрочем, и для его современников: в том же 1834 г. Сенковский писал почти теми же словами: «Бомарше и Грибоедов с одинаковыми дарованиями и равною колкостью сатиры вывели на сцену политические понятия и привычки обществ, в которых они жили, меряя гордым взглядом народную нравственность своих отечеств».¹ В сознании Пушкина Бомарше стоит в преддверии нового, буржуазного в существе своем мира — наряду с Вольтером и энциклопедистами, но не смешиваясь с ними. Он один свободен от «заискивания» перед сильными мира сего, и на него — насмешника и разрушителя — не распространяется адресованное Пушкиным Вольтеру обвинение в посягательстве на святую. Буржуа по происхождению и социальной роли, воинствующий буржуа в своих комедиях, безродный проходимец, торговец от литературы в глазах Екатерины II и Наполеона, он при всем том остается для Пушкина едва ли не единственным «демократическим» писателем, не отмеченным клеймом «буржуазности» в своем личном и социальном поведении.²

За этим парадоксом стоит целая проблема, для разрешения которой у нас очень мало данных. Прямые упоминания Бомарше у Пушкина не-

¹ О. И. Сенковский. «Горе от ума», комедия в четырех действиях, в стихах, сочинение Александра Сергеевича Грибоедова. Москва, в тип. Августа Семена, 1833, в 8°, стр. 178. — Библиотека для чтения, 1834, т. I, отд. IV, стр. 44.

² Любопытно, что отзыв о Бомарше в «Письмах русского путешественника» Карамзина подчеркивает как раз буржуазные начала в поведении комедиографа: «Сей человек умел не только странною комедиею вскружить голову парижской публике, но и разбогатеть удивительным образом; умел не только изображать живописным пером слабые стороны человеческого сердца, но и пользоваться ими для наполнения кошелька своего; он вместе и остроумный автор, и тонкий светский человек, и хитрый придворный, и расчетистый купец» (Н. М. Карамзин. Соч., т. II. СПб., 1848, стр. 450—451).

многочисленны, и даже первостепенные по важности характеристики предельно лаконичны и достаточны лишь для того, чтобы обозначить отправные точки исследования. Судьба комедий Бомарше и репутация его в России также почти не изучены, и цель настоящих заметок — пополнить круг известных материалов и, может быть, несколько расширить поле исследования.³

1. Бомарше в театральные впечатления Пушкина

Когда Бомарше еще только начинал входить в художественное сознание Пушкина, он уже должен был представлять поэту как явление не однозначное. Еще в XVIII в. определяется своеобразная двойственность восприятия личности и творчества Бомарше. Екатерина II, аплодировавшая «Севильскому цирюльнику», решительно отвергла «Женитьбу Фигаро» как прямой вызов сословной морали, — и эта оценка, сочетавшая в себе два полярно противоположных начала, утвердилась впоследствии. В 1820 г. А. А. Шаховской противопоставляет эти комедии друг другу как «образец замысловатости и остроты» и свидетельство падения нравов, предвещающего ужасы «богопротивной революции».⁴ Небезынтересно, что столь же двойственный характер носила и репутация Вольтера, как бы являвшегося одновременно в двух лицах: развращающего нравы философа и образцового поэта.⁵ Известность Бомарше не могла, конечно, соперничать с колоссальной популярностью Вольтера, но и Вольтер не смог заслонить его; ему принадлежало свое, особое место. «Женитьба Фигаро» в переводе А. Ф. Лабзина ставилась в русском театре; Бомарше господствовал на оперной сцене — в «Севильском цирюльнике» Паизиелло, повлиявшем и на русскую комическую оперу, в балетах Валберха и Дидло, пока, наконец, имя Бомарше не связалось прочно с именами Россини и Моцарта в двух знаменитых операх на сюжеты обеих комедий.⁶

Хорошо известно, что музыкальные и театральные впечатления были одним из источников, питавших творческое воображение Пушкина; они самым непосредственным образом сказались и на его восприятии личности самого Бомарше, его героев и наследия в целом. Круг этих источников учтен не полностью, да и вряд ли поддается полному учету; нет сомнения, что многие из них воздействовали косвенно или опосредствованно, оставаясь на периферии художественного сознания; мы можем предполагать в них лишь более или менее вероятные стимулы тех или иных поэтических ассоциаций. Вместе с тем в своей совокупности они образовывали некую интеллектуальную и эмоциональную атмосферу, в которой создавались произведения Пушкина.

³ Большинство данных о Пушкине и Бомарше суммировано в статье Б. В. Томашевского «Пушкин и французская литература» (в кн.: Б. В. Томашевский. Пушкин и Франция. Л., 1960, стр. 143—144). Частные наблюдения (в том числе о реминисценциях) см. также: G. Losinsky. Pouchkine, lecteur de Beaumarchais. — Revue de littérature comparée, 1937, № 1 (janvier—mars), p. 233—234; А. Гляссе. Об источнике одной лицейской эпиграммы Пушкина. — В кн.: Временник Пушкинской комиссии. 1970. Л., 1972, стр. 77—79; В. Э. Вацуро, М. И. Гиллельсон. Сквозь «умственные плотины». М., 1972, стр. 106; М. П. Алексеев. Пушкин. Сравнительно-исторические исследования. Л., 1972, стр. 104 (указания на другие работы см. далее в сносках).

⁴ Князь А. Шаховской. Предисловие к «Полубарским затеям». — Сын отечества, 1820, № 13, стр. 21.

⁵ См.: П. Р. Заборов. Вольтер в России конца XVIII—начала XIX в. — В кн.: От классицизма к романтизму. Л., 1970, стр. 63—195.

⁶ См.: А. Гозенпуд. Музыкальный театр в России. От истоков до Глинки. Очерк. Л., 1959, стр. 150, 458—459, 491; Пушкин. Полн. собр. соч. Т. VII. Драматические произведения. М.—Л., 1935, стр. 530 и сл. (комментарий М. П. Алексеева).

Небезынтересно поэтому, что уже в 1819—1820 гг., в период наивысшего расцвета театральных интересов Пушкина, в ближайшем его литературно-театральном окружении имя Бомарше всплывает в остро полемическом контексте.

В ноябре 1819 г. присяжный театральный обозреватель «Зеленой лампы» Д. Н. Барков представляет в театральную цензуру свой перевод комедии Мартелли «Два Фигаро»; 8 ноября цензор В. Соц подписывает одобрение, а 9 и 16 апреля 1820 г. пьеса ставится труппой придворных актеров. В ней заняты Брянский (граф Альмавива), Валберхова (графиня), Монруа (Инеса, их дочь), Сосницкий (Любим), Баранов (Фигаро), Сосницкая (Сусанна), Булатов (Торибио), Величкин (Плажюс) и Пономарев (Педро).⁷

Основных исполнителей пьесы Пушкин, конечно, хорошо знал. Ценил он их, главным образом, в комических ролях, отводя первое место, по-видимому, М. И. Валберховой; в 1821 г., задумывая комедию, он предназначал ее на роль героини (VII, 366; ср.: XI, 11). В «Двух Фигаро» она является как раз в этом амплу героини «высокой комедии», и в театральной рецензии В. Соца роль графини Альмавивы отмечена как одна из наиболее удачных ее ролей.⁸ Равным образом Пушкин включил в план своей комедии имена Брянского и Величкина. С Сосницким, как передавал потом П. В. Нащокин, он был «хорош» и в 1822 г. справлялся об обоих Сосницких в письме к Я. Толстому (XIII, 48). Наконец, с Барковым Пушкин постоянно общался на заседаниях «Зеленой лампы» и в кружке Всеволожских и был полностью осведомлен в его театральной биографии. Его имя мы находим в мадригале-эпиграмме, посвященном Нимфодоре Семеновой, чьим поклонником был Барков (II, 128), а затем в неосуществленном послании к «Зеленой лампе», где к нему относятся слова «Непостоянный обожатель Очаровательных актрис» (II, 770—772, 776). Здесь имеются в виду конкретные факты: «изменив» Семеновой, Барков сделался ярким адептом юной Александры Колосовой — будущей А. М. Каратыгиной. Колосова была сценическим конкурентом Екатерины Семеновой — сестры Нимфодоры, и появление ее разделило партер на два враждующих лагеря. Пушкин держал сторону Семеновой и в этом смысле был противником Баркова; в послании он, конечно, подтрунивал над новообращенным. 21 мая 1819 г. в очередном театральном обзоре на заседании «Зеленой лампы» Барков отмечал: «Г-жа Колосова играет роль Эсфири лучше, чем другие».⁹ Речь шла о том же спектакле («Эсфирь» в переводе Катенина), который вызвал злую эпиграмму Пушкина, поссорившую его с Колосовой (II, 110). Эти театральные разногласия, как правило, впрочем, в конфликты не перерастали; уже через год Пушкин ищет примирения с Колосовой; отношения же с Барковым, судя по посланию и упоминанию его в письме Я. Толстому (XIII, 48), оставались вполне дружескими. При столь тесных связях в кружке вряд ли перевод «Двух Фигаро», сделанный Барковым и поставленный, прошел мимо внимания Пушкина, как и прочих «лампистов». Сама же комедия Мартелли была фактом борьбы, начавшейся вокруг имени Бомарше еще

⁷ Дата разрешения и постановки — на цензурованном экземпляре в Ленинградской гос. театральной библиотеке им. А. В. Луначарского (далее — ЛГТБ), шифр 1.111.5.47; см. также коллекцию афиш в Гос. Публичной библиотеке им. Салтыкова-Щедрина (Газ 1—II 2 3); ср.: М. П. Троянский. Подневный репертуар ... Российского театра Петербурга, 1757—1832. (Рукопись). — Гос. научно-исследовательский институт театра, музыки и кинематографии, шифр БК, № 144. Распределение ролей см.: Журнал театральный А. В. Каратыгина (тетр. № 29, записи 1 апреля 1820—20 февраля 1821). — ИРЛИ, ф. 265, оп. 7, № 56, л. 1 об.

⁸ В. С (о п.). О Санктпетербургском Российском театре. — *Сын отечества*, 1820, № 41 (9 октября), стр. 11.

⁹ См.: Б. Томашевский. Пушкин. Кн. I. (1813—1824). М.—Л., 1956, стр. 278.

при его жизни; она носила резко памфлетный характер и была попыткой дискредитировать тип Фигаро, в котором обычно видели alter ego его создателя. Не лишенная живости и остроумия, комедия эта удержалась в репертуаре и на протяжении 1820-х годов по крайней мере два раза возобновлялась на русской сцене. Эта сценическая судьба объяснялась, по-видимому, тем, что в борьбе против Бомарше Мартелли попытался имитировать его комедийную поэтику, структуру диалога, ситуации, построение интриги и даже сохранил действующих лиц, как бы продолжив их биографии. «Два Фигаро» светились отраженным светом комедий Бомарше и, утратив актуальность, воспринимались как продолжение или довольно удачное подражание. Быть может, в этом заключается разгадка того несколько неожиданного факта, что ее русскому переводчику девятью годами позднее предстояло стать и переводчиком самой «Женитьбы Фигаро». Вместе с тем памфлетность комедии была очевидна и подчеркнута: Фигаро для Мартелли — тип проходимца, закономерно идущего к преступлению ради собственной выгоды; его низкое происхождение и душевная низость — взаимосвязанные черты социально-этического облика «злодея-буржуа». Авантюрист бесчестный и наглый, ищущий денег и только денег; ненавидящий свою Сюзанну; интригами добивающийся брака дочери Альмавивы с бывшим своим сообщником — таков Фигаро Мартелли. Ему противопоставлен его «двойник» — «Любим», бывший паж, а ныне полковник Леон Керубино Асторга, поступивший на службу к графу под именем Фигаро. Все, что составляло достоинства прежнего Фигаро, — предприимчивость, плутовство, жизнерадостность, остроумие, теперь передается его двойнику. Устами Любима произносится окончательный приговор: «Ты живешь на сем свете милостями своего господина, над которым вместо благодарности насмехаешься и вечно его обманывал; ты был некогда влюблен в жену свою и много ревновал ее к господину; до дня свадьбы своей ты не знал своих родителей и, лишась их, недолго оплакивал; без тебя граф больше бы занимался женой своей и жил бы с нею всегда вместе».¹⁰ Это парадоксальное перемещение акцентов в комедиях Бомарше получает в одном из диалогов довольно острый социальный смысл: критика общества устами Фигаро парировается доводами Любима о моральной неправомочности осуждающего:

«Лю би м. . . Честный человек, с непорочным сердцем, с основательным умом, видит ошибки, пороки и погрешности другого, но никогда не произнесет своего суждения, пока не услышит общего; он знает, что заблуждение свойственно слабому человечеству, он не доверяет сам себе и никого не осуждает.

Ф и г а р о. Стало быть, никто не вправе назвать порок пороком? и если видишь, что употребленная во зло власть делает несправедливости, что, перетолковав дурно законы, делают правого виноватым, что первые места в государстве даются чрез постыдное покровительство,¹¹ что честность ставится ни во что, что приятное предпочитается полезному, что наши умники пустились делать глупости, что игра наших актеров и наши драматические произведения ни на что не похожи, что наши писатели пишут *на заказ* оперы и даже комедии. Неужли всему этому должно удивляться и с благоговением молчать?

Лю би м. Да по какому праву ты говоришь именем общества и хочешь мстить за него?

Ф и г а р о. По какому праву! по какому праву! . . ты, например, определился в доме графа с тем, чтобы обольстить дочь его, а я не имею права этим оскорбиться и говорить противу тебя?

¹⁰ ЛГТБ, 1. III. 5. 47, л. 82—83.

¹¹ Слова «что первые места в государстве даются чрез постыдное покровительство» вымараны цензором.

Любим. А, а! так я, стало быть, в числе тех людей, до которых ты не охотник, и вот почему твои намерения не согласны с моими. Кто этот дон Альвар, за которого ты сватаешь Инесу? и для чего ты это делаешь: для выгоды графа или для своей собственной, — я ничего этого не знаю, но утверждаю, что намерения твои преступны, мои никогда таковыми не были». ¹²

В конце комедии рушится заговор «слуг» против «господ». Высокородные герои торжествуют.

Такова была одна из интерпретаций Бомарше, получивших хождение в ближайших к Пушкину театральных кругах. В сущности она мало чем отличалась от оценок Шаховского. Когда Пушкин в 1830 г. в послании «К вельможе» напишет о Бомарше: «услужливый, живой, Подобный своему чудесному герою», — характеристика эта окажется полемичной почти до парадоксальности, полемичной по отношению к совершенно определенной и прочно державшейся традиции восприятия Бомарше и его героя.

К 1830 г. Пушкину еще раз пришлось оказаться в орбите театральной истории, связанной с именем Бомарше.

18 января 1829 г. он приезжает в Петербург из Москвы и остается здесь до 9 марта.

К этому времени он успел уже возобновить свои прежние театральные связи. В 1827 г. он видится с Катениным, в 1828 — с Грибоедовым и Жандром, ¹³ и тогда же в поле его зрения вновь попадает Д. Н. Барков, отчасти в силу своих приятельских отношений с А. П. Керн. Все эти нити ведут к семейству Каратыгиных: и муж, и жена — ученики Катенина; Жандр и Грибоедов им хорошо знакомы; Барков — столь же преданный приверженец Каратыгиной, как был десять лет назад. В июне 1827 г. происходит торжественное примирение: Катенин приводит Пушкина в уборную Каратыгиной «каяться» в эпиграмме десятилетней давности. Общение возобновляется — хотя уже не с такой короткостью, как раньше; в отзывах Каратыгина о Пушкине звучит легкое недоброжелательство и высокомерно-нисходительные интонации, столь свойственные учителю его Катенину. Со своей стороны Пушкин, по-видимому, сдержанно относится к манере игры Каратыгина, хотя, конечно, отдает должное его сценическому мастерству. Тем не менее встречи продолжаются, не прекращаясь до самой смерти Пушкина; за успехами Каратыгиных он следит — и уже в начале 1829 г., перерабатывая для переиздания свое старое стихотворение, посвященное Колосовой, вносит в него характерную поправку, приводя в соответствие с новыми ролями актрисы. ¹⁴

Именно в это время и в этом кругу происходит событие, всколыхнувшее весь театральный Петербург и прямо связанное с именем Бомарше.

¹² ЛГТБ, 4.111.5.47, л. 86—88.

¹³ См.: Пушкин в неизданной переписке современников. (1815—1837). — Литературное наследство, т. 58. М., 1952, стр. 75—79; И. Зильберштейн. Незвестный портрет Мицкевича. — Огонек, 1948, № 51, стр. 16.

¹⁴ О Пушкине и Каратыгиных см. примечания в кн.: П. А. Каратыгин. Записки, т. II. М.—Л., 1930, стр. 283, 310—322. — Быть может, памятью об общении Пушкина с Каратыгиными осталась фраза о «даре Изоры» в «Модарте и Сальери». 1 октября 1829 г. в парижском «Театре новинок» была поставлена мелодрама Теодора Н. Бенжамена и Франсе под названием «Изора или Бешевая». Эту (необыкновенную по своей нелепости) мелодраму В. А. Каратыгин начал переводить для своего бенефиса 7 января 1831 г.; роль Изоры предназначалась для А. М. Каратыгиной. Когда Пушкин приехал в Петербург в июле 1830 г., Каратыгин заканчивал свой перевод, одобренный к представлению 13 августа — через три дня после отъезда Пушкина. В одном из эпизодов драмы Изора, вынужденная к браку с благородным, но нелюбимым человеком, передает своему возлюбленному в качестве прощального подарка кольцо, не заключающее, впрочем, в себе ничего смертоносного. Не отразилась ли эта сцена побочной ассоциацией

В 1828 г. Д. Н. Барков предпринимает новый перевод «Женитьбы Фигаро» взамен устаревшего перевода Лабзина. Он делает это по специальному настоянию Каратыгиных, для которых в будущем спектакле предназначались роли. 18 февраля 1829 г. осуществляется премьера нового спектакля на сцене Большого театра; он повторяется на Малом театре 23 февраля в том же составе актеров. Графа Альмавиву играл Каратыгин, графиню — М. И. Валберхова, Сюзанну — А. М. Каратыгина, Фигаро — Сосницкий. В главных ролях были заняты, таким образом, лучшие силы петербургской сцены.

Каратыгина писала в своих позднейших записках, что комедия «была разыграна с необычайным единодушием (ensemble), не имевшим до тех пор примера на русской сцене». «Все . . . равно способствовали необычайному успеху сей пьесы на русской сцене, после многократных, но неудачных попыток артистов здешней французской сцены дать ее в приличном виде на своем театре. Подобный ensemble я видала только в молодости моей в 1823 г. в Париже на Théâtre Français. . . Сколько раз я впоследствии ни бывала в Париже — такого ensemble уже более никогда не видала».¹⁵

Нет никаких сведений о том, что Пушкин видел этот спектакль. Однако — прямо или косвенно — он должен был войти в сферу его театральных впечатлений — и потому, что Бомарше был предметом его особого интереса, и потому, что первая постановка «Женитьбы Фигаро» была от начала до конца порождением близкого ему театрального круга, и потому, наконец, что она вызвала бурную полемику, грозившую перейти в театральный скандал. 23 февраля в «Северной пчеле» появилась рецензия М. А. Яковлева, резко осуждавшая перевод (в особенности «стишки» романа Керубино) и игру Каратыгиной. Статья задела актрису настолько, что она не могла вспоминать о ней спокойно спустя несколько десятилетий. Весь круг театралов, причастный к постановке, был возмущен; 26 февраля Барков пишет ответ, где соглашается лишь с упреками по адресу романа, который не переводил сам, а воспользовался старым текстом в архиве императорских театров;¹⁶ Каратыгины приносят жалобу в театральную дирекцию; в марте в полемику включается Жандр; целая серия критик и антикритик заполняет страницы «Северной пчелы», «Сына отечества», «Бабочки», «Славянина»; отзвуки этой полемики слышатся даже в апологетической биографии Каратыгиной, изданной в 1845 г.¹⁷

Конца этой театральной бури Пушкин уже не застал: 9 марта он выехал из Петербурга в Москву и далее на юг. За день до его отъезда Жандр закончил свою обширную рецензию на постановку, где содержалась весьма примечательная оценка «Женитьбы Фигаро», «лучшего сочинения неподражаемого Бомарше», — оценка, довольно близкая к восприятию комедии Пушкиными.

«Кому неизвестны наизусть тонкости и остроты комедии „La folle journée“, — писал Жандр, — обратившиеся большею частью в пословицы? Кого не изумляют план и интрига сей комедии, единственные во французском репертуаре и веденные от начала до конца с непостижимым искусством? Чем более вникаешь в это чудесное в своем роде создание, тем более удивляешься, как глубоко автор знал сердце человеческое, как иг-

в «маленькой трагедии» Пушкина, законченной 26 октября 1830 г.? Экземпляр мелодрамы в переводе Каратыгина см.: ЛГТБ 1.IV.4.45.

¹⁵ А. М. Каратыгина. Воспоминания. — В кн.: П. А. Каратыгин. Записки, т. II. Л., 1930, стр. 171.

¹⁶ Д. Барков. Письмо к издателям. — Северная пчела, 1829, № 30, 9 марта.

¹⁷ В. В. В. Биография Александры Михайловны Каратыгиной. СПб., 1845, стр. 15—16.

риво и умно изобразил он слабости людские и как иногда сильно возбуждает в зрителе какое-то горькое участие, выводя на сцену людей, готовых сделаться порочными или от того, что судьба наделила их богатством и знатностью, или от того, что бедность и незащищенное положение лишают их средств быть честными».

Исследователям «русского Бомарше» еще предстоит обратить внимание на эту характеристику, заключающую в себе совершенно особый тип восприятия комедии. В ее искривленном юморе критик обнаруживает драматическое начало социального свойства и с этой точки зрения подходит к характеру Фигаро и трактовке его Сосницким. «Автор представил в Фигаро человека, одаренного от природы необыкновенным умом и способностями, добрым и чувствительным сердцем, образованного выше той сферы, в которой судьба заставила его действовать; словом, философа, от *обстоятельства* принужденного быть иногда не совсем чистым в делах своих... Он весел не по природе: мысль о несправедливости к нему судьбы неразлучна с ним; даже и в те минуты, в которые он остроумными смешиет других, на сердце у него лежит какое-то бремя». Жандр мягко упрекает актера, приглушившего, как ему кажется, внутренний драматизм образа; ему хотелось бы видеть «больше горького чувства, больше желчи» в монологе пятого акта, — и с тем большим удовлетворением он отмечает то место монолога, где Сосницкий «выразил странную участь лица, им представляемого».¹⁸

Такова была вторая трактовка Бомарше, как можно думать, попавшая в поле зрения Пушкина — накануне создания «Моцарта и Сальери».

2. Бомарше в «Моцарте и Сальери»

На протяжении 1830 г. Бомарше становится постоянным спутником Пушкина.

По-видимому, весной 1830 г. он слушает рассказы о Бомарше князя Н. Б. Юсупова; в альбоме князя он видит обращенное к нему послание Бомарше; и рассказы, и послание отразятся в его собственном стихотворении «К вельможе», датированном 23 апреля 1830 г.¹⁹ Он читает «Андалузку» Мюссе, с эпиграфом из «Женитьбы Фигаро»: «А ну-ка, певчая птичка, спойте графине романс», — и следы этих впечатлений мы находим в стихотворении «Паж, или Пятнадцатый год»;²⁰ полемика 1829 г. вокруг злополучного романа Керубино также могла сыграть какую-то роль при обращении к этой теме. «Паж...» пишется 7 октября 1830 г., а 26 октября заканчивается работа над «Моцартом и Сальери».

«Моцарт и Сальери» хранит следы непосредственного знакомства Пушкина с посвящением и предисловием к «Тарару».²¹ Слова «откупори шампанского бутылку Иль перечти „Женитьбу Фигаро“» — парафраза из другого предисловия Бомарше — «Сдержанного письма о провале и о кри-

¹⁸ «А.» Жандр. О переводах комедии «La folle journée, ou Le mariage de Figaro» и представлениях сей комедии на Большом театре 18 и на Малом 23-го февраля русскими актерами, по переводу Д. Н. Баркова. — *Сын отечества*, 1829, № 13, стр. 348—349, 355—356.

¹⁹ О роде князей Юсуповых, ч. II. СПб., 1867, стр. 415—416; Б. Модзалевский. Послание к вельможе А. С. Пушкина. (Историческая справка). — *Художественные сокровища России*, 1907, № 6, стр. XXII—XXVI; ср.: А. Прахов. Происхождение художественных сокровищ князей Юсуповых. — Там же, 1906, № 8—12, стр. 171—173; М. П. Алексеев. Из истории русских рукописных собраний. — В кн.: *Неизданные письма иностранных писателей XVIII—XIX вв. из ленинградских рукописных собраний*. М.—Л., 1960, стр. 109—110.

²⁰ Пушкин. Полн. собр. соч., т. VII, стр. 574 (комментарий Б. В. Томашевского).

²¹ Там же, стр. 535 и сл. (комментарий М. П. Алексеева).

тике „Севильского цирюльника“». ²² Реплики Бомарше, которые приводит Сальери, оказываются почти документальны. И здесь мы закономерно подходим к одной из центральных сцен трагедии, где с именем Бомарше связывается впервые возникающая тема отравления и произносятся слова: «гений и злодейство Две вещи несовместные». Акценты, поставленные в этой сцене, далеко не безразличны для всей трагедии в целом.

Еще А. Н. Веселовский, а затем в специальной заметке Н. О. Лернер ²³ установили, что реплика Сальери о Бомарше-отравителе имеет совершенно определенный литературный источник. Источник этот, впрочем не указанный ими точно, — письмо Вольтера к графу д'Аржанталю от 31 января 1774 г., где Вольтер опровергает клеветнический слух о том, что Бомарше отравил свою жену. «Я продолжаю быть уверен, — писал Вольтер, — что Бомарше никогда никого не отравлял и что столь смешной человек не может принадлежать к семейству Локусты» («Je persiste à croire que Beaumarchais n'a jamais empoisonné personne, et qu'un homme si drôle ne peut être de la famille de Locuste»). ²⁴

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

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

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

Нет никаких сомнений, что Пушкин цитирует именно лагарповскую редакцию: «Ce Beaumarchais n'est point un empoisonneur: il est trop drôle» («Этот Бомарше не отравитель: он слишком смешон»). ²⁵ Это существенно, так как Лагарп не оставил слов Вольтера без комментария, из которого становится ясен принципиальный смысл его цитации. «Я бы до-

²² Eugene Onegin. A novel in verse by A. Pushkin. Translated from the Russian, with a commentary, by V. Nabokov, v. 3. N. Y., 1964, p. 222—223.

²³ А. Н. Веселовский. Бомарше и его судьба. (Опыт характеристики). — Вестник Европы, 1887, № 2, стр. 568—569; Н. О. Лернер. Рассказы о Пушкине. Л., 1929, стр. 216.

²⁴ Voltaire. Correspondence, ed. by Th. Bestermann, v. LXXXVII. Genève, 1963, p. 53.

²⁵ Lycée, ou Cours de littérature ancienne et moderne, par J. F. Laharpe. Nouvelle édition, augmentée et complète, t. XI. Paris, 1817, p. 83; Oeuvres complètes de Beaumarchais, précédées d'une notice sur sa vie et ses ouvrages par La Harpe, t. I. Paris, MDCCCXXVI, p. X. Ср.: [Ch. Y. Cousin d'Avallon]. Vie privée, politique et littéraire de Beaumarchais. Suivi d'anecdotes, bons mots, réparties, satires, épigrammes

бавил и то, чего Вольтер не мог знать так, как я, — писал Лагарп, — он (Бомарше, — В. В.) *слишком добр (il est trop bon)*, слишком чувствителен, слишком открыт, слишком доброжелателен, чтобы сделать злое дело». Это корректная, но совершенно недвусмысленная полемика с вольтеровским словечком «смешон», которое Лагарп воспринимал, видимо, так же, как и сам Бомарше. В другом же месте своего очерка Лагарп приводит анекдот о мимолетней зависти, которую Вольтер испытал к литературной славе Бомарше. Анекдот этот также попал в книгу Кузена д'Аваллона.

Вольтер был очарован чтением мемуаров Бомарше против Гезмана, рассказывает Лагарп, «до такой степени, что в какой-то момент почувствовал беспокойство от того, что они принесут слишком большую славу их автору. Он не скрыл этого легкого движения, которое не могло быть ни серьезным, ни обдуманым; он обратил его в шутку, и в письме к одному из друзей, где он расточал похвалы Мемуарам и тому, сколько в них вложено ума, он добавлял: „Полагаю, однако, что его нужно было еще больше, чтобы создать «Заиру» и «Меропу»“». ²⁶

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

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

В какой мере представление Пушкина о личности Вольтера могло наложить отпечаток на характер Сальери в его трагедии? Здесь нельзя утверждать ничего определенного. Следует иметь в виду, однако, что легенда о «зависти» Вольтера к своим удачливым соперникам имела в России некоторое распространение и могла быть известна Пушкину из разных источников. Еще в 1815 г. П. П. Татаринов сообщил Н. И. Бахтину о каком-то услышанном им анекдоте о Вольтере, доказывающем, «что зависть ослепить может и великого человека до того, что он сам на себя оружие подает». ²⁷ Речь шла о критике Вольтером стиха из «Ифигении» Расина (эта проблема «Вольтер—Расин» вскоре станет предметом специального интереса в «Зеленой лампе»). Уже после смерти Пушкина появляется в русском переводе анекдот о ссоре Вольтера с Гиббоном, также якобы вызванной завистью Вольтера; ²⁸ о взаимоотношениях Гиббона с энциклопедистами Пушкин знал, по-видимому, из целого ряда источников. А. А. Ахматова обратила внимание еще на один возможный источник сведений Пушкина о литературной жизни Франции вольтеровского времени: письма Экушара Лебрена к Ш. Палиссо, напечатанные в четырехтомном издании сочинений Лебрена; среди них мы находим любопытное письмо от 7 марта 1764 г., написанное в связи с выходом «Дунсиады». «Что касается Вольтера, — пишет Лебрен, — то здесь дело чрезвычайно тонкое. Вы можете быть уверены, что он не выступит против вас; вы свя-

et autres pièces propres à faire connaître le caractère et esprit de cet homme célèbre et singulier. Paris, an X (1802).

²⁶ Lycée..., t. XI, p. 104—105; Oeuvres complètes de Beaumarchais, t. I, p. XXI—XXII.

²⁷ ГПБ, ф. 682 (Н. Н. Се ли фон то ва), к. 4, VI Ж, л. ненум.

²⁸ Первое свидание Гиббона с Вольтером (1776). — Отечественные записки, 1840, т. X, отд. VII, стр. 59.

зали его похвалами, которые он сделает абсурдными, если станет писать против „Дунсиады“; но тем не менее имейте в виду, что в глубине души он будет крайне ревновать к успеху поэмы и будет очень уязвлен тем, что вы осуществили план, который не раз приходил ему в голову».²⁹

В этом общем контексте особое значение приобретает лаконичная запись Пушкина в конспекте статьи «О французской словесности» (1822?): «... Вольтер — Буало убивает фр. <анцузскую> слов. <есность>, его странные суждения, зависть Вольтера...» (XII, 191—192).

Поскольку этот конспект в значительной своей части опирается на материалы Лагарповского «Лицея», мы можем с известной степенью вероятности указать место, на котором основывались слова о «зависти». В шестом томе своего курса Лагарп говорит о посмертной репутации Буало и приводит два стиха Вольтера из «Послания к Буало», на которых основывалось мнение о недоброжелательном отношении Вольтера к Буало, — мнение, согласно Лагарпу, предвзятое и ошибочное. Эти стихи («Boileau, correct auteur de quelques bons écrits, Zoile de Quinault et flatteur de Louis») Лагарп осуждает как пренебрежительные и несправедливые, но видит в них лишь случайную вспышку юмора стареющего сатирика, не выражающую его истинного мнения и не перечеркивающую того уважения, какое Вольтер выказывал к Буало на протяжении шестидесяти лет.³⁰ По существу, перед нами тот же случай, что и с Бомарше; самый ход рассуждений Лагарпа, его извинения и оправдания Вольтера — все это очень сходно. Это место и привлекло, видимо, внимание Пушкина еще в 1822 г., получив психологическую мотивировку, — «зависть», ставшую через восемь лет предметом специального художественного интереса Пушкина.

Если тем не менее связь Сальери и Вольтера в «Моцарте и Сальери» остается проблематичной, то совершенно несомненно, что Бомарше в глазах Пушкина — «моцартианская» натура, и отношение к нему является своего рода пробным камнем как для Моцарта, так и для Сальери. Если вспомнить тот ореол артистического гедонизма, которым окружен облик Бомарше в послании «К вельможе», это станет очевидно. Отличительная черта художественной природы для Пушкина в это время — способность эстетически преломлять необычайно широкий круг явлений действительности; именно это свойство «прямого поэта» будет декларативно отмечено им через два года в послании к Гнедичу.³¹ Пушкин создает целую галерею этих «прямых поэтов», не пишущих стихов, — от Самозванца до Дон-Гуана — «поэта» любви.³² В «Моцарте и Сальери» это одна из главных тем, и естественно, что «нормализатор» Сальери, натура «нехудожественная», не «поэт», бросает рефлекс недоброжелательства, условно говоря, «зависти», на своего покойного друга, логикой ассоциации как бы отождествляя его с Моцартом.

Подобное восприятие личности Бомарше очень характерно для Пушкина 1830 г. — периода борьбы против жестких эстетических схем, навязываемых ему современной критикой разных лагерей. С другой стороны, представление о нем оказывается шире. Этот «моцартианец» находился в самой гуще жесточайших социальных и литературных боев, и полемическая активность составляла неотъемлемую черту его облика.

²⁹ Oeuvres de Ponce Denis (Ecouchard) Le Brun., t. IV. Paris, 1811, p. 127. Ср.: Э. Г. Герштейн и В. Э. Вацуро. Заметки А. А. Ахматовой о Пушкине. — В кн.: Временник Пушкинской комиссии. 1970. Л., 1972, стр. 33, 35.

³⁰ Luce. . . , t. VI, 1817, p. 317—318.

³¹ См. замечания об этом в кн.: Д. Д. Благой. Творческий путь Пушкина (1826—1830). М., 1967, стр. 619.

³² Ср.: И. З. Серман. Пушкин и русская историческая драма 1830-х годов. — В кн.: Пушкин. Исследования и материалы, т. VI. Л., 1969, стр. 149.

В 1830 г. Пушкин проходит как будто по тем же путям, что и Бомарше, вынужденный защищать своего «Севильского цирюльника» от нападков журналистов, и в высшей степени примечательно, что он начинает учить опыт Бомарше-полемиста. В «Сдержанном письме о провале и о критике „Севильского цирюльника“» — полемическом предисловии к изданию пьесы, в том самом предисловии, которое перефразировал Пушкин словами «откупори шампанского бутылку...», сразу же вслед за этим советом читаем: «Если же состояние ваше таково, что вам непременно надо забытья, то сядьте поглубже в кресло, разверните энциклопедическую буйонскую газету, издающуюся с дозволения и одобрения (avec encyclopédie, approbation et privilège), и часика два подремлите».³³

Бомарше находит полемическую формулу и издевательски развивает ее далее: «Одна из них (журналистов, — *B. B.*), обосновавшийся с дозволения и одобрения в Буйоне (établi dans Bouillon avec approbation et privilège), уже оказал мне энциклопедическую честь, уверив своих подписчиков, что в моей пьесе нет ни плана, ни единства, ни характеров, что она несколько не занимательна и не смешна».³⁴

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

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

«В одной газете официально сказано было, что я мещанин во дворянстве» (XI, 160). «Однажды (официально) напечатал кто-то, что такой-то французский стихотворец ... человек подлый и безнравственный» (XI, 168).

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

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

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



³³ Oeuvres complètes de Beaumarchais, t. I, p. 268. (Пер. Н. М. Любимова).

³⁴ Ibid., p. 271. (Пер. Н. М. Любимова).

С. Л. ДОНСКАЯ

К ИСТОРИИ СТИХОТВОРЕНИЯ «ТЕЛЕГА ЖИЗНИ»

Среди множества французских поэтов, больших и малых, с которыми исследователи соотносили Пушкина, устанавливая параллели, заимствования и реминисценции, имя Флориана никогда не упоминалось. Между тем, как нам кажется, следовало бы и его включить в их число, ибо «встреча» Пушкина с Флорианом, по-видимому, однажды состоялась. Есть все основания предполагать, что одна из басен Флориана послужила для Пушкина творческим импульсом при создании стихотворения «Телега жизни».

Произведения Флориана прочно входили в русский литературный обиход конца XVIII в. Его пасторали и романы, связанные с литературой сентиментализма и предромантизма, и его басни, в которых он выступал талантливым последователем Лафонтена, пользовались в России большой популярностью и усердно переводились на русский язык. Жуковский еще в Благородном пансионе перевел повесть Флориана «Розальба», ему же принадлежит переложение на русский язык флориановского перевода «Дон-Кихота». Басни Флориана переводили и Жуковский, и В. Л. Пушкин, и Дмитриев, а позднее — лицейский товарищ Пушкина Илличевский.

Пушкин несомненно знал французского поэта с детства. Его басни, считавшиеся хрестоматийными, он мог слышать и от французов-гувернеров, и от отца, и от дяди Василия Львовича. Сочинения Флориана Пушкин нашел, конечно, и среди книг отцовской библиотеки и может быть тогда (если не раньше) запомнил многие из них наизусть. Из воспоминаний сестры поэта известно, что он в детстве пробовал сочинять басни. Вполне вероятно, что эти не дошедшие до нас детские подражательные опыты явились плодом знакомства не только с баснями Лафонтена (в чем сомневаться не приходится), но и Флориана. Флориан, очевидно, оставался в поле зрения Пушкина и в Лицее, где продолжалось чтение и изучение французских поэтов XVIII в.; интерес к флориановским басням мог поддерживаться в эти годы не только детскими воспоминаниями, но и тем, что жанр басни усиленно культивировался в кружке карамзинистов.

Как относился Пушкин к Флориану в лицейскую пору — неизвестно. Можно, однако, предположить, что в эти годы сильного увлечения «поэзией чувств» и элегиями Парни сентиментально-меланхолические пасторали Флориана, при всей их манерности и слащавости, в какой-то мере могли быть ему интересны. Впоследствии же Пушкин неизменно отрицательно отзывался о сентиментальных сочинениях Флориана. Так, в 1822 г. он пишет Гнедичу: «Английская словесность начинает иметь

влияние на русскую. Думаю, что оно будет полезнее влияния французской поэзии, робкой и жеманной. Тогда и некоторые люди упадут, и посмотрим, где очутится Ив. Ив. Дмитриев — со своими чувствами и мыслями, взятыми из Флориана и Легуве» (XIII, 40).

Но если к сентиментальным произведениям Флориана Пушкин относился с явным раздражением, считая его влияние пагубным для русской литературы, то совсем иначе оценивает он его басни, как это явствует из той их характеристики, которую он дает мимоходом в статье «Французская Академия». Говоря о баснях Антуана Арно, Пушкин отмечает, что тот «не старался подражать ни Лафонтену, ни Флориану; здесь нет веселой простоты первого, нет изящной и грациозной чувствительности второго: здесь эпиграмма, здесь сатира, здесь Ювенал, сделавшийся баснописцем — может быть, по одинаковой причине»¹ (XII, 50).

Отдавая должное «изящной и грациозной чувствительности» басен Флориана, Пушкин тем не менее ставит его в один ряд с теми эпигонами Лафонтена, второразрядными французскими баснописцами, которые в большом количестве появились в конце XVIII в. и которых усердно переводили В. Л. Пушкин, Дмитриев, Хвостов и др. «Вольтер и великаны не имеют ни одного последователя в России, — с обидой за отечественную литературу пишет Пушкин в наброске статьи «О ничтожестве литературы русской», — но бездарные пигмеи, грибы, выросшие у корня дубов, Дорант, Флориан, Мармонтель, Гишар, М. de Жанлис — овладевают русской словесностью» (XI, 495—496).

Познакомимся с басней Флориана «Le voyage»:

Partir avant le jour, à tâtons, sans voir goutte,
Sans songer seulement à demander sa route,
Aller de chute en chute, et se trainant ainsi,

¹ Отметим одну любопытную подробность: упрекая Арно в излишней сатирической резкости его басен, Пушкин вторично упоминает Флориана, на этот раз уже как автора пасторалей, которым он и противопоставляет «злые» басни Арно: «Не был ли Арно увлечен сам своею гиперболою? Не представлялось ли ему общество слишком порочным, а люди слишком злыми. Справедливо упрекали Флориана за излишнее множество овец, рассыпанных в его сочинениях. Кажется, в баснях Арно не слишком ли много волков?» (XII, 50). Это несколько неожиданное сравнение несомненно возникло у Пушкина в связи с одной эпиграммой Лебрена. Пушкин был хорошо знаком с творчеством «возвышенного галла», которому он посвятил в свое время оду «Вольность» и знал его эпиграммы (одну из них («Oh, la maudite compagnie...») он цитирует в письме к Е. М. Хитрово в 1831 г.). Не мог он, конечно, не знать и лебреновской эпиграммы на Флориана, называвшейся «A l'auteur d'une fade et ennuyeuse pastorale»:

Dans ton beau roman pastoral,
Avec tes moutons pêle-mêle,
Sur un ton bien doux, bien moral,
Berger, bergère, auteur, tout bête.
Puis bergers, auteur, lecteur, chien,
S'endorment de moutonnerie.
Pour réveiller ta bergerie,
Oh! qu'un petit loup viendrait bien.

(Le V u n. Oeuvres, v. III. Paris, 1814, p. 159).

Даем прозаический перевод этой эпиграммы: «Автору одной слащавой и скучной пасторали. В твоём прелестном пастушеском романе вперемешку с овечками так добродетельно блеют все — и пастух, и пастушка, и автор. Затем от прекрасного этого блеяния и пастухи, и автор, и читатель, и сторожевая собака впадают в сон. Как нужен был бы какой-нибудь волк, чтобы разбудить твою овчарню!». Совершенно очевидно, что под теми, кто справедливо упрекал Флориана «за излишнее множество овец», Пушкин имел в виду Лебрена, и весь пассаж об овечках у Флориана и волках у Арно в его статье навеян лебреновской эпиграммой.

Faire un tiers du chemin jusqu'à près de midi;
 Voir sur sa tête alors amasser les nuages,
 Dans un sable mouvant précipiter ses pas,
 Courir, en essuyant orages sur orages,
 Vers un but incertain où l'on n'arrive pas;
 Détrompé vers le soir, chercher une retraite;
 Arriver haletant, se coucher, s'endormir:
 On appelle cela naître, vivre et mourir.
 Que la volonté de Dieu soit faite!²

Перевод этого стихотворения, сделанный И. И. Дмитриевым, появился в «Вестнике Европы» еще в 1803 г. Приводим этот перевод:

ПУТЕШЕСТВИЕ

Начать до света путь и ощупью идти,
 На каждом шаге спотыкаться;
 К полдням уже за треть дороги перебраться;
 Тут с бурей и грозой бороться на пути,
 Но льстить себя вдали какою-то мечтою;
 Опомнись под вечер вздохнуть,
 Искать пристанища к покою,
 Найти его, прилечь и наконец уснуть...
 Читатели! Загадки в моде;
 Хотите ль ключ к моей иметь?
 Все это значит в переводе:
 Родиться, жить и умереть.

Дмитриев очень точно воспроизводил и символику оригинала («тут с бурей и грозой бороться на пути»), и однотонность синтаксической формы своего оригинала. Характерный для Дмитриева сглаженный, очищенный от какого-либо просторечия язык в данном случае превосходно передавал лексически бледный и однообразный поэтический язык Флориана. В переводе есть одно только отступление от оригинала: Дмитриев ввел в него обращение к читателям, в котором сообщал об иносказательном смысле стихотворения. Отступление это придает всему стихотворению оттенок легкого салонного остроумия, которое было присуще оригинальным басням самого Дмитриева. С этим тоном никак не вязалась последняя строка флориановского стихотворения «Que la volonté de Dieu soit faite!» (Да будет над нами воля божья!), и понятно, почему Дмитриев ее опустил.

В 1823 г. вышло собрание сочинений Дмитриева (с предисловием Вяземского), в которое, в числе других переводов, вошло и «Путешествие». Уже в апреле этого года Пушкин в письме к Вяземскому делился с ним своими впечатлениями о его предисловии. Вряд ли Пушкин ограничился чтением одной лишь статьи Вяземского. Он, несомненно, вновь перечитал или хотя бы просмотрел входившие в книгу оригинальные стихи Дмитриева и его поэтические переводы.

Перевод флориановского «Путешествия» несомненно был известен ему еще с той поры, когда дядя Василий Львович мальчиком возил его в дом своего друга и литературного единомышленника И. И. Дмитриева, где Пушкину, конечно, доводилось слушать и переводы, и оригинальные сочинения хозяина дома. Переводы Дмитриева (вместе со своими соб-

² Fables de Florian. Paris, 1846, p. 121. Даем прозаический перевод этого стихотворения: «Пуститься в путь, на ранней заре, ощупью, ни зги не видя, не позаботясь даже о том, чтобы спросить дорогу, идти, спотыкаться и так, то и дело падая и вставая, к полудню проделать треть своего пути; и тут, увидев собирающиеся над головой твоей тучи, ускорить шаг, бежать, увязая в зыбучем песке, претерпевая грозу за грозою, вперед, к неясной цели, к которой никогда не дойти; поближе к вечеру утомиться, искать себе пристанища, задыхаясь добраться до него, лечь и заснуть. Все это называется — родиться, жить и умереть. Да будет над нами воля божья!».

ственными переводами из Флориана) мог читать Пушкину и сам дядя Василий Львович. По свидетельству отца поэта, «внимал он чтению басен и других стихотворений Дмитриева и родного дяди своего Василия Львовича Пушкина, затвердил некоторые наизусть и радовал тем почтенного родственника».³

Теперь этот перевод Дмитриева мог вызвать у Пушкина воспоминание об оригинале, освежить в памяти знакомое с детства французское стихотворение. Тем более что тема его примыкала к кругу мыслей и ощущений, с юности волновавших поэта. Размышления о развитии и изменении человека в связи с законами движения времени, о действии общих и неотвратимых законов жизни, о «чреде определенной» очень рано появляются в пушкинской лирике, получая свое дальнейшее развитие и углубление в зрелом творчестве поэта — и в его поэтических раздумьях, и в статьях, и в письмах.

Как бы итогом этих многолетних раздумий Пушкина звучат в его статье «Александр Радищев», написанной за год до смерти, следующие слова: «Время изменяет человека, как в физическом, так и в духовном отношении. Муж, со вздохом или с улыбкою, отвергает мечты, волновавшие юношу. Моложавые мысли, как и молоджавое лицо, всегда имеют что-то странное и смешное. Глупец один не изменяется, ибо время не приносит ему развития, а опыты для него не существуют» (XII, 34).

Стихотворение «Телега жизни» было одним из звеньев лирических размышлений поэта на эти темы. Пушкин написал его летом 1823 г., т. е. спустя несколько месяцев после того, как, перечитывая сочинения Дмитриева, вновь натолкнулся на флориановское «Le voyage».

Внутреннее сходство обоих стихотворений несомненно.⁴ И сходство это — не только в совпадении основной темы. Если бы близость сводилась только к этому, то легко можно было бы предположить, что Пушкин обратился к лирической теме, широко распространенной в мировой литературе и ранее неоднократно возникавшей в его собственном творчестве, вне всякой связи с флориановской басней. Однако сходство обоих стихотворений значительно конкретнее: здесь воплощение одного и того же образа путешествия «до ночлега», «до пристанища», символизирующего течение жизни, а также и сходное развитие лирической темы — перемены в состоянии путника на трех этапах этого однодневного путешествия — утром, днем и вечером.

Однако если лирический герой Флориана существует вне мира, а его путешествие никак не локализовано во времени и месте, то у Пушкина эти образы получают национально-историческую определенность. Флориановская символика воплощается у Пушкина в реалистических образах, глубоко типичных и национально живописных: жизнь превращается в крестьянскую телегу (противостоящую традиционным литературным «колесницам жизни»), вводится образ «седого времени», превращенного в лихого ямщика. Читатель почти видит (хотя о них ничего не говорится) лошадей, везущих телегу, слышит звон колокольчика. И по этой

³ Н. Н. Бантыш-Каменский. Словарь достопамятных людей русской земли, ч. II. СПб., 1847, стр. 60 (Прибавления).

⁴ Была попытка связать «Телегу жизни» со стихотворением Гете «An Schwager Kronos» («Вознице Кроносу», 1774) (В. А. Розов. Пушкин и Гете. Киев, 1908). Соотнесение это не представляется нам убедительным. Прежде всего оно основано на случайном, чисто внешнем сходстве: общим в обоих стихотворениях по существу является лишь образ возницы, везущего колесницу времени, — фигура в мировой лирике достаточно традиционная. Кроме того, нельзя не считаться с тем, что Пушкин, по свидетельству современников плохо владевший немецким языком, вообще не был знаком с лирикой Гете (см.: В. М. Жирмунский. Гете в русской литературе. Л., 1937, стр. 132 и след.).

русской дороге движется лирический герой стихотворения, в отличие от нейтрального и общезначимого флориановского странника, живущий в реальном мире. Это русский человек, современник автора, представитель его же поколения, принадлежащий той же среде, и это его национальная, социальная и историческая определенность, а следовательно, и реальность создается прежде всего благодаря языку стихотворения. У Флориана его вневременному, абстрактному герою соответствовал такой же условно-литературный, ничем не окрашенный язык стихотворения. Язык лирического героя Пушкина — это живой язык его современника со всеми приметамы бытовой разговорной речи: тут и грубоватое слово «дуралей», и просторечная идиома «голову сломать», и лихое русское «пошел!», и даже брань.

Этой исторической конкретностью всех образов стихотворения определяется и его, так сказать, драматический конфликт, который возникает здесь как результат действительности и теснейшим образом с ней связан. Во флориановском стихотворении, собственно, никакого конфликта нет. В нем содержится лишь констатация всеобщего, объективно действующего закона человеческого существования. Для автора — это некий высший закон, проявление божественной воли, что подчеркивается последней строкой стихотворения, формулирующей философский итог его размышлений: «Да будет над нами воля божья!».

В отличие от флориановского пассивного путника, который целиком подчинен действию этих неумолимых законов, у Пушкина — и именно на этом весь философский акцент стихотворения — показано субъективное отношение его седока к бегу времени, к объективно действующим законам его движения. В пушкинском стихотворении на первом плане — отношение седока к ямщику, полемика человека и времени, т. е. в конечном счете — человека и истории. И хотя ямщик-время гонит лошадей так, как ему положено по его законам, человек активно, по-разному в разные периоды своего краткого пути относится к бегу телеги жизни (в которой будет впоследствии еще бесчисленное количество подобных же седоков). В юности он нетерпелив и неосмотрителен; ни о чем глубоко не задумываясь, он гонит время, он торопит общественные перемены, рискуя «голову сломать». С годами приходит благоразумие, трезвая оценка жизни, истории. И, наконец, — смирение, усталость, покорность неумолимым законам, жажда покоя.

В этом пессимистическом взгляде на взаимоотношения человека и истории, в той горечи, которой подернуто все стихотворение, несомненно отразились настроения, владевшие Пушкиным и всеми русскими передовыми людьми в эти годы, когда по-новому приходилось оценивать возможности исторических перемен. Горькие раздумья о человеке, его отношении к жизни, мысли о необходимости переоценки мира, ноты усталости и равнодушия к жизни настойчиво звучат не только в «Телеге жизни», но и в ряде других его стихотворений и черновых набросков 1822—1823 гг.

Таким образом, тема и образы, подсказанные Флорианом, оказались у Пушкина не только точно обозначенными во времени и месте, но и связанными с общественными переживаниями поэта в 1822—1823 гг. Это общественное содержание и определило весь драматический конфликт стихотворения, развитием которого в свою очередь обусловлена вся синтаксическая структура «Телеги жизни». У Флориана, где активное отношение путника к движению времени отсутствует, синтаксис очень однообразен: его «Путешествие» строится как распространенное предложение, выражающее утверждение тождества между инфинитивами «подлежащего» и сказуемого. Эта цепь инфинитивов, относящихся к подлежащему, завершается глагольной связкой: «это называется:

родиться, жить и умереть». Между тем у Пушкина, в зависимости от того как меняется психологическое и физическое состояние путника и его отношение к движению жизни, меняется и экспрессия образов, и все синтаксические формы.⁵ В частности, любопытно, как изменяется синтаксическая структура в 3-й строфе: «мы», которое было в первой строфе субъектом всех глаголов, становится здесь объектом воздействия; пассивное восприятие движения жизни, бездействия путника передается безлично-глагольными и именными конструкциями:

Но в полдень нет уж той отваги
Порастрясло нас; нам страшней
И косогоры и овраги.

Так, получив импульс от Флориана, Пушкин создал в «Телеге жизни» совершенно самостоятельное произведение, в котором флориановская лирическая тема и ее развитие получили широкое конкретно-историческое содержание и национально-реалистическое оформление.



⁵ Особенности синтаксиса «Телеги жизни» подробно проанализированы В. Виноградовым в его книге «Язык Пушкина» (М.—Л., 1935).

ОБЗОРЫ

А. Л. ГРИГОРЬЕВ

ПУШКИН В ЗАРУБЕЖНОМ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИИ

1

Вопросу о восприятии и изучении Пушкина за рубежом в различные периоды XIX и XX вв. посвящен ряд исследований и статей многих ученых.¹ Однако этот обширный материал до сих пор остается все еще во многом несистематизированным и неосвещенным. Как отмечает акад. М. П. Алексеев в своем ценном исследовании «Пушкин на Западе. Из разысканий в области иностранной пушкинианы», «необходимо критическое изучение огромного материала о Пушкине на разных языках,

¹ См., например: М. П. Алексеев: 1) Пушкин на Западе. — В кн.: Пушкин. Временник Пушкинской комиссии, т. III. М.—Л., 1937, стр. 104—151; 2) Пушкин в мировой литературе. — В кн.: Сто лет со дня смерти А. С. Пушкина. Труды Пушкинской сессии АН СССР. М.—Л., 1938, стр. 175—202; 3) О мировом значении творчества Пушкина. — В кн.: Взаимосвязи и взаимодействие национальных литератур. Материалы дискуссии. М., 1961, стр. 362—365; П. Н. Берков. Пушкин в переводах на западноевропейские языки. — Вестн. АН СССР, 1937, № 2—3, стр. 220—229; Д. Д. Благой. Мировое значение Пушкина. М., 1949, 64 стр.; И. Бэлза. Пушкин и польская культура. — В кн.: Польско-русские литературные связи. М., 1970, стр. 156—174; В. Велчев. А. С. Пушкин и болгарская литература. — В кн.: Пушкин на юге. Труды Пушкинской конференции Одессы и Кишинева, т. II. Кишинев, 1961, стр. 420—445; К. Н. Державин. Пушкин в славянских литературах. — В кн.: Труды первой и второй всесоюзных пушкинских конференций. М.—Л., 1952, стр. 228—249; Ю. Доланский. Пушкин в истории чешской культуры. — В кн.: Пушкин. Исследования и материалы, т. II. М.—Л., 1958, стр. 419—432; Б. В. Казанский. Западно-европейская критика о Пушкине. — Литературный критик, 1937, № 4, стр. 112—144; Э. Карху. Финляндская литература и Россия 1800—1850. Таллин, 1962, стр. 343; Л. Кишкин. Пушкин в Чехословакии. — Новый мир, 1949, № 6, стр. 241—247; К. А. Копержинский. Значение Пушкина в формировании болгарской поэзии (50—70-е годы). — Изв. АН СССР, Отд. лит. и яз., 1950, т. IX, вып. 4, стр. 286—302; Р. Лалич. Александр Пушкин в сербской литературе. — В кн.: Русско-европейские литературные связи. М.—Л., 1966, стр. 205—213; А. Лидин. Пушкин в Венгрии. — Новый мир, 1949, № 6, стр. 234—240; В. Нейштадт. 1) Пушкин в оценке западноевропейской критики. — Вестн. АН СССР, 1937, № 2—3, стр. 199—219; 2) Пушкин в мировой литературе. — В кн.: Сто лет со дня смерти А. С. Пушкина. Труды Пушкинской сессии АН СССР. М.—Л., 1938, стр. 229—280; В. Нечаева и Ф. Прийма. Пушкин во французской прессе 1820—1840 гг. — Литературное наследство, т. 53, М., 1952, стр. 327—332; К. И. Ровда. Чехи и русские в их литературных взаимосвязях. 50—60 годы XIX в. Л., 1968, стр. 248; Г. Хаупт. Пушкин и венгерская литература XIX века. — Вестн. ЛГУ, 1949, № 6, стр. 102—120; Я. Э. Эльсберг. Пушкин и развитие реализма в мировой литературе. — В кн.: Взаимосвязи и взаимодействие национальных литератур. Материалы дискуссии. М., 1961, стр. 249—267 и др. Ср.: Л. М. Добровольский и В. М. Лавров. Библиография пушкинской библиографии 1846—1950. М.—Л., 1951, стр. 33—40. См. также: N. Van Wijk. De Plaats van Puškin in de Letterkunde. Amsterdam, 1922 (отд. оттиск).

работа непосильная для единичных усилий».² Эти слова справедливы и сегодня.

Настоящий обзор не претендует, конечно, на полноту. Задача его заключается лишь в том, чтобы кратко охарактеризовать различные тенденции в зарубежном пушкиноведении вплоть до нашего времени.

За рубежом Пушкин оказался понят и в должной мере оценен далеко не сразу. В отличие от быстрого успеха русского романа в конце прошлого века его путь к зарубежной славе растянулся на гораздо более долгий срок. К настоящему времени о нем уже существует большая научная литература на разных языках, и ее наличие убеждает в его признании одним из классиков мировой литературы.

Имя Пушкина стало известно за рубежом, особенно во Франции, Германии и Англии, еще при его жизни; еще большее внимание к нему привлекла его трагическая гибель. К сожалению, из-за недостатка и слабости переводов его произведений они долгое время оставались плохо понятными и не получили широкой известности. Отрицательную роль сыграло и распространенное за рубежом ложное представление о подражательности Пушкина.

По сравнению с большинством ранних зарубежных откликов на творчество Пушкина относительной полнотой и объективностью информации отличаются некоторые секретные донесения иностранных дипломатов о дуэли и смерти поэта, а в связи с ней и о значении его литературной деятельности для России, собранные воедино и впервые опубликованные П. Я. Щеголевым в его книге «Дуэль и смерть Пушкина» (1916; 3-е изд. — 1928). Доводя до сведения своих правительств о гибели Пушкина, иностранные дипломаты, хорошо знакомые с культурной жизнью в России, указывали на его первостепенное значение в русской литературе и отмечали различную реакцию на его смерть в демократических и придворных кругах.

Уже в середине прошлого столетия во Франции, в Германии и в Англии появились обстоятельные статьи о Пушкине, авторы которых, опираясь на русские связи и источники, со знанием дела информировали о его творчестве. В ранней зарубежной критической литературе о Пушкине глубиной постановки вопроса о его вкладе в мировую литературу выделяется статья К. А. Фарнгагена фон Энзе (1838), в которой наследие поэта освещается с философско-исторической точки зрения. Признанием Пушкина в качестве одного из классиков мировой литературы эта статья опередила даже русскую критику. Со стороны Белинского она вызвала такой сочувственный отклик, что в обзоре «Русские журналы» за 1839 г. он с выражением полной солидарности привел из нее обширные цитаты.

Истоки русских симпатий Фарнгагена фон Энзе восходят к эпохе антинаполеоновских войн. Впоследствии, будучи дипломатом на прусской государственной службе, он научился трезво оценивать соотношение международных сил и место России на арене мировой истории. К пониманию творчества Пушкина его приближала собственная литературная позиция. Видный немецкий критик, публицист и историк, в литературе своего времени он был продолжателем великих традиций гуманизма Гете. Друг Гейне, он вместе с ним сознавал изжитость романтизма. Фарнгагену фон Энзе была понятна и близка гетевская идея всемирной литературы; в ней он видел осуществление высокого, чуждого национальной замкнутости идеала человечности; в Пушкине он нашел прямое воплощение этого идеала. К тому, чтобы углубиться в мысли о месте и

² См.: Пушкин. Временник Пушкинской комиссии, т. III, стр. 104.

значении Пушкина в мировой литературе, Фарнгагена фон Энзе подталкивало еще одно обстоятельство: философско-исторические споры о России в немецких философских кругах, близких к Гегелю.

Пушкина Фарнгаген фон Энзе воспринимал как выразителя всемирно-исторической миссии России. «Русские сами, — замечал немецкий критик, — по скромности или осторожности, нередко называют Пушкина подражателем. Но они уже слишком далеко простерли эту скромность или осторожность».³ Упрек был справедлив. Скромные оговорки об ограниченном национальном значении русской литературы делал Белинский. Даже в 1880 г. Тургенев в речи о Пушкине колебался, можно ли признать его «национальным поэтом в смысле всемирного».⁴

Главную особенность творчества Пушкина Фарнгаген фон Энзе уловил в синтетическом охвате всей русской жизни: природы России, ее настоящего и созданных ею характеров. «Создания Пушкина все полны Россией, Россией во всех проявлениях и видах», — передавал он содержание его произведений.⁵ «Евгения Онегина» немецкий критик, переключаясь с Белинским, называл зеркалом русской жизни и в глубоко национальном содержании творчества Пушкина открывал широкий общечеловеческий смысл. «Поэт раскрыл перед нами мировую судьбу», — писал он о пушкинской трагедии «Борис Годунов». Глубокий смысл — «столь же русский, сколь и общечеловеческий», раскрывал он и в стихотворении «Пир Петра Великого».⁶ При всем том Фарнгаген фон Энзе воспринимал Пушкина все же несколько односторонне и, как умеренный либерал, не замечал социально-критическую сторону его творчества.

Хотя в Западную Европу еще при жизни Пушкина о нем проникали сведения как о поэте вольности, для зарубежной критики общественное значение его творчества первоначально оставалось неясным. Распространялись неверные сведения о его отношении к двору и к самодержавию. Связь Пушкина с освободительным движением в России по-настоящему прояснилась только после статьи А. И. Герцена «О развитии революционных идей в России», впервые в 1851 г. напечатанной в немецком журнале, в том же году изданной на французском языке в виде брошюры и затем в 1853 г. переизданной в Англии. Герцен разрушил распространенное в западноевропейской публицистике ложное представление о декабристах как участниках феодального заговора русских сенаторов, разъяснил прогрессивное значение декабристского движения и раскрыл его влияние на Пушкина и других русских писателей. Сильное впечатление в Западной Европе произвел составленный им и включающий Пушкина мартиролог, или список русских писателей-мучеников, жертв самодержавия. Отзвуки этой герценовской оценки Пушкина, хотя и в смягченном виде, но большей частью с повторением его формулировки о мартирологе можно встретить в многочисленных сжатых или развернутых характеристиках писателя: в статье Ксавье Мармье (1859), в анонимной статье «Русская литература и Александр Пушкин» в английском журнале «National Review» (1858, VII, p. 361—382), во «Всеобщей истории всемирной литературы» Иоганна Шерра, в книге польского историка русской литературы Адама Киркора и во многих других работах вплоть до замечательной статьи Розы Люксембург «Душа русской литературы»

³ K. A. Varnhagen von Ense. [Рец.] — *Jahrbücher für Wissenschaftliche Kritik*, 1838, Oktober, S. 488.

⁴ И. С. Тургенев. Сочинения в пятнадцати томах. М.—Л., 1968, стр. 71.

⁵ K. A. Varnhagen von Ense [Рец.], S. 488.

⁶ *Ibid.*, S. 512. Ср.: H. Raab. Varnhagen von Ense und die russische Literatur. — *Fremdsprachunterricht*, 1958, H. 11, S. 568—573.

(1918), в которой герценовский мартиролог переосмысливается с позиций революционного марксизма.⁷

Серьезным препятствием на пути Пушкина к мировой славе явилось несовершенство переводов его произведений на иностранные языки; этим объясняется тот факт, что за рубежом не раз были высказаны весьма скептические или даже целиком отрицательные суждения о пушкинской поэзии. В 1839 г. Сент-Бёв в рецензии на переводы Элима Мещерского предпочел Пушкину Бенедиктова. Флобер, не зная русского языка, нашел пушкинские стихи пошлыми. Оценить достоинство пушкинской поэзии его читателям и критикам было тем труднее, что из-за отсутствия хороших переводов она оставалась недоступной. В течение многих десятилетий единственным более или менее полным изданием сочинений Пушкина на французском языке были два тома (1847) в переводах Дюпона, лишенные всякой поэтической выразительности, а в Германии в середине прошлого столетия самый популярный переводчик Пушкина Ф. Боденштедт создал о нем впечатление как о второстепенном романике, похожем на Уланда. На этом безотрадном фоне тонкостью и проницательностью суждений о пушкинском поэтическом мастерстве выделяется статья Проспера Мериме «Александр Пушкин» (1868), который, как и Фарнгаген фон Энзе, специально изучил русский язык, чтобы читать великого поэта в оригинале.⁸ Несмотря на отпечаток романтической эстетики в своих замечаниях о Пушкине, Мериме, как никто до него во Франции, сумел верно и высоко оценить художественную простоту пушкинского мастерства.

Ряд принципиально важных суждений, высказанных при чтении Пушкина, принадлежат основоположникам научного коммунизма Карлу Марксу и Фридриху Энгельсу; изучая русский язык, они обратились к пушкинским текстам как ценному источнику познания русской жизни.⁹

Интерес к Пушкину вырос под воздействием международного успеха русского романа в последнее десятилетие минувшего века. Первоначально, в восьмидесятые годы, зарубежные критики склонялись к мысли, что от русской прозы поэзию Пушкина отличает менее выраженное национальное своеобразие; так смотрел на него автор «Русского романа» (1886) Е. М. де Вогуэ, а Георг Брандес вообще отрицал оригинальность Пушкина и причислял его к подражателям Байрона.¹⁰ Наконец, в 1911 г. во Франции появилась первая монография о Пушкине, книга Эмиля Омана «Александр Пушкин»; ее задачей было рассеять предубеждения против великого русского поэта, известного во Франции только по плохим переводам, и разъяснить его важное место в истории русской литературы. Ученый, много и основательно занимавшийся русско-французскими литературными связями, Э. Оман с должным основанием учитывает, но все же чрезмерно преувеличивает роль французского влияния в творческом развитии Пушкина, когда облизает и уравнивает его с поэтом гораздо меньшего масштаба — Андре Шенье или пушкинскую Татьяну принимает за полуфранцуженку — «русскую женщину, преобра-

⁷ См.: А. Л. Григорьев. Влияние А. И. Герцена на освещение русской литературы в зарубежном литературоведении. — В кн.: Творчество А. И. Герцена (Уч. зап. Лен. гос. пед. инст. им. А. И. Герцена, т. 237), 1963, стр. 157—172.

⁸ См.: P. Merimée. Etudes de littérature russe. Tome premier. Pouchkine, Lermontof. Texte établi et annoté avec une introduction par Henri Mongault. Paris, 1931.

⁹ См.: М. П. Алексеев. Словарные записи Ф. Энгельса к «Евгению Онегину» и «Медному всаднику». — В кн.: Пушкин. Исследования и материалы. Труды III Всесоюзной Пушкинской конференции. М.—Л., 1953, стр. 9—100.

¹⁰ См.: E. M. de Vogüé. Le roman russe. Paris, 1886, p. 33—50; Г. Брандес. Собр. соч., т. XIX. СПб., 1896, стр. 139—149.

женную французским влиянием».¹¹ Тем не менее Пушкин в глазах Омана — родоначальник позднейшей русской литературы, заслужившей мировое признание, «отец великого века, только что завершенного Львом Толстым».¹²

Важной ролью наследия Пушкина в литературной жизни южных славян объясняется появление коллективного межславянского труда на эту тему, изданного в России под редакцией В. Ягича (1901); И. Д. Шишманов прослеживает в нем судьбу пушкинского наследия в болгарской литературе, М. Шрепель — в хорватской, И. Приятель — в словенской, а В. Ягич подвергает анализу отдельные сербские и хорватские переводы.¹³ Материалы, собранные и обобщенные в сборнике, показывают, что к Пушкину в качестве переводчиков обращались многие выдающиеся славянские писатели, сделавшие большой вклад в литературное возрождение своих народов, такие как болгарские писатели Петко Славейков и Иван Вазов или хорватские — Станко Враз и Димитрий Деметр. Пушкин стимулировал рост национального самосознания в литературе славянских народов и к концу века настолько глубоко вошел в их культуру, что в 1899 г. к его столетнему юбилею на славянских языках появились статьи, содержавшие не только очерки его жизни и творчества, но и историю освоения его наследия.

Ни в одной из славянских стран изучение наследия Пушкина не развернулось так интенсивно, как в Польше. Истоки польской пушкинистики восходят к Мицкевичу. О Пушкине он высказался дважды: первый раз — в некрологе, напечатанном в журнале «Le Globe» за 1837 г., и второй — в парижском курсе лекций по истории славянских литератур, в лекции от 7 июня 1842 г. В обоих случаях он указывал на связь Пушкина с освободительным движением в России и в некрологе даже назвал его «вождем интеллектуальной оппозиции».¹⁴

Байронизм молодого Пушкина Мицкевич в статье о нем верно объяснял не просто как подражание английскому поэту, а как выражение общеевропейского идейного брожения, возникшего в ответ на международную политическую реакцию его времени. При всей своей дружеской симпатии к Пушкину польский поэт все же не совсем отчетливо уяснил себе его огромное значение в русской и мировой литературе. Он не смог разобраться и в его идейной эволюции последних лет жизни. Сожалел об этом, Герцен писал: «Над их головами грохотала гроза: Пушкин возвратился из ссылки, Мицкевич отправился в ссылку. Их встреча была горестной, но они не поняли друг друга. Курс, прочитанный Мицкевичем в Collège de France, обнаружил существовавшее между ними разногласие: для русского и поляка время взаимного понимания еще не наступило».¹⁵

Центральная проблема позднейшей польской пушкинистики — Пушкин и Мицкевич — была выдвинута известным русским общественным деятелем, публицистом, критиком и историком литературы полуполяком В. Спасовичем, писавшим как по-русски, так и по-польски. В 1886 г. Спасович выступил в Кракове с двумя публичными лекциями о Пушкине и Мицкевиче. Через год в четвертой книге «Вестника Европы» за 1887 г. появилась его статья «Пушкин и Мицкевич у памятника Петру Великому».¹⁶ Сопоставляя пушкинскую поэму «Медный всадник» и стихотворения Мицкевича, Спасович тщательно рассмотрел личные взаимо-

¹¹ E. N a u m a n t. Pouchkine. Paris, 1911, p. 139.

¹² Ibid., p. 216.

¹³ А. С. Пушкин в южнославянских литературах. Под ред. И. В. Ягича. Сб. ОРЯС Акад. наук, т. 70, № 2, СПб., 1901.

¹⁴ А. Мицкевич. Собр. соч. в 5 томах, т. 4. М., 1954, стр. 93.

¹⁵ А. И. Герцен. Собр. соч. в тринадцати томах, т. VII. М., 1956, стр. 207.

¹⁶ В. Д. Спасович. Соч., т. II. СПб., 1889, стр. 225—290.

отношения обоих поэтов и собрал много фактов об их взаимной симпатии; разногласия между ними он пытался объяснить в духе Тэна, как результат несходства народно-племенной психологии и различия темпераментов.

Одним из слушателей публичных лекций Спасовича о Пушкине и Мицкевиче был Юзеф Третьяк, тогда студент, а впоследствии профессор краковского университета и видный польский пушкинист, автор книги «Мицкевич и Пушкин» (1906). Материал, связанный с проблемой взаимоотношений Пушкина и Мицкевича, он расширил и помимо «Медного всадника» включил в него «Полтаву», «Путешествие в Арзрум» и некоторые пушкинские лирические стихотворения. В историю взаимоотношений Пушкина с Мицкевичем Третьяк привнес националистический оттенок — искусственное противопоставление России и Польши как Востока и Запада. Споря со Спасовичем, он усвоил его биографический метод. Пушкин, по его мнению, при всех своих личных достоинствах был лишен качества великого гражданина и поэтому в общественной жизни России оставался между двух станом, «певцом обеих враждующих сторон». ¹⁷ Слабые стороны книги Третьяка не лишают ее определенных достоинств; изданная в годы первой русской революции, она была созвучна ей своей направленностью против русского самодержавия и, вопреки всем оговоркам самого автора, напоминала о Пушкине как о поэте вольности.

2

Новый важный этап в изучении Пушкина наступил за рубежом после Октябрьской революции в России, с ростом международного авторитета советской социалистической культуры. Большой толчок зарубежным исследованиям был дан успехами советской пушкинистики. В новой исторической обстановке, в условиях общего кризиса капитализма, в годы, когда Советский Союз в глазах всего человечества стал оплотом борьбы за мир и социализм во всем мире, во многом оказалось переосмыслено и наследие Пушкина как классика русской литературы. Изучение Пушкина получило гораздо большую идеологическую остроту. Даже при желании сохранить полную академическую беспристрастность зарубежным ученым пришлось так или иначе выразить свое отношение к Пушкину как носителю идей свободы и к оценке его наследия в СССР. ¹⁸ Благодаря контакту с советской культурой перед зарубежными культурными деятелями демократического лагеря облик Пушкина как писателя-гражданина раскрылся с гораздо большей полнотой, чем это было возможно раньше. Новое представление о Пушкине создавалось такими книгами, как собрание переводов его произведений выдающегося польского поэта Юлиана Тувима «Лира Пушкина» («Lutnia Puszkina»). «Пушкин — певец свободы» озаглавлена книга известного чешского переводчика Франтишека Таборского; она содержит сжатый очерк жизни и творчества великого русского поэта и глубоко продуманную подборку его

¹⁷ Józef Trzeciak. Mickiewicz i Puszkina. Studia i szkice. Warszawa, 1906, s. 333. Ср.: С. Браиловский. 1) К истории русско-польских отношений. Мицкевич и Пушкин. — В кн.: Пушкин и его современники, вып. VII. СПб., 1908, стр. 79—109; 2) Медный всадник в освещении польского ученого. — Журнал Министерства народного просвещения, 1909, март, стр. 145—175; рецензию В. Наконечного на книгу Третьяка см.: Изв. ОРЯС Акад. наук, СПб., 1906, т. II, кн. 2, стр. 446—458.

¹⁸ Одним из показателей нарастания интереса к Пушкину в 20-е годы была первая английская монография о нем, книга Д. Мирского «Пушкин» — критико-биографический очерк, составленный по русским источникам с предпочтением работ формальной школы в литературоведении (D. Mirsky. Pushkin. London, 1926).

стихотворений.¹⁹ «Пушкинские стихи звучат по-новому» (1937) — таково выразительное заглавие статьи Зденека Неедлы, одного из зачинателей современной славистики, перестроенной на марксистской основе. «Нужна была русская революция, чтоб показать нам все величие Пушкина как народного поэта», — горячо откликнулся он на стихи Пушкина в переводе Таборского.²⁰

В 1937 г. как большое культурное событие во многих странах мира было отмечено столетие со дня смерти Пушкина; оно послужило поводом для издания коллективных трудов, в которых выдвигались новые проблемы изучения его творчества и были подведены итоги его исследования и распространения в отдельных странах. Во Франции вышел специальный юбилейный пушкинский номер журнала «Revue de littérature comparée» (1937, № 1), объединивший ученых многих стран; в Италии — пушкинский сборник под редакцией Этторе Ло Гатто (1937); в США — аналогичный сборник под редакцией Эрнеста Симмонса и Семюэля Кросса (1937); в Польше — двухтомный сборник под редакцией Вацлава Ледницкого (1939); во всех этих изданиях в том или другом плане, с разных идеологических позиций учитываются и достижения советской славистики.

Несмотря на преувеличение литературной зависимости Пушкина от западноевропейских литератур, пушкинский номер журнала французских компаративистов проникнут глубоким уважением к великому русскому писателю, чье творчество сочетает глубоко национальное своеобразие и подлинно мировое значение; «глубоко русский», «новый человек, открывающий у себя на родине новый век», — такими словами определяет значение Пушкина Андре Мазон, делая особое ударение на его связях с французской культурой.²¹ В соответствии с общим направлением журнала главную часть пушкинского номера составляют работы о Пушкине в аспекте международных связей: с одной стороны, статьи Ж. Патуйе, Э. Симмонса и других авторов о его отношении к западноевропейским писателям и — с другой — статьи А. Монго, С. Кросса, А. Лютера, Э. Ло Гатто и Й. Бадалича о распространении его известности во Франции, Англии, Германии, Италии и Югославии.

«Проблема влияния и подражания для нас второстепенна», — в отличие от основной установки журнала «Revue de littérature comparée» писал в предисловии к итальянскому пушкинскому сборнику его редактор, виднейший итальянский пушкинист Этторе Ло Гатто, переводчик, исследователь и деятельный пропагандист Пушкина в Италии; поэтому в статьях этого сборника больше учитывается национальное своеобразие Пушкина как писателя.²² Содержательный анализ русских работ об отношении Пушкина к Италии и итальянской литературе дается в статье Ады Миони «Пушкин и Италия». Сам Ло Гатто в статье «Пушкин и Парини», хотя и допускает возможность влияния итальянского поэта на Пушкина, по существу подводит к вопросу об исторически обусловленном сходстве литературных героев двух самостоятельно возникших произведений — «Евгения Онегина» Пушкина и поэмы Парини «День».

Пушкинский сборник под редакцией Э. Симмонса и С. Кросса любопытен как первое коллективное выступление американских славистов, занимающихся изучением русской культуры; в него входят статьи раз-

¹⁹ F. T a b o r s k y. Puškin pěvec svobody. Praha, 1937, 150 s.

²⁰ Z. N e j e d l ý, O literatuře. Praha, 1953, s. 772.

²¹ Revue de littérature comparée, 1937, № 1, p. 10; ср.: Е. И. Боброва. Пушкинский номер журнала французских компаративистов. — В кн.: Пушкин. Временник Пушкинской комиссии, т. 4—5. М.—Л., 1939, стр. 546—550.

²² Alessandro Puskin nel primo centenario della morte. A cura di Ettore Lo Gatto. Roma, 1937. Ср.: Е. И. Боброва. Итальянская Пушкиниана. — В кн.: Пушкин. Временник Пушкинской комиссии, т. 2. М.—Л., 1936, стр. 445—449.

ного содержания — от биографического очерка Пушкина до обзора пушкинистики. Историческая роль Пушкина в глазах его американских исследователей определяется словами предисловия: «Его значение как создателя новой русской литературы выходит за границы национальности и языка».²³

К сожалению, одной из ведущих идей американского пушкинского сборника было ошибочное утверждение о консервативности Пушкина. Вообще отношение Пушкина к освободительному движению служит поводом для серьезного расхождения между советским и буржуазным литературоведением. Есть несколько проблем, к которым особенно настойчиво возвращаются сторонники тезиса о его консервативности: его отношение к пугачевскому восстанию, к Радищеву, к декабристам, к Николаю I и русскому самодержавию. Пушкин по существу оставался чужд Радищеву и декабристам — таково главное положение статьи В. Джусты «Пушкин-историк и поколение декабристов» в сборнике итальянских пушкинистов.

Своим путем в годы между двумя мировыми войнами продолжалось развитие польской пушкинистики. Ведущий польский пушкинист этих лет, преемник Третьяка Вацлав Ледницкий, продолжил исследование биографии и творчества Пушкина в аспекте его личных связей с Мицкевичем и отношения к польскому вопросу. Работы Ледницкого богаты материалом, выдвигают новые гипотезы и говорят о большой симпатии к великому русскому поэту, но сосредоточены не на развитии дружеских русско-польских культурных связей, а на трагических противоречиях между польским и русским освободительным движением.

Статьи Ледницкого о великом русском поэте вошли в его книгу «Александр Пушкин».²⁴ Одну из них, позднее в дополненном виде напечатанную на французском языке в виде книги, Ледницкий посвятил «антипольской трилогии» Пушкина, его стихотворениям «Клеветникам России», «Бородинская годовщина» и «Перед гробницею святой». Хотя Пушкина Ледницкий понимал и трактовал как националиста и апологета русского самодержавия, в объяснение его позиции он широко использовал французскую прессу и решительно выступил против клеветнических нападок на русского поэта официального польского публициста Кухаржевского. В своих работах Ледницкий с большой проницательностью прослеживал тонкие оттенки в развитии взаимной симпатии между Пушкиным и Мицкевичем, драматически осложненной историческими событиями тех лет. Тщательность его художественного и биографического анализа пушкинских текстов была положительно отмечена М. Цявловским.²⁵ Серьезным вкладом в польскую пушкинистику явился составленный Ледницким двухтомный юбилейный сборник. Наряду с некоторыми тенденциозными статьями он включает и объективные работы. С ценными исследованиями о распространении произведений Пушкина в Польше на страницах этого сборника выступили М. Якубец и М. Топоровский.²⁶

²³ Centennial essay for Pushkin. Ed. by S. H. Cross, E. J. Simmons. Cambridge, Massachusetts, 1937, p. V. Ср.: S. H. Cross and E. Simmons. Alexander Pushkin. His life and literary heritage. New York, 1937, 80 p.; Pushkin in English. A list of works by and about Pushkin. Comp. by the Slavonic division. Ed. with an intr. by Avraham Jarmolinsky. New York, 1937, 32 p.

²⁴ Waclaw Lednicki. Aleksander Puszkina. Studia. Kraków, 1926, 468 s. Ср.: V. Lednicki. Pouchkine et la Pologne. Paris, 1928, 210 p.

²⁵ М. Цявловский. «Он между нами жил...». (По поводу статьи В. Ледницкого). — В кн.: Пушкин. 1834 год. Л., 1934, стр. 65—92.

²⁶ Puszkina. 1837—1937. T. I—II. Prace Polskiego Towarzystwa dla badań Europy Wschodniej i Bliskiego Wshodu pod red. W. Lednickiego, t. XVI—XVII. Kraków, 1939.

Наибольшего подъема изучение Пушкина в зарубежных странах достигло на новом этапе роста и укрепления международного авторитета Советского Союза за годы, прошедшие после окончания второй мировой войны. За последние два с половиной десятилетия в странах капиталистического мира Пушкин гораздо шире, чем раньше, вошел в круг исследований о русской классической литературе. Споры вокруг его творчества не прекращаются и служат продолжением идейной борьбы.

Имя Пушкина как великого русского писателя чаще всего связывается с идеей мира и культурного сотрудничества между народами. Пропаганда его наследия получает смысл борьбы за укрепление культурного сотрудничества между народами. «Я хотела бы обратиться за пределы узкого круга специалистов к читателям, серьезно заинтересованным проблемами культурных обменов», — заявляет Габриелла Лерман-Гандольфи, автор первой книги о Пушкине, изданной в Швейцарии.²⁷ Но сплошь и рядом наследие Пушкина получает истолкование, очень далекое от его объективно-исторического смысла; так, очень произвольно и антинаучно оно переосмысливается в западногерманском пушкинском сборнике, изданном под редакцией Артура Лютера.²⁸ Один из участников этого сборника, Н. Бубнов, вкладывает в поэзию Пушкина христианские идеи в соответствии с тем, как понимает национальный характер русского народа Бердяев; другой, В. Мейер-Экхардт, приписывает Пушкину ницшеанское презрение к чуждой искусству черни, или «массе», как он переводит это слово; третий, В. Сечкарев, представляет себе Пушкина предшественником современного экзистенциализма. Немецкий пушкинский сборник ценен тем, что включает такие публикации, как перепечатку известной статьи Фарнгагена фон Энзе или забытых переводов Каролины Павловой, но его основные авторы от истинного Пушкина очень далеки.

Заметное место в современной зарубежной литературе о Пушкине занимает его биография; книги о его жизни имеются на разных языках; среди авторов этих работ выделяются Эрнест Симмонс (1937) и Вальтер Викери (1968) в США, Анри Труайя (1946) во Франции, Дэвид Магаршак (1967) в Англии²⁹ и Этторе Лю Гатто (1959) в Италии. Их книги содержат немало полезной и интересной для зарубежного читателя информации, но в отличие от подлинно научной концепции его биографии, созданной советским литературоведением, ударение в них делается не на общественно-историческом значении жизни великого писателя, а на его интимной личной жизни; его идейная эволюция в них освещается как отказ от политических крайностей юношеских увлечений, а его конфликт с придворными кругами и с самодержавием приглушается или сглаживается.

«Он был велик не только как поэт, но и как человек», — так объясняет интерес к жизни Пушкина его американский биограф Э. Симмонс.³⁰ Книга американского ученого проникнута симпатией и уважением к Пушкину, которого, по его мнению, в течение первых сорока лет XIX столетия

²⁷ G. Lehman-Gandolfi. Puschkin l'iniciatore della grande letteratura russa. Varese, 1959, p. 7.

²⁸ Solange Dichter leben. Puschkin-Studien, Hrsg. von Arthur Luther. Krefeld, 1949, 202 S. Ср.: L. Kobilinski-Ellis. Der religiöse Genius Russlands. Olten (Switzerland), 1948, 228 S.

²⁹ E. J. Simmons. Pushkin. Cambridge, Massachusetts, 1937, 485 p.; W. N. Vickery. Pushkin. Death of a poet. Bloomington and London, 1968, 146 p.; H. Troyat. Pouchkine, 2 v. Paris, 1946; D. Magarshak. Pushkin. A biography. London, 1967, 320 p.

³⁰ E. J. Simmons. Pushkin, p. 6. Ср.: Г. Левит. [Рец. на кн. Э. Симмонса]. — В кн.: Пушкин. Временник Пушкинской комиссии, т. 4—5, стр. 551—554.

не превосходил никто, кроме Гете. Симмонс использовал советскую научную литературу; в биографии Пушкина им учтены важнейшие исторические факты его времени, но идейный путь великого русского поэта вразрез с истиной представлен как постепенный переход к «олимпийскому» взгляду на жизнь и искусство.

«Женщины, женщины, всегда женщины. Жизнь Пушкина заполнена, переполнена женщинами», — в таком ракурсе жизненный путь Пушкина освещает другой его биограф Анри Труайя.³¹ Известный французский романист, ныне академик, Труайя хорошо знает русский язык и кроме биографии Пушкина ему принадлежат биографии Лермонтова и Достоевского. Написанные с литературным блеском, его биографические работы снабжены научным аппаратом, хорошо документированы и опираются на широкое знакомство с русскими источниками. В биографии Пушкина им использованы даже кое-какие неопубликованные письма из архива Дантеса. Критического отношения к использованным материалам Анри Труайя все же порою явно не хватает, и, например, как бесспорный факт он подробно излагает рассказ Нащокина о ночном свидании Пушкина с графиней Д. Ф. Фикельмон. Надо добавить, что биографический труд Труайя включает данные о симпатиях Пушкина к декабристам и о его сложных взаимоотношениях с Николаем I, однако все эти факты осмысляются не столько в историческом, сколько в личном плане. При объяснении преждевременной гибели писателя на первый план выступает его личная трагедия: «Трагедия была обоюдной, Пушкин страдал, чувствуя себя нелюбимым. А Наталья не могла отдаться своему чувству».³²

Не только у Труайя, но и вообще в зарубежных биографиях Пушкина исторические факты, казалось бы, и не замалчиваются, но растворяются в летописи жизни поэта, и его трагическая гибель объясняется не исторической обстановкой и не губительной для него ролью самодержавия, а сцеплением множества второстепенных и производных причин, среди которых преувеличенное значение получает нервное возбуждение писателя в последний период его жизни, «паранойя», как с недопустимой для учебного безответственностью ставит диагноз американский биограф Вальтер Викери, автор небольшой книги о дуэли и смерти поэта.³³ Вопрос о вине самодержавия в лице Николая I и Бенкендорфа, как исполнителя его воли, за допущение гибельной для Пушкина дуэли — это для Викери только одна из версий об отношении к дуэли со стороны высших кругов, но не ключ к пониманию безвыходного положения гениального поэта в невыносимых для творческого труда и унижающих человеческое достоинство условиях. Поэтому в его книге при внешней фактической достоверности обстоятельств преждевременной гибели Пушкина ее глубокий исторический смысл остается совершенно затухеванным.

Предметом серьезного внимания зарубежных ученых оказались немногие попавшие за границу архивные материалы, касающиеся Пушкина и его семьи. В Словакии такие материалы обнаружены в архиве семьи Фризенгоф и связаны с А. Н. Гончаровой.³⁴ Исключительную ценность для биографии Пушкина имеет публикация дневника графини Д. Ф. Фикельмон за 1829—1831 гг., подготовленная известной исследовательницей русско-итальянских культурных связей Ниной Каухчшвили.³⁵ Хотя все,

³¹ H. Tpoуat. Pouchkine, v. II, p. 75.

³² Ibid., p. 363. Ср.: М. А. Цявловский. Новые материалы для биографии Пушкина. — Звенья, т. IX. М., 1951, стр. 172—185.

³³ W. N. Vickery. Pushkin. Death of a poet, p. 12.

³⁴ A. Isačenko. Puškin na Slovensku. — Slovenské pohľady, 1947, № 1, s. 1—16.

³⁵ Nina Kauchschischwili. Il diario di Daria Fëdorovna Ficquelmont. Milano, 1968, 227 p. Ср.: А. В. Флоровский. 1) Пушкин на страницах дневника

что в записях Д. Ф. Фикельмон прямо касается Пушкина, уже известно, он в них так удачно вписан в картину светской жизни своего времени, что было бы очень желательно переиздание дневника у нас.

Биография Пушкина с разных сторон освещается в статьях зарубежных славистов.³⁶ Не к широкому читателю, а к гораздо более узкому кругу специалистов по истории русской литературы обращена книга Андре Менье «Пушкин-литератор и профессиональная литература в России», основательный научный труд, представленный им в качестве докторской диссертации в Парижский университет.³⁷ Андре Менье один из тех зарубежных ученых, которых с полным правом можно назвать пушкинистами; Пушкин — основная проблема всех его научных исследований, и в своих изысканиях он обнаруживает превосходную осведомленность как в пушкинских текстах, так и в советской пушкинистике.

Построенное на широкой биографической основе, исследование Менье концентрирует внимание на той стороне литературной деятельности Пушкина, в которой проявляется его личная и социальная эволюция в отношении к роли художественной литературы и к общественному положению писателя. Продолжая и развивая работы советских пушкинистов, еще в конце 20-х годов занявшихся Пушкиным-книгоиздателем и соотношением «словесности и коммерции» в издательском деле и книжной торговле его эпохи, Андре Менье вовлекает в научный оборот разнообразные, еще не затронутые материалы, в том числе книжные каталоги крупнейших книготорговцев пушкинского времени, данные о книжных тиражах и ценах на книги, сведения о различных типах периодических и повременных изданий; все это позволяет ему понять процесс формирования книжного рынка в России и на этом фоне выделить Пушкина. Для Пушкина, убедительно доказывает он, профессионализация была средством борьбы за независимое положение писателя и за свободную от давления извне литературу. Остается пожалеть, что гибель Пушкина в кноте французского ученого получает традиционное объяснение как «в значительной мере великосветская трагедия ревности» и не увязывается с его борьбой за свое личное и писательское достоинство.³⁸

За последнее десятилетие в ряде стран появились не только биографические, но и новые обобщающие монографии о Пушкине: в ФРГ — книга Всеволода Сечкарева «Александр Пушкин. Его жизнь и творчество» (1963), в США — книга Вальтера Викери «Александр Пушкин» (1970) и в Англии — книга Джона Бейли «Пушкин. Сравнительный комментарий» (1971). Факт их появления должен, казалось бы, служить одним из свидетельств роста и расширения мировой известности Пушкина. Авторы этих монографий сетуют на несовершенство поэтических переводов и пытаются подвести зарубежного читателя к пониманию художественного значения его творчества. Но широко осведомленные о работах советских

графини Д. Ф. Фикельмон. — *Slavia*, R. XXVIII (1959), s. IV, s. 555—578; 2) Дневник графини Д. Ф. Фикельмон. — *Wiener Slavistisches Jahrbuch*, VII, 1959, s. 49—99; Е. М. Хмельевская. Из дневника графини Д. Ф. Фикельмон. (Новый документ о дуэли и смерти Пушкина). — В кн.: Пушкин. Исследования и материалы, т. 1. М.—Л., 1956, стр. 343—350; Н. В. Измайлов. Пушкин в переписке и дневниках современников. — В кн.: Временник Пушкинской комиссии. 1962. М.—Л., 1963, стр. 32—37.

³⁶ Можно отметить, в частности: J. P. Pauls. Pushkins dedication of «Poltava» and princess Maria Volkonskaja. — *Marquette university Slavic institute papers*, № 12. Malwaukee, Wisconsin, 1961, 21 p.; B. Hollingsworth. A. P. Kunitsyn and the social movement in Russia under Alexander I. — *The Slavonic and East-European review*, v. 43, № 100, 1964, p. 115—129.

³⁷ A. Meunieux. Pouchkin homme de lettres et la littérature professionnelle en Russie. Paris, 1966, 695 p. См. некролог Андре Менье: Временник Пушкинской комиссии. 1967—1968. Л., 1970, стр. 126—135.

³⁸ A. Meunieux. Pouchkin homme de lettres, p. 580.

пушкинистов, они полемизируют с ними, отнюдь не исходя из реальных исторических фактов, и так настойчиво отделяют литературу от действительности, что связи Пушкина с русской жизнью, а вместе с тем вклад, сделанный им в мировую литературу как русским писателем, остаются нераскрытыми.

Две особенности объединяют понимание Пушкина в монографиях В. Сечкарева, В. Викери и Д. Бейли: во-первых, полное невнимание к гражданственной, социально-критической направленности его творчества и, во-вторых, крайнее преувеличение его литературной зависимости от западноевропейских влияний. Оторванное от жизни и от хода истории, лишённое своего богатого идейного и нравственного содержания, творчество Пушкина ими ограничивается вопросами художественной формы или порою даже еще уже — художественной «техникой». И поскольку роль Пушкина как родоначальника русской литературы в этих монографиях не раскрывается, остается невыясненным и приуменьшается его вклад в мировую литературу.

Изданная в Западной Германии книга В. Сечкарева — первая немецкая монография о великом русском писателе. Ее автор, с одной стороны, историк духовной культуры в ее идеалистическом понимании (*Geistesgeschichte*) и еще в 1939 г. приписал Пушкину шеллингианское романтическое представление о поэтическом гении; с другой — он литературовед, тяготеющий к узкоформальному анализу художественных произведений. Пушкин в его изображении лишен своего действительного облика свободлюбивого поэта и страстной мятущейся личности; в политике он — консерватор, во взглядах на литературу — эстет, сторонник идеи «искусства для искусства», а во всем своем жизненном облике — денди, для которого дендизм служит выражением экзистенциальной скуки и способом отграничить себя от презираемой им черни.

В кратком биографическом очерке, открывающем его книгу, Сечкарев, называя юношеские политические стихотворения Пушкина «бравადой», сообщает, что, несмотря на дружбу с некоторыми декабристами, поэт позднее оценил Николая I и в конце концов стал консерватором. В своем творчестве Пушкин, по убеждению Сечкарева, романтик, и, хотя в «Графе Нулине» отдал дань «реалистической моде», его «Евгений Онегин» не укладывается в реализм — «абсолютно не реалистический роман». ³⁹ И, представляя себе литературное развитие как замкнутый в себе художественный процесс, автор книги вслед за формальной школой в русском литературоведении 20-х годов чрезвычайно преувеличивает роль пародии в творчестве Пушкина, особенно в его прозе. Облик Пушкина в книге Сечкарева по существу искажен.

4

Важный круг проблем в современной зарубежной критической литературе о Пушкине связан с определением его места в мировом литературном процессе. Значительное количество работ о нем посвящено его связям с западноевропейской литературой; их положительное значение выражается в соотношении его творчества с мировым литературным процессом, хотя правильному и глубокому выяснению этого соотношения, как

³⁹ V. Setschkarreff. Alexander Puschkin. Sein Leben und sein Werk. Wiesbaden, 1963, S. 129. Ср.: V. Setschkarreff. 1) Über die Langeweile bei Puschkin. — In: Solange Dichter leben. Puschkin-Studien, S. 129—147; 2) Schellings Einfluss in der russischen Literatur der 20 und 30-er Jahre des XIX. Jahrhunderts. Leipzig, 1932, 106 S. См. также содержательную рецензию П. Бранга на книгу В. Сечкарева о Пушкине: Zeitschrift für slavische Philologie, В. XXXII, Н. 1, 1965, S. 177—203.

правило, мешает понимание влияний в качестве главного фактора литературного развития. При такой постановке вопроса творческое освоение Пушкиным наследия мировой культуры выглядит малоинтересным для иностранца заимствованием, а его поэзия из национального достояния, органически связанного с культурной жизнью своей родины, превращается в какое-то вторичное явление, в отражение литературы Западной Европы.

Вальтер Викери главную особенность творчества Пушкина усматривает в «протеизме» в смысле усвоения западноевропейских литературных влияний. Отрывая Пушкина от русской жизни, он расписывает все его произведения по иностранным источникам, и отсюда у него логически вытекает вопрос: «Можно ли обнаружить единство в его произведениях?». Сам он находит это единство в «плюрализме и многообразии», т. е. по существу в художественном эклектизме.⁴⁰ И остается непонятным, почему получил репутацию национального гения писатель, творчество которого представляется мозаикой из литературных влияний со стороны Байрона, Шекспира, Вальтера Скотта и других больших и малых писателей.

В специальной работе о Пушкине и Байроне Викери находит возможным говорить о байронизме не только раннего, но и зрелого пушкинского творчества, хотя еще в 1937 г. известный американский критик Э. Уиллсон очень убедительно писал о том, что сопоставление Пушкина с Байроном, принятое в качестве исходного положения для характеристики великого русского поэта, по существу совершенно дезориентирует его английских и американских читателей.⁴¹ К тому же надо учесть, что литературная репутация Байрона у него на родине гораздо ниже его международной славы.

Из одних только западноевропейских влияний наследие Пушкина складывается в представлении Джона Бейли, книга которого недаром снабжена подзаголовком «Сравнительный комментарий». Бейли как будто не отрицает большого поэтического мастерства Пушкина и, например, развязку в финале «Евгения Онегина» признает «величайшим техническим триумфом».⁴² Больше того, пушкинское новаторство он в известной мере приравнивает к шекспировскому. «Пародия у Пушкина, как и у Шекспира, открывает новые и замечательные художественные перспективы», — замечает он по поводу «Цыган».⁴³ В целом Пушкин, с точки зрения Бейли, все-таки только перенимает чужое. «Пушкин не гений, а Протей», — ограничивает он его творческий размах.⁴⁴

Убедительнее те работы, в которых сопоставление Пушкина с каким-либо западноевропейским писателем строится на основе выявления его оригинальности, например глава о «Пиковой даме» в книге Ч. Пессиджа о русском гофманизме или статья А. Менье об отличии пушкинского Фауста от гетевского.⁴⁵

⁴⁰ W. Vickery. Alexander Pushkin. New York, 1970, p. 187, 189. Ср.: W. Lednicki. Bits of table talk on Puskin, Mickiewicz, Goethe, Turgenyev and Sienkiewicz. The Hague, 1956 (ch. «The snowstorm»), p. 33—60).

⁴¹ В. Н. Викери. Параллелизм в литературном развитии Байрона и Пушкина. — In: American contributions to the Fifth International Congress of Slavists. Sofia, 1963. The Hague, 1963, p. 371—401; E. Wilson. The triple thinker. New York, 1938 (ch. «In honor of Pushkin»), p. 42—82).

⁴² J. Bayley. Pushkin. A comparative commentary. Cambridge, Massachusetts, 1971, p. 255.

⁴³ Ibid., p. 102.

⁴⁴ Ibid., p. 5.

⁴⁵ Ch. E. Passage. The Russian hoffmanists. The Hague, 1963, p. 45—139; A. Meunieux. Puskin et la conclusion du Second Faust. — Revue de littérature comparée, t. 47, 1968, p. 45—107.

Некоторые суждения зарубежных литераторов могут послужить толчком для дальнейших сравнительно-типологических сопоставлений; так, еще М. Беринг, а за ним теперь и Д. Бейли справедливо отметили, что своим глубоким реализмом и тонкой иронией Пушкин близок не столько романтику Вальтеру Скотту, с которым его обычно сближают, сколько недооцененной в свое время и оставшейся ему неизвестной Джейн Остин, романы которой теперь с запозданием получили в Англии очень высокую оценку.

Серьезное расхождение с советским литературоведением отличает зарубежную пушкинистику в вопросе о романтизме и реализме Пушкина. За рубежом широко распространен взгляд на Пушкина как на романтика на протяжении всего его творческого пути, и такое понимание подкрепляется тем, что в западноевропейском и американском литературоведении термин «реализм» по отношению к писателям того времени, когда он еще не был выработан, обычно не употребляется. Поэтому, например, Джон Мерсеро, считая Пушкина последовательным теоретиком романтизма, категорически возражает против понимания его слов об «истинном романтизме» в смысле художественного реализма.⁴⁶

Концепция Пушкина как романтика отчетливо изложена Д. Чижевским; впервые она была им сформулирована еще в 30-е годы, а в недавнее время положена в основу главы о Пушкине в его «Истории русской литературы XIX века».⁴⁷ Романтизм Чижевский понимает как антирационалистический художественный стиль, определяемый целым рядом формальных признаков: устойчивым кругом тем, излюбленными сюжетными мотивами, определенными литературными жанрами, тяготением к фрагментарности в композиции и метафоризмом в поэтической стилистике. В «Дубровском» и «Капитанской дочке», по Чижевскому, романтизм выражен в теме «разбойника», в «Пиковой даме» — в теме «привидения», в «Станционном смотрителе» и в «Метели» — в парадоксальности сюжетов. За существование романтизма принимается чисто внешний признак, определенная тема вне зависимости от ее раскрытия автором. К романтизму Чижевский относит и почти всю пушкинскую поэзию. Переход к реализму он соглашается признать только в «Графе Нулине».

Автор другой широкоизвестной за рубежом обобщающей «Истории русской литературы», А. Стендер-Петерсен в отличие от Чижевского и под ясным влиянием советского литературоведения говорит о реализме зрелого Пушкина, хотя и оговаривается, что переносит современный термин в эпоху, когда он еще не употреблялся.⁴⁸ С теми же оговорками употребляет этот термин и Ян Мейер в дискуссионной «Заметке о реализме Пушкина».⁴⁹ Соображения о реализме Пушкина есть в книге Янко Лаврина «Пушкин и русская литература».⁵⁰ Вопреки тенденциозным выпадам Э. Симмонса против советской социалистической культуры, влияния советского литературоведения на признание пушкинского реализма можно легко обнаружить в его книге «Введение в русский реализм».⁵¹

⁴⁶ J. Mercereau. Pushkin's concept in romanticism. — Studies in romanticism, v. III, № 1, 1963, Boston University, p. 24—41.

⁴⁷ D. Čyževskij. Puškin und die Romantik. — Slavische Rundschau, 1937, № 2, s. 70—80; D. Tschizewskij. Russische Litteraturgeschichte des 19. Jahrhunderts. I. Die Romantik. München, 1964, S. 68.

⁴⁸ A. Stender-Petersen. Geschichte der russischen Literatur. Zweiter Band. München, 1957, S. 104—130.

⁴⁹ Jan M. Mejer. A note on Puskin's realism. — In: J. van der Eng, A. G. F. van Holk, J. M. Meijer. The tales of Belkin by A. S. Puskin. Dutch studies in Russian literature. I. The Hague, 1968, p. 135—147.

⁵⁰ J. Lavrin. Pushkin and Russian literature. London, 1947, p. XII—226.

⁵¹ E. Simmons. Introduction to Russian realism. Bloomington, 1965.

Реалистом называют Пушкина и некоторые другие зарубежные русисты, но под реализмом они большей частью подразумевают не историзм и не художественное обобщение действительности, а «фламандский сор», обращение к «низкой» действительности.

Совершенно изменилось принятое раньше за рубежом представление о месте Пушкина среди других русских писателей. Еще в 1887 г. блестящий и широко образованный английский критик Мэтью Арнольд, открывая английским читателям значение Льва Толстого, в статье об «Анне Карениной» попутно непринужденно заметил, что в России нет гениальных поэтов и оригинальной поэзии. Тогда такая поразительная неосведомленность была в порядке вещей. Теперь она была бы недопустима, тем более для критика, пишущего о русском писателе. В последнее время не только все шире распространяется понимание гениальности Пушкина, но и сам он перестает казаться каким-то исключением на фоне современной ему русской литературы. Теперь уже имеются исследования не только о Пушкине, но и об отдельных русских поэтах, его предшественниках или современниках, — Жуковском, Батюшкове, Дельвиге, Боратынском. Вяземском, Веневитинове. Расширяется представление о так называемой пушкинской плеяде.

Новизной и обилием материала, который в советской пушкинистике не был подвергнут такому тщательному обследованию, привлекает к себе внимание книга Джона Мерсеро о литературном альманахе пушкинской плеяды «Северные цветы», издававшемся Дельвигом с 1825 по 1832 г.⁵² Пушкина Мерсеро, естественно, выделяет в качестве доминирующей фигуры, важнейшего сотрудника поэтического отдела альманаха, но особенно интересно, что его многочисленные публикации на страницах этого издания показаны на широком фоне литературного движения. Историческую роль альманаха Мерсеро верно определяет как утверждение романтизма на российском Парнасе; в этом смысле он совершенно прав, уделяя так много внимания романтику Оресту Сомову как ведущему критику альманаха, но повторяет широко распространенные заблуждения, целиком замыкая в романтизме и Пушкина, хотя во многих его публикациях в «Северных цветах» — к ним относятся и отрывки из «Евгения Онегина» — уже явно обращение к реализму.

О Дельвиге как поэте «пушкинской плеяды» написана книга Людмилы Колер. И если Джон Мерсеро смотрит на него как на романтика, хотя и не чуждого классике, Людмила Колер называет его «классиком эпохи романтизма».⁵³ В той или другой мере Пушкин обязательно упоминается во всех теперь уже многочисленных зарубежных работах о его предшественниках или современниках. В небольшой книге о Веневитинове Гюнтер Витженс останавливается только на эволюции его критической оценки творчества Пушкина после знакомства с «Борисом Годуновым», в более обширной монографии о Вяземском он отводит Пушкину целую главу; австрийский ученый детально разбирает личные взаимоотношения обоих поэтов, анализирует их взаимные критические отзывы, показывает точки соприкосновения в их поэзии, рассказывает о заслугах Вяземского в качестве пропагандиста поэзии Пушкина за рубежом и, наконец, дает объяснение, почему, несмотря на очень высокую оценку пушкинской поэзии, он все же не смог отдать себе отчет в ее гениальности и определить место Пушкина в истории русской и мировой литературы; глава эта

⁵² J. Mersereau. Baron Delvig's «Northern flowers». 1825—1832. Literary almanach of the Pushkin pleiad. London and Amsterdam, 1967.

⁵³ L. Koehler. Anton Antonovic Delvig. A classicist in the time of romanticism. The Hague, Paris, 1970.

«Вяземский и Пушкин» (стр. 129—153) в своей основе опирается на советскую пушкинистику.⁵⁴

По сравнению с изучением места Пушкина в современной ему русской литературе зарубежными славистами слишком мало внимания уделяется пушкинским традициям в последующем литературном развитии. Такие работы есть, например книга итальянского слависта В. Гибелли о Толстом и Пушкине⁵⁵ — у него связываются «Цыганы» и «Казачи», Алеко и Оленин; но подобных исследований немного, и они не дают возможности понять роль Пушкина как зачинателя русской литературы нового времени, определившего своим творческим наследием весь ее дальнейший путь. Этим требованиям отвечает, пожалуй, только глава о пушкинской прозе в небольшой книге Генри Джиффорда о русском романе.⁵⁶ А между тем для зарубежного литературоведения такой подход к Пушкину представляется наиболее желательным, поскольку позволил бы увидеть его в новом ракурсе: не как ученика или преемника западноевропейских писателей, зависимость от которых обычно очень преувеличивается, а как первого из тех великих писателей, благодаря которым русская литература оказалась воспринятой как новое слово в мировой литературе.

5

В результате роста интереса к Пушкину уже существует обширная зарубежная научная литература не только о его жизни и творчестве в целом, но и о его отдельных произведениях. Ни об одном из них не написано так много, как о «Евгении Онегине». Переводы пушкинского стихотворного романа издаются не только в популярных, но и в научно подготовленных изданиях вместе с оригиналом и с развернутыми комментариями, предназначенными для специалистов по русской литературе.⁵⁷ Одно из таких комментированных изданий, подготовленное Д. Чижевским, появилось в издательстве Гарвардского университета в США, другое, четырехтомное, вышло в Англии под редакцией В. Набокова и кроме перевода и оригинального текста включает в себя два тома комментариев, еще более пространных, чем у Чижевского.⁵⁸ Оба комментатора не признают реализм Пушкина и возводят «Евгения Онегина» к различным западноевропейским источникам.

Д. Чижевский комментирует «Евгения Онегина» как романтическое произведение в жанре «свободной поэмы». Пушкинский стиль в «Евгении Онегине», находит он, насквозь проникнут романтической иронией и отличается характерной для романтизма поэтической лексикой и фразеологией; в качестве примеров, по существу совсем не убедительных, он приводит такие вырванные из контекста пушкинские слова и выражения, как «мечта», «сон», «буря», «мятежный», «живой», «душа

⁵⁴ G. Wytrzens. 1) Pjotr Andreevic Vjazemskij. Studie zu russischen Literatur und Kulturgeschichte den neunzenten Jahrhunderts. Wien, 1961, 334 S.; 2) Dmitrij Vladimirovic Venevitinov als Dichter der russischen Romantik. Graz—Köln, 1962, 119 S.

⁵⁵ V. Gibelli. Puskin e Tolstoj. Milano, 1964, 62 p.

⁵⁶ H. Gifford. The novel in Russia. London, 1964, p. 15—29.

⁵⁷ Этим переводам посвящена работа: М. П. Алексеев. «Евгений Онегин» на языках мира. — В кн.: Мастерство перевода. М., 1965, стр. 273—286. Ср.: И. М. Дегтеревский. Французская критика о «Евгении Онегине» Пушкина. — Уч. зап. Моск. гос. пед. инст. им. В. П. Потемкина, т. ХСIV, 1959, стр. 105—132; Н. И. Кравцов. Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин» в славянских литературах. — В кн.: Литература славянских народов, вып. 6. М., 1961, стр. 126—177.

⁵⁸ Alexander Sergeevich Pushkin. Evgenij Onegin. A novel in verse. The Russian text edited with intr. and commentary by Dmitri Čiževsky. Cambridge, 1953, 328 p.; Eugen Onegin. A novel in verse by Aleksander Pushkin. Translated from the Russian, with a commentary, by V. Nabokov. In four volumes. London, 1964.

прекрасная» и «магический кристалл». Пушкинский образ «магического кристалла», сквозь который автору как бы видится продолжение его романа, Чижевский произвольно связывает с магией и в комментариях без всякой надобности отсылает к специальной литературе о суевериях и волшебстве.

Хотя Чижевский и настаивает на романтизме Пушкина, он все же допускает, что «Евгений Онегин» в известном смысле может рассматриваться и как социально-исторический роман, а сам Онегин — как тип русского «лишнего человека». В. Набоков в этом смысле более последователен и связь литературы с жизнью совершенно игнорирует. «Евгений Онегин», судя по его комментариям, отнюдь не реалистическое произведение, никак не связан с русской действительностью и восходит к иностранным литературным источникам, главным образом к французской классицистической и романтической литературе, а через нее и к другим национальным литературам Западной Европы — английской, немецкой и итальянской. Комментарии Набокова содержат оценку переводов пушкинского романа на западноевропейские языки и специальный экскурс о различии русской и английской прозы; эти фактические справки сочетаются с крайне произвольными историко-литературными оценками и с грубыми тенденциозными выпадами против советской марксистской критики, в том числе против Н. Л. Бродского, комментариями которого к «Евгению Онегину», не упоминая его имени, он сам широко воспользовался.

В какой тупик заводит подход к «Евгению Онегину» как к результату только западноевропейских влияний, видно на примере доклада американского делегата на IV Международном съезде славистов в Москве А. Н. Штильмана. Иронически перефразируя Белинского, его определение «Евгения Онегина» как «энциклопедии русской жизни», Штильман заявляет: «С не меньшим основанием „Евгения Онегина“ можно было бы назвать „литературной энциклопедией“». ⁵⁹ Подтверждение этого в пушкинском романе он усматривает в обилии заключенного в нем литературного материала: литературных тем, цитат и реминисценций.

Как и большинство его американских коллег, Штильман не признает Пушкина писателем-реалистом, и это происходит потому, что он совершенно превратно понимает художественную природу реализма и не допускает в нем ни условности, ни поэтического вымысла. «Метод реализма, — уверяет он, — ... исключает все, что могло бы напомнить читателю, что он имеет дело с поэтическим вымыслом... Вот этой именно установки на создание иллюзии действительности в „Евгении Онегине“ нет». ⁶⁰ Исходя из такой предвзятой предпосылки, А. Штильман решительно отрицает в «Евгении Онегине» психологическую убедительность, а в его сюжетных положениях, воспроизводящих общечеловеческие переживания или характерные для изображенной в нем эпохи бытовые явления, отыскивает литературные заимствования. Письмо Татьяны к Онегину, повторяет он за В. В. Сиповским, это заимствование из «Новой Элоизы» Руссо, а дуэль Онегина с Ленским — отсюда же (подразумевается несостоявшийся поединок Сен-Пре с Бомонтом) и из «Клариссы Гарлоу» Ричардсона с тем только различием, что Пушкин преодолевает растянутость сентиментального романа XVIII в. и привносит в него байроническую иронию. И поскольку «Евгений Онегин» у Штильмана целиком сводится к литературным традициям, остается неясным, в чем же, в конце концов, выражается оригинальность Пушкина как писателя.

⁵⁹ А. Н. Штильман. Проблема литературных жанров и традиций. «Евгений Онегин» Пушкина. — American contributions to the Fourth International Congress of Slavists. Moscow, september, 1958. S.-Gravenhage, 1958, p. I.

⁶⁰ *Ib.*, p. II.

Исключительное внимание зарубежных литературоведов привлекает один эпизод в «Евгении Онегине» — сон Татьяны. О сне Татьяны написано очень много.⁶¹ Д. Чижевский в своих комментариях относит его к типичным романтическим пророческим сновидениям и, вообще преувеличивая связь Пушкина с немецкой литературой, предполагает его знакомство с книгой Г. Шуберта «Символика сновидений», переведенной на русский язык в 1814 г. Соображения Чижевского о романтической символической в этом эпизоде «Евгения Онегина» развивает Е. Тангль в статье «Сон Татьяны»; он педантично истолковывает каждую деталь созданной Пушкиным поэтической картины ночного сновидения: снежное поле — это московский бальный зал, сугробы — группа сидящих и стоящих гостей, ручей — поток танцующих, медведь — «толстый генерал», кум — Евгений, а чудовища в лесной хижине — люди в соответствии с карикатурным взглядом Евгения на них. Автор другой статьи на ту же тему, Р. Метлоу, возражает Танглю, но сам за пределы субъективных домыслов не выходит; сон Татьяны он объясняет не как ее будущее, а как прошедшее, его сокровенный смысл — как символику ее сексуального пробуждения, медведя — как «суррогат» Евгения, и, наконец, в качестве ближайшей аналогии к этому эпизоду он бездоказательно указывает на сон Гайдэ в «Дон Жуане» Байрона. С фрейдистских позиций, как символику сексуального пробуждения Татьяны, объясняет смысл того же эпизода и Лудольф Мюллер. Наконец, Р. Грегг разграничивает два сна Татьяны: первый, который, как ему кажется, символизирует настоящее, а в медведе воплощается угроза ее брака с каким-нибудь чуждым ей человеком, соседом-помещиком, и второй, в котором, предвосхищая Достоевского (сон Раскольникова), Пушкин передает тайные греховные побуждения Татьяны и предчувствие угрожающего ей наказания и горя. Все эти истолкования, как можно убедиться, совершенно произвольны, единственное, в чем они убеждают, это в том, что поэтические образы Пушкина — не загадочные картинки и, отличаясь большой емкостью, не поддаются упрощенной расшифровке; понять их можно, только учитывая место, занимаемое ими в замысле каждого данного произведения, а при таком подходе к ним в эпизоде сна Татьяны не может оставаться места ни для фрейдизма, ни для мистики, ни для предположений о его простом заимствовании из иностранных источников.

Другой круг вопросов, занимающих зарубежных исследователей «Евгения Онегина», связан с его повествовательной формой и особенно с той ролью, которую в нем играют авторские отступления; об их художественном значении высказывались различные мнения. Оригинальную позицию занял Э. Ло Гатто; он рассматривает «Евгения Онегина» как лирический дневник автора, отличие которого от обыкновенной автобиографии состоит в том, что он изложен именно с помощью авторских отступлений. Свообразие пушкинского стихотворного романа, по мысли итальянского ученого, выражено в том, что реализм в нем не отделен от романтизма и в объективной реалистической форме повествования сохраняется отпечаток романтической субъективности. Свой взгляд на «Евгения Онегина» Э. Ло Гатто изложил в ряде статей и даже биографию Пушкина озаглавил «Александр Пушкин и его герой», преломляя ее сквозь призму его «лирического дневника».⁶²

⁶¹ E. Tangl. Tatjanas Traum. — Zeitschrift für slavische Philologie, B. XXV, 1956, S. 230—260; R. Matlaw. The dream in «Jevgenij Onegin» with note on «Gore ot Uma». — The Slavonic and East-European review, vol. XXXIII, № 89, 1959, p. 487—503; L. Müller. Tatjanas Traum. — Die Welt der Slaven, Jhg. VII, H. 4, S. 387—394; R. A. Gregg. Tatjana's two Dreams: the Unwantee Spanse and the Demonic Lover. — The Slavonic and East-European review, vol. LVIII, № 113, 1970, p. 492—505.

⁶² E. Lo Gatto. 1) Puškin. Storia di un poeta e del suo eroe. Milano, 1959, 690 p.; 2) L'Onegin come diario lirico di Puskin. — Analecta slavica. Amsterdam.

Не соглашаясь с Ло Гатто, С. Митчел с большим основанием принимает художественные отступления в «Евгении Онегине» за выражение тех особенностей замысла, которые Пушкин связывал с представлением о «свободном романе» и которые оказались изжиты в позднейшем русском романе, уже не допускающем авторского вмешательства и более объективном в своей повествовательной форме.⁶³ Несколько иначе: как проявление оригинальности жанровой формы романа в стихах и вместе с тем как одно из средств реалистического воплощения романтической байронической темы в «Евгении Онегине» — пушкинские авторские отступления понимает Ян Мейер.⁶⁴

Особый круг вопросов художественной формы «Евгения Онегина» затрагивает Б. Ланге в статье о пушкинских сравнениях. Лучшие сравнения в «Евгении Онегине», приходит она к выводу, вводятся в текст от лица рассказчика, и многие из них служат средством характеристики.⁶⁵ С углублением в специальные вопросы пушкинистики, как можно заметить, в зарубежном литературоведении, вопреки устойчивым предубеждениям о неизменности романтического характера творчества Пушкина, все чаще и чаще, в значительной мере под влиянием работ советских ученых, высказываются здравые мысли о его обращении к реализму.

Различной философско-исторической и художественной интерпретации за рубежом не раз подвергался «Медный всадник». Эта поэма Пушкина служит исходным пунктом в книге Э. Ло Гатто «Миф о Петербурге», посвященной петербургской теме в русской литературе.⁶⁶ Развернутое исследование творческой истории пушкинской поэмы содержит книга В. Ледницкого «Медный всадник» (1955); изданная на английском языке Калифорнийским университетом в США, она представляет собой расширенный вариант его более ранней польской работы (1932) и содержит много конкретных фактов, важных для истории создания пушкинской поэмы, но в то же время несет на себе отпечаток времени и места своего создания; националистические тенденции, свойственные и более ранним работам ее автора, здесь перекликаются с противопоставлением Запада и Востока, обычным в буржуазной славистике в годы «холодной войны». «Русско-польский конфликт — это фокус, в котором концентрируется суть исторического расхождения между Востоком и Западом», — писал Ледницкий в те же годы в предисловии к другой книге о русско-польских связях.⁶⁷

1955, p. 91—109; 3) Su di un problema formale dell «Onegin» di A. S. Puskin: le digressioni liriche. — Ricerche Slavistiche, v. VI, 1958, p. 43—83.

⁶³ S. Mitchell. The Digressions of «Jevgenij Onegin»: Apropos of some essays by Ettore Lo Gatto. — The Slavonic and East-European review, v. XLIV, № 102, 1966, p. 51—65.

⁶⁴ J. M. Meier. Digressions in «Evgenij Onegin». — Dutch contributions to the Sixth International Congress of Slavists. Prague, 1968. The Hague, 1968, p. 129—152.

⁶⁵ B. Lang. Die Vergleiche im «Evgenij Onegin». — Zeitschrift für slavische Philologie, B. XXXV, H. 1, 1970, S. 187—208. Ср.: G. Gibian. Narrative technique and realism: «Eugen Onegin» and «Madame Bovary». — Langue et littérature, Acte du XIII Congrès de la Fédération des Langues et Littératures Modernes. Les congrès de l'Université de Liège, v. 21. Paris, 1961, p. 39. — Из других работ о «Евгении Онегине» можно отметить статью А. Исаченко, в которой он, следуя за русскими «формалистами» 20-х годов, высказывается о пародийности пушкинского романа, и статью П. Бранга о пушкинских реминисценциях из Карамзина: A. Isachenko. Co je «Eugen Onegin». — Slovenské pohľady, 1943, № 4, s. 236—250; P. Brang. «Natal'a bojarskaja doč» und Tatjana Larina. — Zeitschrift für slavische Philologie, B. XVI, H. 2m, 1959.

⁶⁶ E. Lo Gatto. Il mito di Pietroburgo. Storia, leggenda, poesia. Milano, 1960, p. 104—124.

⁶⁷ W. Lednicki. Pushkin's Bronze horseman. The story of a masterpiece. Berkley and Los-Angeles, 1955, p. X—163.

Творческую историю «Медного всадника» Ледницкий излагает как итог философско-исторических размышлений Пушкина о взаимоотношении России с Польшей. Пушкин написал ее, полагает он, в противовес мрачной сатире на николаевский Петербург в поэтическом цикле Мицкевича о России в третьей части его поэмы «Дзяды»: он пытался, отвечая Мицкевичу, оправдать русскую государственность, но, верный художественной правде, показал ее губительную историческую роль по отношению к другим народам и в итоге создал зловещий образ — «картину Петербурга как столицы трагического империализма».⁶⁸

Концепция Ледницкого не выдерживает критики и встретила серьезные возражения. «Мы обесценили бы поэму Пушкина, видя в ней только ответ на поэму Мицкевича», — убедительно возражает ему В. Арменжон, автор книги «Пушкин и Петр Великий», в которой есть глава и о Мицкевиче.⁶⁹ Сам Арменжон находит, что в Пушкине, как и в Петре Первом, с замечательной силой выразился динамизм русской истории и поэтому создатель «Медного всадника», несмотря на свое критическое отношение к царю Петру, в конце концов невольно склонился к его апологии. Эта точка зрения упрощает замысел поэмы.

В современной американской русистике с ее тенденцией к приуменьшению влияния освободительного движения в России на русскую литературу XIX в. автору «Медного всадника» настойчиво приписывается консервативность. «Пушкин в „Медном всаднике“, как и вообще в трактовке Петра Великого, обнаруживает тесную связь с учением об официальной народности», — уверяет Н. Рязановский.⁷⁰ Сложность философско-исторического замысла «Медного всадника» — осуждение самодержавия, «истукана», намеки на Николая Первого и оправдание бунта во имя личности, а с другой стороны, трезвое осмысление значения русской государственности — наиболее отчетливо раскрываются в статье Шарля Корбе о художественной символике в пушкинской поэме.⁷¹

Изданное в Швеции исследование Ю. Семенова о «Домике в Коломне» опирается на давно изжитые в нашей пушкинистике традиции: с одной стороны, на преувеличенное представление о значении пародии в эволюции пушкинского творчества в освещении формальной школы литературоведения 20-х годов, а с другой — на символическое истолкование художественных текстов в духе М. Гершензона. Поэтому пушкинскую поэму Семенов рассматривает не как поэтическое утверждение художественного реализма, а как «формальный эксперимент» и в то же время как развитие трех тем, будто бы определяющих ее замысел: музыки, маски и одиночества. «Графиня и Параша это две антитезы музыки», — фантазирует он, неудачно подражая М. Гершензону.⁷²

О лирической поэзии Пушкина написано мало; исключение составляет «Памятник», вызвавший оживленные филологические споры о значении пушкинского упоминания об «Александрийском столпе» и большие разногласия в объяснении идейного замысла стихотворения.⁷³ Относительно невелика и критическая литература о драматических произведениях Пушкина, но любопытно, что в ней все более утверждается представление об оригинальности его вклада в мировую драматургию. Большой убедительности

⁶⁸ W. Lednicki. *Russia, Poland and the West*. New York, 1954, p. 286.

⁶⁹ V. Arminjon. *Pouchkine et Pierre le Grand*. Paris, 1971, p. 169.

⁷⁰ N. Riasanovsky. *Nicholas I and official nationality in Russia, 1825—1855*. Berkeley and Los-Angeles, 1959, p. 180.

⁷¹ Ch. Corbet. *Le symbolisme du Cavalier de Bronze*. — *Revue des études slaves*, t. 45. Paris, 1966, p. 129—144.

⁷² J. Semionow. «Das Häuschen in Kolomna» in der poetischen Erbschaft A. S. Puskins. *Text, Interpretation und Literatur*. Upsala, 1965, S. 84.

⁷³ См.: М. П. Алексеев. Стихотворение Пушкина «Я памятник себе воздвиг...». Л., 1967, стр. 54, 64 и др.

тельностью в этом смысле отличаются работы французских славистов, в которых устанавливается оригинальность Пушкина в драматическом истолковании мировых литературных образов — Дон Жуана и Скупого рыцаря.⁷⁴

Еще в 1935 г. итальянкой Адой Миони была написана небольшая монография о «Борисе Годунове», и это не удивительно, потому что в Италии к тому времени пушкинская трагедия переводилась уже несколько раз и семикратно переиздавалась.⁷⁵ Отдавая должное шекспиризму Пушкина, Ада Миони вслед за Ф. Д. Батюшковым и Б. В. Томашевским оттеняет важность его одновременной ориентации на французский классицизм в лице Расина; оригинальность пушкинской трагедии она ищет и в предвосхищающей Достоевского моральной проблематике. В разграничении драматических принципов Пушкина и Шекспира теперь еще дальше идет югославский литературовед Братко Крефт; относя Шекспира к стилю барокко, он отрицает возможность его сколько-нибудь значительного влияния на Пушкина.⁷⁶ Хотя Крефт ограничивается только разбором пушкинских теоретических суждений о Шекспире, он утверждает, что фактически драматургия Пушкина очень оригинальна и не может быть прямо возведена к Шекспиру.

Проза Пушкина известна в зарубежных переводах шире, чем его поэзия, однако предметом изучения она стала недавно. Изучают ее, также исходя из различных методологических позиций. Существуют работы о пушкинской прозе, в которых узкоформальные вопросы стиля совершенно заслоняют ее связь с жизнью; так, в сборнике голландских славистов в одной из двух статей Яна ван дер Энга о «Повестях Белкина» создается обманчивое впечатление, как будто бы самое главное в них это тройственный параллелизм, положенный в основу их структуры и создающий тонкие нюансы смысла.⁷⁷ В таких, казалось бы, совершенно беспристрастных академических исследованиях проблемы поэтики фактически порою соседствуют с политической тенденциозностью в форме явной или скрытой полемики с советским литературоведением. Так происходит в статье Элизабет Стенбок-Фермор об эпитафиях в «Капитанской дочке»; смысл этих эпитафий, как она пытается доказать, в их иронии по адресу Пугачева как вождя крестьянского восстания.⁷⁸

Показательна полемика с советским литературоведением, развернувшаяся вокруг пушкинской повести «Выстрел». В 1963 г. на V Международном съезде славистов в Софии западногерманский славист Ульрих Буш выступил с докладом «Пушкин и Сильвио», в котором вступил в спор с Н. Я. Берковским, Б. С. Мейлахом и Н. Л. Степановым; он отрицал реализм образа Сильвио и его положительное содержание. «Мне кажется, — рассуждал Буш, — что Сильвио, делаясь гетеристом в эпилоге „Выстрела“, не становится положительным героем, а, как и на протяжении всей повести, остается романтическим буяном».⁷⁹ Пытаясь придать своим доводам больше убедительности, Буш поставил

⁷⁴ Ch. Corbet. L'originalité du «Convive de Pierre» de Pouchkine. — Revue de littérature comparée, 1955, № 1, p. 48—71; J. Perus. Le tragédie du «Chevalier avare». — Revue des études slaves, tome 43, Paris, 1964, p. 35—42.

⁷⁵ A. Mioni. Il «Boris Godunov» di Alessandro Puskin. Roma, 1935, p. XIII—172.

⁷⁶ B. Kreft. Puskin in Shakespeare. Ljubljana, 1952, 112 s.

⁷⁷ Jan van der Eng. Les récits de Belkin: analogie des procédés de construction. — In: J. van der Eng, A. G. F. van Holk, J. M. Meier. The tales of Belkin by A. S. Puskin. Dutch studies in Russian literature, I. The Hague, 1968, p. 9—60.

⁷⁸ E. Stenbock-Fermor. Some neglected features of the epigraphes in «The captain daughter» and others stories of Puskin. — International Journal of Slavic Linguistics and Poetics, v. VIII. The Hague, 1964, p. 110—123.

⁷⁹ U. Busch. Puskin und Silvio. (Zur Deutung vom «Vystrel»; eine Studie über Puskins Erzählkunst). — In: Slawistische Studien zum V. Internationalen Slawistenkongress in Sofia, 1963. Göttingen, 1963 (Opera Slavica, B. IX), S. 424.

под сомнение сочувствие Пушкина гетеристам, и таким образом вопрос о характере литературного героя в русской классической литературе сопровождается у него отрицанием ее связи с освободительным движением. Именно в этом отрицании передовой общественной роли русской классической литературы и заключается весь смысл спора. Такой же смысл, надо добавить, имеет и статья Яна ван дер Энга о «Выстреле», вторая его работа в уже упоминавшемся голландском сборнике. В образной системе пушкинской повести Ян ван дер Энг усматривает признаки преднамеренной затемненности или «двусмысленности» (ambiguity), как он выражается в духе американской «новой критики». Гораздо ближе к истине автор другой статьи о той же пушкинской повести, Томас Шоу, когда во главу угла он ставит ее моральную проблематику — противопоставление различного понимания духовной ценности человеческого поведения.

Томас Шоу принадлежит к числу наиболее заслуженных зарубежных пушкинистов; он переводчик и редактор американского трехтомного издания переписки Пушкина. В предисловии и комментариях к пушкинской переписке он характеризует ее как «энциклопедию русской жизни и литературы его времени» и как выдающийся памятник художественной прозы, замечательной своим реализмом и точным строгим стилем, чуждым всякому украшательству и необычайно выразительным в отборе жизненных деталей.⁸⁰ В статьях Томаса Шоу о пушкинской прозе анализ стиля неразрывно сочетается с постановкой социальных проблем и выяснением общественной позиции Пушкина; таковы его наблюдения над приемом использования вымышленного автора, Феофилакта Косичкина, в пушкинской журнальной полемике с Булгаринным или любопытные соображения о социальной заостренности финальных фраз в «Пиковой даме» как уточнении разных общественных судеб героев повести.⁸¹

Исследование Петера Бранга «Пушкин и Крюков» посвящено творческой истории «Капитанской дочки». Петер Бранг тщательно изучил роль анонимного «Рассказа моей бабушки» в качестве одного из источников, использованных Пушкиным, и убедительно отклонил широко распространенное предположение о декабристе А. О. Корниловиче как авторе этого произведения; он неоспоримо доказал авторство А. П. Крюкова и установил, что «Капитанская дочка» как антикрепостническое произведение явилась «художественным ответом» на крюковский рассказ.⁸²

С возрастающей интенсивностью в послевоенные годы изучается пушкинская поэтика. Выигрывают те немногие работы, в которых анализ стиля или отдельных художественных приемов Пушкина увязывается с его общей художественной концепцией, но в большинстве случаев исследования подобного рода остаются в пределах узкоформальных наблюдений и соответствуют двум наиболее влиятельным направлениям в современном буржуазном литературоведении — американской «новой критике» (new criticism) и западногерманской школе анализа художественного текста в духе Эмиля Штайгера и Вольфганга Кайзера.

⁸⁰ A. Pushkin. The letters. Translation with preface, introduction and notes by J. T. Shaw, v. I. Bloomington and London, 1963, p. 25.

⁸¹ T. Shaw. 1) The Shot. — Indiana Slavic studies, v. III. Bloomington, 1963, p. 113—129; 2) The problem of the persona in journalism: Pushkin's Feofilakt Kosičkin. — American contributions to the Fifth International Congress of Slavists, Sofia, September 1963. The Hague, 1963, p. 304—3326; 3) The «conclusion» of Pushkin's «Queen of spades». — Studies in Russian and Polish literature. In honor of W. Lednicki. S.-Gravenhage, 1962, p. 114—126.

⁸² P. Brang. Puškin und Krjukov. Zur Entstehendgeschichte der «Kapitanskaja Dočka». Berlin, 1957, 95 S.

Для современного западногерманского литературоведения очень характерно исследование Карлы Хильшер об авторском «я» и о повествовательной структуре в стихотворном эпосе Пушкина. Хорошо осведомленная о работе советских пушкинистов, немецкая исследовательница внимательно наблюдает эволюцию пушкинского авторского «я», начиная с лишнего индивидуальности отвлеченного «поэта» в его лицейской поэзии вплоть до сложного, глубоко индивидуализированного и богатого оттенками образа повествователя в «Евгении Онегине». Структурной основой повествования в «Евгении Онегине» К. Хильшер считает расслоение авторского «я» на три образа: действительное авторское «я», затем литературное фиктивное «я» и, наконец, еще одно «я», возникающее из этой же фикции и прорывающее ее; но поскольку в форме или «технике» (стр. 102) пушкинского повествования в «Евгении Онегине», с ее точки зрения, определяющую роль играет литературная фикция, стиль пушкинского стихотворного романа в целом она возводит к романтической иронии. Даже говоря о движении стиля Пушкина к реализму, она вкладывает в это понятие ложное предствление о некоей создаваемой искусством «высшей реальности».⁸³ Большей убедительности достигает шведский славист Нильс Оке Нильссон, когда на том же материале стихотворного эпоса Пушкина он вслед за В. М. Жирмунским устанавливает принципиальное различие байроновского романтизма и пушкинского реализма в приеме поэтического перечисления или «каталога».⁸⁴

Традиции пражского структурализма и американской «новой критики» сливаются в работах о стиле Пушкина, принадлежащих Роману Якобсону и его последователям. Еще в 30-е годы в комментариях к чешскому переводу стихотворений Пушкина Якобсон писал о колебаниях смысла или многозначности как их неотъемлемой поэтической особенности, исключающей возможность уточнения идейной направленности его поэзии. Каждый пушкинский образ, утверждал он, настолько эластично двусмыслен, что может быть легко включен в самые различные тексты.⁸⁵ Опираясь на это положение Якобсона, Виктор Эрлих, известный своей книгой о русском формализме, написал статью о Пушкине как о мастере «священной игры», где возрождает старую декадентскую идею о самодовлеющей и замкнутой в себе «чистой поэзии».⁸⁶

В 1961 г. в Варшаве на Международной конференции по вопросам поэтики Якобсон в качестве делегата от США выступил с программным докладом «Поэзия грамматики и грамматика поэзии», посвященным анализу двух лирических стихотворений Пушкина — «Я вас любил» и «Что в имени тебе моем».⁸⁷ Принципиально игнорируя идеологическую направленность поэзии, Якобсон подвергает анализу пушкинские стихотворения с целью доказать, что поэтика является частью лингвистики и в ее основе лежит принцип эквивалентности или повторяемости; в каждом из них он с чисто лингвистической точки зрения очень наблюдательно устанавливает внутреннюю соотнесенность частей речи во всех их видоизменениях, в глагольных формах и других грамматических особенностях.

⁸³ K. Hillscher. A. S. Puškins Verseepik. Autoren' Ich und Erzählstruktur. München, 1966, S. 162.

⁸⁴ N. A. Nilsson. Cataloguing in Puskins epic poetry.— In: Studi in onore di Ettore Lo Gatto e Giovanni Maver. Roma, 1962, p. 499—506.

⁸⁵ R. J. Na okraj lyrických básni Puškinových.— In: A. S. Puškin. Vybrane spisy. Sv. I. Lyrika. Praha, 1936, p. 259—267.— В этом же издании есть и другие статьи Якобсона: о «Евгении Онегине» и о фольклорных отголосках в пушкинской поэзии.

⁸⁶ V. Erlich. The double image. Concepts of the poet in Slavic literatures. Baltimore, Maryland, 1964 (ch. «Sacred play. Aleksander Pushkin», p. 16—37).

⁸⁷ P. Якобсон. Поэзия грамматики и грамматика поэзии.— In: Poetics. Poetyka. Poetika. Warszawa, 1961, S. 397—417.

Якобсон вполне резонно указывает на важность грамматических соотношений в поэтическом тексте, но ошибочно принимает их за самую основу поэзии. Исключая из лингвистической поэтики поэтические образы, он фактически без них не обходится и, комментируя оба стихотворения, как бы вскользь, высказывает замечания о разработанной в них поэтической теме, теме возвышенной и глубоко человеческой любви, и против своей воли косвенно убеждает в том, что грамматический анализ поэтического текста сам по себе недостаточен и без учета поэтической темы неполон. Большой убедительностью отличаются частные исследования в области пушкинской поэтики, не претендующие на широкие обобщения, в частности работы о стихе, в том числе глава о Пушкине в «Истории русского гекзаметра» (1954) Р. Барджи или статья В. Викери о некоторых особенностях пушкинского пятистопного ямба.⁸⁸

6

Новый большой вклад в изучение Пушкина сделан учеными социалистических стран, где его творчество оказалось воспринято заново, в свете задач социалистического освоения наследия мировой культуры под знаком укрепления дружбы с народами СССР. Не только к Польше, но и к другим социалистическим странам можно применить слова Стефана Жулковского о глубокой переоценке значения наследия гениального русского писателя в новых условиях строительства социалистической культуры: «Путь Пушкина, путь народного реалистического искусства — это в то же время путь развития социалистической культуры Советского Союза. На этот же путь выходит культура Народной Польши. Не будет парадоксом, что сочинения Пушкина, возникшие сто лет тому назад, приближают нас к пониманию того направления в развитии культуры, которое приводит нас к социалистической культуре и ее глубоко гуманистическому смыслу. Популяризация сочинений Пушкина в Польше укрепляет нашу дружбу с Советским Союзом».⁸⁹

Новое восприятие Пушкина выражено во множестве статей и заметок, появившихся в связи с юбилейными датами. В большинстве случаев эти отклики на страницах газет и общественно-литературных журналов имеют научно-популярный характер. На их широком фоне выделяются и более специальные работы. Так, в Польше вышла из печати полезная книга Леона Гомолицкого «Великий реалист Александр Пушкин», задуманная как введение в круг вопросов, подсказанных задачами идейной перестройки и обновления польской пушкинистики.⁹⁰ Книга Л. Гомолицкого проблемна; ее автор не претендует на исчерпывающий охват всего творчества Пушкина; в ней анализируются только его произведения, которые раньше в Польше не получили должного освещения: «Полтава», десятая глава «Евгения Онегина», «Борис Годунов» и пушкинская проза. Большую часть книги занимает историография: критический пересмотр польской пушкинистики и информация о достижениях пушкинистики в СССР. Для новой польской пушкинистики очень характерен и живо написанный сжатый критико-биографический очерк Мариана Топоровского «Гений и царизм».⁹¹

⁸⁸ См.: R. Burgi. A history of Russian hexameter. Hamden, Connecticut, 1954; В. Викери. К вопросу о ритме цезурного пятистопного ямба Пушкина. — International Journal of Slavic Linguistics and Poetics, v. XIV, Mouton, The Hague, 1971, p. 134—175.

⁸⁹ S. Zólkiewski. Puszkina a my. Warszawa, 1949, s. 1.

⁹⁰ Leon Gómolicki. Wielki realista Aleksander Puszkina. Warszawa, 1953, 236 s.

⁹¹ Marian Toporowski. Geniusz i caryzm. Rzecz o Puszkynie. Warszawa, 1971, 202 s.

Главное направление обновленной пушкинистики социалистических стран представлено углубленным исследованием восприятия Пушкина за рубежом как одного из важных проявлений развития и укрепления связей с русской классической литературой, а тем самым — одного из истоков культурных связей и дружбы с советским народом. Заново оказались переосмыслены многие ранее известные факты интереса к Пушкину в литературном прошлом социалистических стран, учтено много данных, прежде совсем неизвестных или остававшихся в тени. Значительно укреплена почва для определения места пушкинского наследия в мировом литературном процессе.

Фундаментальный труд представляет собою критико-библиографическое исследование Мариана Топоровского «Пушкин в Польше», значительно расширенное по сравнению с первым вариантом, напечатанным в 1939 г. во втором томе краковского пушкинского сборника.⁹² В книге М. Топоровского тщательно учтена вся польская пушкиниана начиная с первых прижизненных упоминаний о Пушкине и до 1949 г. включительно. Материал расположен в хронологическом порядке и поставлен в связь с общественно-политической жизнью страны, причем выясняется, что в числе пропагандистов Пушкина в Польше его критиками и переводчиками были участники обоих восстаний 1831 и 1863—1865 гг., и среди них такие люди, как сосланный на Кавказ переводчик поэмы «Цыганы» (1842) Леон Янишевский или заключенный в Петропавловскую крепость член Центрального Комитета Народового Бронислав Шварце, переведивший пушкинские произведения в тюрьме в 60-е годы. Ценность книги увеличивают удачно подобранные цитаты из польских переводов Пушкина и критических отзывов о нем. В вводном очерке Топоровского хорошо освещен интерес польской общественности к великому русскому поэту. Из книги выясняется, как велика была его известность уже в XIX в. «Кавказский пленник» и некоторые другие произведения были переведены еще при жизни автора. «Бахчисарайский фонтан» был переведен трижды, а к 1950 г. многие произведения Пушкина были переведены уже по шесть-семь раз.

Центральная проблема польской пушкинистики — Пушкин и Мицкевич — теперь оказалась выведена за узкие пределы биографизма и наполнилась общественно-историческим содержанием; перед ее исследователями встала задача прежде всего раскрыть историческую основу дружбы обоих великих поэтов, ее связь с движением декабристов в России и откликами на него в Польше. В круг этих вопросов Пушкин вводится во всех современных польских работах о русских связях Мицкевича.⁹³

Имеется ряд работ о судьбе пушкинского наследия в Болгарии, в Югославии, в Румынии и в других социалистических странах.⁹⁴ История пуш-

⁹² Marian Toporowski. Puszkini w Polsce. Zarys bibliograficzno-literacki. Warszawa, 1950, 322 s.

⁹³ S. Zólkiewski. Spór o Mickiewicza. Wrocław, 1952, 280 s.; L. Gomołicki. Dziennik pobytu Adama Mickiewicza w Rosji, 1824—1829. Warszawa, 1949; H. Batoński. 1) Mickiewicz jako badacz słowiańszczyzny. Wrocław, 1956, 110 s.; 2) Przyjaciele słowianie. Szkice historyczne z życia Mickiewicza. Warszawa, 1957; 3) Mickiewicz i słowianie. — Archiwum Towarzystwa Naukowego w Lwowie. Dział I, tom VII, zeszyt I, 1936; L. Pódhorski-Okólow. Realia Mickiewiczowskie. Warszawa, 1952; W. Kubacki. Palmira i Babilon. Warszawa, 1951, 80 s. Ср.: Ю. Витт. Новая польская литература о Мицкевиче. — Изв. АН СССР, Отд. лит. и яз., 1955, т. XIV, вып. 6, стр. 533—543; М. Живов. Новое о Мицкевиче. — Новый мир, 1955, № 12, стр. 109—112; М. Поляков. «Союз славы и оружия» польской и русской литературы. — Вопросы литературы, 1957, № 1, стр. 230—232.

⁹⁴ Й. Бадалич. Русские писатели в Югославии. М., 1963, стр. 61—104; П. Диняков. Пушкин в България. — Септември, 1949, № 9, стр. 3—16 (отдельный оттиск); V. Ciobanu. A. S. Puskin și literatura română. — Relații romîno-ruse în trecut. Studii și conferințe. București, 1957, p. 102—139. — Болгарское и румынское

кинского наследия в литературной жизни Венгрии XIX в. входит в круг тем первого тома коллективного труда венгерских ученых «Русско-венгерские литературные связи», в котором особенно интересны данные об исключительном успехе «Евгения Онегина» в романтизированном переводе Кароля Берци и о пушкинских отголосках в произведениях венгерского классика, запоздалого романтика М. Йокаи.⁹⁵

Задача социалистического освоения пушкинского наследия объединяет участников коллективного чешского сборника «Пушкин у нас».⁹⁶ Сборник включает разнообразные материалы: вводный очерк о жизни и творчестве Пушкина, отклики на пушкинский юбилей чешских писателей, исследование Г. Прохазковой «По следам Пушкина до 60-х годов», статьи об отдельных чешских переводчиках Пушкина и чешскую пушкинскую библиографию. Проблематика истории восприятия Пушкина в чешском литературном процессе освещается в обширной статье Прохазковой. Пушкин не сразу вошел в чешскую литературную жизнь; Колар, Шафарик и другие деятели чешского культурного возрождения не проявили к нему интереса, считая его недостаточно славянским поэтом; позднее, к 60-м годам, в обстановке перехода от романтизма к реализму, поколение Яна Неруды, к которому принадлежал и переводчик «Евгения Онегина» Вацлав Бендл, уже закладывало основы для более глубокого восприятия Пушкина и укрепления русско-чешских литературных связей.

Богато фактами и небольшое критико-библиографическое исследование Рудо Бртаня «Пушкин в словацкой литературе».⁹⁷ Здесь изложена история его восприятия в словацкой литературе. Пушкин вошел в нее в 30—40-е годы благодаря «штуровцам», поэтам-романтикам, сподвижникам главы словацкого возрождения Людевита Штура. В гнетущей обстановке преследований со стороны австрийских и венгерских правящих кругов, в тяжелых условиях гонений против словацкой национальной культуры имя Пушкина для словаков служило выражением патриотической гордости за литературу родственного великого народа. Иначе, по-новому, Пушкин оказался воспринят позднее, с развитием реализма в словацкой литературе, когда он вошел в нее как один из классиков мировой литературы. В годы войны, продолжает Рудо Бртань, переводы из Пушкина — ими особенно активно занимался выдающийся писатель-реалист Янко Ясенский — служили делу борьбы с фашизмом, а после освобождения наступил этап их широкого освоения.

В истории восприятия Пушкина в отдельных славянских странах наблюдаются значительные различия. Даже в литературной жизни соседних славянских народов — польского, чешского и словацкого Пушкин был воспринят по-разному, хотя в общем итоге и тут и там его наследие послужило укреплению дружеских связей с русской культурой. Так, по сравнению с отрицательным восприятием пушкинского стихотворения «Клеветникам России» в Польше в словацких литературных кругах оно воспринималось как поддержка общеславянского патриотизма; об этом и о других аспектах судьбы пушкинского наследия в словацкой литера-

литературоведение объединяет общий интерес к пушкинскому Кирджали как отражению национально-освободительного движения в балканских странах, см.: Tr. Jonescu-Nișov. Kirdjali dans la littérature universelle. — Romanoslavica, I, București, 1958, p. 105—123; И. К. Стойчев. За първи преводачи на «Кърджали» от А. Пушкин и М. Чайковски. — Годешник на ББИ Елин Пелин, 1956—1957, т. 6, с. 185—192.

⁹⁵ Tanulmányok a magyar-orsz irodalmi kapesolatok köréből, I. Budapest, 1961, p. 570, 575—576 (резюме на русском языке).

⁹⁶ Puškin u nas. 1799—1949. Praha, 1949.

⁹⁷ R. Brtáň. Puškin v slovenskej literature. Turčiansky sv. Martin, 1947, 123 s.; Р. Бртань. Пушкин в Словакии. — Славяне, 1949, № 3, стр. 47—49.

турно-общественной жизни пишет А. Попович в книге «Русская литература в Словакии в 1863—1875 гг.».⁹⁸

Стремлением возможно полнее включить наследие Пушкина в социалистическую культуру ГДР продиктовано исследование Гаральда Рааба «Лирика Пушкина в Германии (1820—1870)», написанное им одновременно с его редакторской работой по подготовке полного немецкого собрания сочинений великого писателя.⁹⁹ Его первую часть составляет история трех важнейших этапов восприятия пушкинской поэзии в Германии прошлого века, вторую — анализ трех стихотворений Пушкина в переводах разных переводчиков этого времени.

Путь Пушкина к немецкому читателю, показывает Г. Рааб, был не легким. Его начали переводить еще при жизни, в 20-е и 30-е годы, но в условиях общественной реакции в Германии, когда туда не доходили никакие отголоски движения декабристов, пушкинская политическая лирика осталась там совершенно неизвестной. На втором этапе истории восприятия Пушкина в Германии, продолжает Г. Рааб, с 1837 до 1848 г., правильному пониманию смысла и масштаба его творчества немало помешали немецкие критики (Ф. Отто, Г. Кениг), повторявшие ошибочные и плоские суждения русских критиков чуждого Пушкину лагеря и либо считавшие его подражателем Байрона, либо противопоставлявшие ему других, по их мнению, более значительных, а на самом деле второстепенных поэтов. Но к этому же этапу относится и замечательная по глубине понимания Пушкина упомянутая выше статья Фарнгагена фон Энзе. И хотя дальнейшему углублению восприятия Пушкина в Германии очень содействовала публицистика Герцена, ее воздействие на характер переводов пушкинской лирики, с сожалением констатирует Г. Рааб, осталось очень ограниченным. И любопытно, замечает он во второй части своей книги, что блестящие переводы Каролины Павловой остались тогда в Германии незамеченными в силу того, что далеко опередили свое время. Книга Рааба тем самым не только содержит историю восприятия лирики Пушкина в Германии XIX столетия, но и подводит к более широким выводам о судьбе его наследия в мировом литературном процессе. Как можно заключить, длительная недооценка Пушкина за рубежом была в значительной мере результатом того, что он опередил свое время. Книгу Рааба дополняет глава о Пушкине в обобщающем исследовании Э. Рейсснера, посвященном истории русско-немецких литературных связей с 1800 по 1848 г.¹⁰⁰

В последнее время Пушкин все чаще и чаще рассматривается в сравнительно-типологическом аспекте. Несмотря на спорность некоторых работ такого типа, дальнейшие исследования в этом направлении очень перспективны, поскольку открывают путь к углубленному выяснению места писателя в мировом литературном процессе.

«Евгению Онегину» Пушкина рядом с «Паном Тадеушем» Мицкевича отведена большая, центральная по своему месту и значению, глава «От героического эпоса к роману в стихах» в книге Карела Крейчи «Героикомизм в славянской поэзии».¹⁰¹ Содержание книги чешского ученого со-

⁹⁸ А. Поповић. Ruská literatúra na Slovensku v rokoch 1863—1875. Bratislava, 1961, 151 s.

⁹⁹ H. Raab. Die Lyrik Puškins in Deutschland (1820—1870). Berlin, 1964, 200 S. Ср.: Ю. Левин, Ю. Лотман. Восприятие лирики Пушкина в Германии. — Русская литература, 1966, № 2, стр. 250—253; Ю. Левин. Памяти Гаральда Рааба (1921—1969). — В кн.: Временник Пушкинской комиссии. 1969. Л., 1971, стр. 123—126. См. также: H. Raab. Wege und Irwege der deutschen Puškinrezeption im 20. Jahrhundert. — Zeitschrift für Slawistik, B. VIII, Heft 3, 1963, S. 309—329.

¹⁰⁰ E. Reissner. Deutschland und die russische Literatur 1800—1848. Berlin, 1970, S. 163—203.

¹⁰¹ K. Krejčí. Heroikomika v básnictví slovanů. Praha, 1964, 549 s.

ставляет исследование истории героикомиического жанра в славянских литературах как части его более широкой эволюции во всем мировом литературном процессе начиная с «Батрахомиамахии» и вплоть до «Улисса» Джеймса Джойса, с одной стороны, и поэмы Маяковского «150 000 000» — с другой. Как произведение, в своих истоках восходящее к жанру «ироикомиической поэмы», «Евгений Онегин» ставится чешским ученым в один ряд с «Неистовым Роландом» Ариосто, «Орлеанской девственницей» Вольтера и «Дон Жуаном» Байрона. В истории создания пушкинского стихотворного романа, утверждает К. Крейчи, «Дон Жуан» сыграл такую же роль, как «Орлеанская девственница» Вольтера в создании «Руслана и Людмилы»; героикомиическую сторону пушкинского замысла он связывает с характером Евгения, а выход за рамки этого жанра — с иначе задуманным характером Татьяны.

В книге Карела Крейчи вызывает серьезные возражения его крайне преувеличенное и по существу антиисторичное понимание героикомиического жанра, с которым у него связывается представление как о важнейшем показателе движения литературы вперед. Ошибка чешского ученого проистекает из преувеличения роли пародии в литературном развитии; переоценивая ее значение в пушкинском романе, он, теряя ощущение целого, слишком пристально вглядывается в такие детали в нем, как например ироническое упоминание о Буянове, которое только мимоходом обыгрывается в качестве уже изжитой литературной темы. Крейчи не учитывает, что в отличие от литературы эпохи классицизма в «Евгении Онегине» комизм уже вовсе не служит оправданием реализма в его узко бытовом или «низком» выражении, а, как и трагизм, равноправен в охвате всей полноты жизни.

В другой работе Карела Крейчи «Поиски чешского Онегина» устанавливается типологическое сходство между «Евгением Онегиным» и целым рядом чешских сатирических стихотворений и поэм с общей для них темой «героя своего времени» («Пан Вышинский» Густава Пфлегера-Моравского, «У нас» Яна Неруды, «Моя Татьяна» Богдана Каменского, «Магдалена» Махара и т. д.).¹⁰² Известная близость между чешскими «онегинскими» сатирическими произведениями и их русским образцом бесспорна. Нельзя, однако, не возразить против попытки К. Крейчи определить самые общие признаки «Евгения Онегина» или его «модель», как он выражается, таким образом, что эта «модель» входит в другую, еще более широкую, представленную «Дон Жуаном» Байрона, а та в свою очередь — в еще более широкую, типа «Неистового Роланда» Ариосто. Здесь опять повторяется навязчивая схема развития ироикомиического жанра и забывается о гораздо большей близости «Евгения Онегина» к западноевропейскому и русскому реалистическому роману XIX в.

Явление, аналогичное чешским поэмам «онегинского» типа, несколько раньше заметил в венгерской литературе Иштван Шётер. В Венгрии, констатирует он, где в условиях поражения национального освободительного движения надолго задержался запоздалый романтизм с национальной героической окраской, развитие прозаического реалистического романа затормозилось и ему предшествует появление реалистической поэмы, близкой по своему типу к пушкинскому роману в стихах; толчок в этом направлении был дан еще Яношем Аранем, продолжателем дела которого стал его сын Ласло Арань. «Евгений Онегин» в Венгрии 60-х и 70-х годов воспринимался, таким образом, двояко: в духе романтиков, как поэтиза-

¹⁰² К. Крейчи. Поиски чешского Онегина. — В кн.: Чехословацко-русские литературные связи в типологическом освещении. М., 1971, стр. 10—28. Ср.: Э. Панава. Поэзия Пушкина в словацком классицизме и романтизме. — Там же, стр. 29—41.

ция любви и сельской жизни, и, с другой стороны, как пролог к реалистическому изображению современной жизни.¹⁰³

Роль пушкинского наследия в словацкой литературе, уже, казалось бы, достаточно полно изученная Рудо Бртанем, теперь заново освещена в книге Эммы Пановой «Пушкин в словацкой поэзии до 1918 года»; главное в ней заключается в раскрытии той внутренней закономерности словацкого литературного процесса, благодаря которой Пушкин в соответствии с общественными задачами и литературно-эстетическими принципами каждого отдельного этапа воспринимался по-разному: зачинатели словацкого возрождения, воспитанные на традициях классицизма, оставались совершенно чужды его юношескому романтизму; предромантик Кузман ориентировался на национально-историческую тематику «Песни о вещем Олеге», но, переводя Пушкина, оставался верен традициям классицизма; «штуровец» Янко Крваль в переводе той же «Песни о вещем Олеге» усилил романтическое звучание; Вайянский теоретически принимал пушкинский реализм и в поэме «Душинский» ориентировался на «Евгения Онегина», но фактически тоже сохранял связь с романтизмом и к тому же преломлял поэзию Пушкина сквозь свое консервативное мировоззрение; только Янко Ясенский смог до конца последовательно воспринять Пушкина как писателя реалиста и в своих переводах сумел передать разговорную интонацию его стихов.¹⁰⁴ Исследование Э. Пановой имеет теоретическое значение и на примере освоения наследия Пушкина в Словакии выдвигает проблему взаимодействия между литературами разного уровня художественного развития. Наследие Пушкина тем самым не только все шире и шире входит в международный научный оборот, но и подсказывает проблемы, проливающие новый свет на некоторые важные закономерности развития мировой литературы.

Пушкинистика становится одним из важных разделов современной русистики, исследования русской классической литературы, широко развернувшегося за рубежом за последние два с половиной десятилетия. В ряде стран уже сложились определенные традиции изучения Пушкина.¹⁰⁵ Повысились требования к художественному уровню переводов пушкинских произведений. Многие зарубежные исследователи Пушкина, в том числе Андре Менье во Франции и Томас Шоу в США, являются его переводчиками.

Хотя к нашему времени отдельные поэтические произведения Пушкина уже существуют в высокохудожественных переводах на некоторые

¹⁰³ См.: István Sötér. L'Onéguine de Pouchkine et le roman hongrois. — In: István Sötér. Aspects et parallélismes de la littérature hongroise. Budapest, 1966, p. 115—129.

¹⁰⁴ Е. Рапова. Puškin v slovenskej poézij do roku 1918. Bratislava, 1966, 264 s.

¹⁰⁵ См.: С. С. Ланда. А. С. Пушкин в печати Польши в 1949—1954 гг. — В кн.: Пушкин. Исследования и материалы, т. I. М.—Л., 1956, стр. 408—472; Я. Л. Левкович. Печать народно-демократической Венгрии о Пушкине (1949—1952). — Там же, стр. 396—407; Х. Дудевски. Пушкин в Болгарии. — Русская литература, 1972, № 2, стр. 207—219. А. Менье. Пушкин во Франции в 1940—1956 годах. — В кн.: Пушкин. Исследования и материалы, т. II, 1958, стр. 450—458; Н. А. Шелингер. Пушкин в немецкой демократической печати (1945—1955). — Там же, стр. 459—468. См. также статьи А. И. Голышевой об изучении Пушкина в Англии и в США: К вопросу об изучении Пушкина в Англии. — В кн.: Пушкинский сборник. Псков, 1962, стр. 110—122; Пушкин в Америке (библиографическая заметка). — Уч. зап. Псковск. гос. пед. инст. им. С. М. Кирова, вып. № 28, Л., 1968, стр. 25—35; Американская Пушкиниана 60-х годов. — В кн.: Пушкинский сборник. Псков, 1968, стр. 158—164; Пушкин в американской русистике. — В кн.: Пушкин и его современники (Уч. зап. Лен. гос. пед. инст. им. А. И. Герцена, т. 434). Псков, 1970, стр. 197—204; Пушкин в английской критике 50—60-х гг. — Там же, стр. 205—210; Пушкин в исследованиях американских славистов. — В кн.: Пушкинский сборник (Уч. зап. Лен. гос. пед. инст. им. А. И. Герцена, т. 483). Псков, 1972, стр. 68—83.

иностранные языки, общим местом современной зарубежной пушкинистики остается сожаление о мешающих его популярности переводческих трудностях. Появляются исследования об отдельных переводчиках Пушкина и о принципах передачи его поэзии на другом языке.¹⁰⁶ Научная дискуссия, в которой пушкинистика связана с проблемой художественного перевода, развернута талантливыми польскими поэтами-переводчиками Пушкина Северином Поляком, Адамом Важином и Мечиславом Яструном. Польские переводчики обсуждают вопрос о том, как в рамках иной, чем русская, стихотворной системы лучше всего передать особенности пушкинского четырехстопного ямба или онегинской строфы.¹⁰⁷ Проблемы художественного перевода занимают видное место в упомянутых выше исследованиях Г. Рааба и Э. Пановой.

Одним из важных результатов изучения Пушкина за рубежом явились научно подготовленные издания переводов его произведений, в том числе американского издания его переписки под редакцией Т. Шоу (1963), двух томов (1953, 1958) из незавершенного французского собрания его сочинений под редакцией Андре Менье, трехтомного польского собрания сочинений под редакцией Мариана Топоровского (1967), шеститомного словенского (1949—1967) и шеститомного немецкого собрания, предпринятого в ГДР под редакцией Гаральда Рааба (1964—1968). Таким образом, практическим положительным результатом развития зарубежной пушкинистики является расширение и углубление знакомства миллионов читателей с наследием великого русского писателя.

Итак, из нашего краткого обзора можно заключить, что Пушкин становится одной из главных проблем современной русистики за рубежом. В освещении биографии и творчества Пушкина проявляются различные методологические позиции ученых. Зачастую борьба вокруг тех или иных точек зрения принимает острый идеологический характер. Одновременно расширяется влияние советского пушкиноведения и растет знакомство с творчеством Пушкина не только специалистов, но и широких кругов читателей.



¹⁰⁶ А. Меуниех. 1) Pouchkine traduit. Pouchkine trahi... — Babel, 1955, v. I, № 2, p. 1—6; 2) Pouchkine poète et sa traduction en français. — Babel, 1961, v. 7, № 3; 3) Trois stylistes traducteurs de Pouchkine. Merimée, Tourguénev, Flobert. Essai de traduction comparée. Paris, 1962, 40 p.; P. Rilla. Kritik und Problem. Berlin, 1953 (Кар. «Puschkin+Übersetzung», S. 120—125); В. Илек. Překladatel a básník. — In: Československá rusistika, H. XVI, 1971, № 4, s. 189—190; О. Улићна. О Пушкиновě лугце в Кřiћковьх прѣклaдeч. — Československá rusistika, r. XVII, 1972, № 5, s. 237—238; В. Доһнаl. Geneze překladu. Praha, 1971, 155 s. См. рецензию Л. С. Кипкина «Две книги о чешских переводах Пушкина» (Русская литература, 1973, № 3, стр. 185—189).

¹⁰⁷ O sztuce tłumaczenia. Wrocław, 1955, 559 s.

Д. М. ШАРЫПКИН

ПУШКИН В ШВЕДСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

Произведения А. С. Пушкина многократно переводились на шведский язык, привлекали внимание шведской критики и оказали воздействие на развитие литературы Швеции. Пушкин для шведов не просто стихотворец, драматург и новеллист, но поэт, жизнь и трагическая гибель которого красноречиво свидетельствуют о несовместимости художественного гения и злодейства, общественной лжи, социальной несправедливости. Пушкин имел влияние на идейное и творческое сознание крупнейших шведских писателей: имя поэта не было пустым звуком для Августа Стриндберга и Сельмы Лагерлёф.

Однако известность Пушкина в Швеции далеко не соответствовала всемирности его гения. В первой половине XIX в. Пушкин не занял подобающего ему места в шведской переводной литературе. Сыграли роль политические обстоятельства. Шведские либералы, ненавидевшие царя-палача Польши и мало знакомые с передовой русской культурой, не могли симпатизировать автору стихотворения «Клеветникам России». Читатели Швеции того времени, в большинстве своем воспитанные на отечественной «запоздало»-романтической беллетристике (подражательных стихах, псевдоисторической драматургии), предпочли Пушкину, с одной стороны, Булгарина, с другой — Марлинского. Но Пушкина переводили, о нем писали, им интересовались видные шведские писатели того времени.

Пушкинские сочинения стали достоянием шведского читателя во многом благодаря посредничеству шведоязычной Финляндии. Именно здесь в 1825 г.¹ вышел в свет первый шведский перевод из Пушкина — поэма «Кавказский пленник». Поэму эту размером подлинника перевел Фредерик Август фон Платен (Frederik August von Platén, 1790—1868), шведский офицер, плененный во время шведско-русской войны 1809 г. и поступивший на русскую службу сперва в Финляндский комитет, а затем в Министерство иностранных дел. Получив в 1821 г. отставку, Платен в своем финляндском имении трудился над переводом поэмы Пушкина, изданной им под заглавием «Воспоминание о Кавказе».²

Однако о Пушкине в шведской печати заговорили раньше. В газете, издававшейся на шведском языке в городе Або — «Åbo Underrättelser», 17 января 1824 г. появилась анонимная рецензия на немецкий перевод «Кавказского пленника», выполненный А. Б. Вульпертом (Петербург,

¹ См.: A. Jensen. Puškin in der schwedischen Literatur. — In: Zbornik u slavu Vatroslava Jagića. Berlin, 1908, S. 74—80; М. А. Цявловский. Летопись жизни и творчества А. С. Пушкина, т. I. М., 1951, стр. 666.

² Minne af Kaukasien. Af. A. Puschkin. Öfversättning ifrån Ryskan. Åbo, 1825.

1823).³ Автором рецензии был, по всей вероятности, Платен, обильно цитировавший ее в послесловии к своему, также анонимному, переводу. Рецензент находил, что поэма в целом удачна, но что диалог «растянут» и «не свободен» от сентиментальности. Приводились и биографические сведения о Пушкине, в большинстве своем неточные и прямо ошибочные: утверждалось, что Пушкин родился в Петербурге, что на службу в Министерство иностранных дел он поступил в 1817 г., а генерал Инзов именовался Низовым. В остальном рецензия Платена — буквальный перевод соответствующего отрывка из «Учебной книги Российской словесности»⁴ (ч. III) Н. И. Греча, где обращалось внимание читателя на поэму «Руслан и Людмила», свидетельствующую о необыкновенном богатстве развивающегося таланта поэта, пробудившую интерес и надежды друзей русской литературы.

Изданию шведского перевода «Кавказского пленника» предпослано сочиненное Платеном стихотворное послание Пушкину, представляющее, быть может, не столько художественный, сколько исторический интерес. Переводчик просил у поэта прощения за то, что «осмелился по-земному» толковать небесную песнь его «легкокрылой музы». Хотя, продолжал автор послания, «всего два десятилетия прошло с первого дня твоего появления на свет, а плодоносные зерна твоего гения уже позволили произрасти богатым, роскошным цветам». Платен удостаивал русского поэта сравнения с Тегнером, национальным поэтом Швеции: «В поэзии ты сродни скальду..., зрелому певцу, возвышающему величавую главу в венце из звезд; свет его гения струится с Запада, твоя звезда восходит на Востоке».

В послесловии к переводу Платен рассказал о своем «взгляде» на предлагаемую поэму. Переводчик, пытаясь оправдать собственные промахи, остановился не столько на достоинствах, сколько на недостатках поэмы. Платен находил, что «дикция» Пушкина в целом чиста, легка и преисполнена гармонии, но тут же присовокуплял, что последнее не есть достоинство лично Пушкина, ибо русский язык богат гласными и является, употребляя выражение мадам де Сталь, «металлическим языком». Недостатки поэмы Платен видел в том, что вторая часть уступает первой как в композиционном отношении, так и «по наивности поэтических выражений», что диалог растянут и чересчур чувствителен. Платен «честно признавался», что, переведя вторую часть поэмы, он так и «не достиг того, к чему стремился, — точности и занимательности». Поэму Пушкина высоко оценила газета «Åbo Tidningar» (№ 19, 1826); критика привлекла простота и занимательность фабулы произведения, его художественные достоинства, очевидные несмотря на неровности перевода: безыскусственность повествования, добротность стиха.⁵

Во второй половине 30-х годов Платен подготовил второе, исправленное издание своего перевода, которое, однако, по неизвестным причинам в то время не увидело света. Корректурa обновленного перевода поэмы хранилась в библиотеке университета Або вплоть до 1882 г., когда журнал «Finsk Tidskrift» опубликовал поэму под ее настоящим заглавием «Кавказский пленник».⁶

³ Характеристику этого издания см.: М. П. Алексеев. Пушкин на Западе. — В кн.: Пушкин. Временник Пушкинской комиссии, т. III. М.—Л., 1937, стр. 135—136.

⁴ Minne af Kaukasien, s. 29.

⁵ См.: Э. Карху. Финляндская литература и Россия 1800—1850. Таллин, 1962, стр. 94.

⁶ Fången i Kaukasien. Poem af Alex. Puschkin. Öfversättning. — Finsk Tidskrift, T. 11, N. 1, januari 1882, s. 424—438. — В 30—40-х годах пушкинские произведения на шведский язык переводили выдающиеся финляндско-шведские литераторы того времени Фредерик Сигнеус (F. Sognaeus, 1807—1881) и Йухан Людвиг Рунеберг

В 1841 г. в Упсале была защищена первая в мире докторская диссертация, посвященная творчеству Пушкина; она вышла отдельной брошюрой: «Александр Пушкин, русский Байрон. Литературный портрет. Диссертация, с дозволения знаменитого философского факультета, подлежащая защите в Густавианской аудитории 8 декабря 1841 года магистром доцентом Карлом Юлиусом Ленстрёмом».⁷ Автор брошюры, видный писатель, был «уже известен в шведской словесности множеством разнообразных книг, им изданных».⁸ Карл Юлиус Ленстрём (1811—1894) — идейный вождь либеральных студентов, в 1839—1840 гг. издатель органа молодых писателей Упсалы, газеты «Eos», литературный союзник выдающегося шведского писателя-радикала Альмквиста. В работе над диссертацией Ленстрёму помогали его коллеги и сторонники Карл Густав Сантессон и Улуф Магнус Сундбум: получилось не строго академическое исследование, а своеобразный литературный манифест, подлежащий оглашению на публичном диспуте. Кружок Ленстрёма на своем знамени написал имена величайших европейских поэтов-свободолюбцев: Байрона и Пушкина.

Ленстрём и его коллеги, не знавшие русского языка, использовали, по их собственному признанию,⁹ первую в датской критической литературе статью о Пушкине,¹⁰ посредственные немецкие переводы Роберта Липперта¹¹ и статью «Puschkin» в энциклопедии Брокгауза («Brockhaus Conversation-Lexicon»). Я. К. Грот заметил, что Ленстрём «вообще не изучал ни Пушкина, ни русского народа, а говорит только с голоса других и наугад».¹² В работе немало курьезных ошибок; например, заглавие стихотворения «Черная паль» переведено: «Черная душа» («Den svarta själen»). «Но как же „паль“ могла превратиться в „душу“? Очень просто: по-шведски есть слово „шэль“ (själ), которое значит душа».¹³ Однако

(J. L. Runeberg, 1804—1877). Сигнеус перевел «Талисман» и поэму «Цыганы» (1833), а Runeberg — доставленное ему Я. К. Гротом стихотворение «Ворон к ворону летит» (1839), переложенное также и Сигнеусом в 1841 г. Тогда же появился перевод четырех «Песен западных славян» (Helsingfors Morgonblad, 1841, № 45, 50, 51, 55); кроме того, Я. К. Грот перевел на шведский язык статью «Русская изба» (1844; см.: М. П. Алексеев. Пушкин на Западе, стр. 136). В 1847 г. опубликованы анонимные шведские переводы отрывка из «Бориса Годунова» и целиком, «Скупого рыцаря» (Helsingfors Morgonblad, 1847, № 14—15; см.: Э. Карху. Финляндская литература и Россия 1800—1850, стр. 275—276).

⁷ Alexander Puschkin, Rysslands Byron. Ett skaldeporträtt hvars första Del med vidberömda Filos. Facult. tillstånd af Mag. Doc. Carl Julius Lénström... kommer att offentligén försvaras på Gustav. Audit. den 8 Dec. 1841. Upsala, Leffler och Sebell, 1841.

⁸ Я. К. Грот. Листки из скандинавского мира. — В кн.: Труды Я. К. Грота, т. I. СПб., 1898, стр. 297.

⁹ См.: Alexander Puschkin, Rysslands Byron, s. 10.

¹⁰ Автор этой статьи — известный датский критик, издатель журнала «Brage og Idun» Петер Лудвиг Мёллер (P. L. Møller, 1814—1865). Впервые его статья о Пушкине напечатана под заглавием: «Портрет поэта» (P. L. Møller. Digterkildringer. — Brage og Idun, 1839, В. I, Н. 1, s. 277—281). Одним из ее источников послужила немецкая заметка Фридриха Титца «Александр фон Пушкин» (Alexander von Puschkin. Skitze von Tietz. — Das Ausland, 1837, 30 марта, № 89 и 31 марта, № 90). Впоследствии свою статью о Пушкине Мёллер перепечатал в книге: P. L. Møller. Kritiske Skizzer. Kjøbenhavn, 1847, s. 1—30; здесь она уже носит заглавие: «Александр Пушкин (родился в 1799 году)». («Alexander Puschkin. Født 1799»). Ленстрём мог прочесть о Пушкине и в отечественном издании. Выходящая в Швеции газета «Kometen» (1825, № 7, 22 октября; 1826, № 20, 11 марта, № 21, 15 марта, № 24, 25 марта) печатала обзоры новейшей русской литературы, в которых упоминалось имя Пушкина (см.: G. Kjetsaa. Michail Lermontov im Norden. — Scando-Slavica, tom. XVII, 1971, стр. 69—70).

¹¹ Alexander Puschkins Dichtungen. Aus dem Russischen übersetzt von Dr. Robert Lippert, B. 1—2. Leipzig, 1840.

¹² Я. К. Грот. Листки из скандинавского мира, стр. 298.

¹³ Там же.

раздраженный тон рецензии Я. К. Грота объяснялся не только недостатками диссертации, но и неприязненным отношением рецензента к радикальному литературному и политическому направлению Ленстрёма и Альмквиста.¹⁴

По Ленстрёму, всякий поэт тем значительнее, чем ближе он по духу передовой западноевропейской культуре, в частности Байрону, крупнейшему лирику-романтику Европы. Ленстрём, радикал, соответственно «западник» (т. е. противник скандинавской национально-провинциальной ограниченности) и враг русского царизма (в то время союзника шведской монархии) не согласен с мыслью, высказываемой консерваторами, будто Западная Европа одряхла, все в ней обветшало, перезрело и обречено на гибель всем ходом мировой истории. Европа еще не сыграла своей роли, она лишь начинает новый, очередной акт мировой драмы. Пусть продолжают вулканические извержения в политике, с пафосом продолжал шведский автор, — на их потрескавшейся лаве дадут золотой урожай новые направления в жизни государства. в литературе и искусстве. Та культура, ради которой работали старейшие силы человечества, не исчезнет, как увядший оранжерейный цветок.

История русской литературы знавала больших поэтов-лириков: Кантемира и Ломоносова, «отцов русской поэзии», Богдановича, «Анакреона России», Державина и Дмитриева, подготовивших формирование русского романтизма, Жуковского, Батюшкова, Вяземского, Баратынского, Языкова, Веневитинова, Бенедиктова и т. д., но никто из них не превосходит Пушкина в его сфере: лирическом повествовании во вкусе Байрона. Пушкина можно назвать «русским Байроном» потому, что из всех поэтов России он наиболее лиричен, что он непосредственно учился у «короля певцов Альбиона» и что дарования обоих поэтов, их биографии и творческие методы удивительно сходны.

Главное, что сближает Пушкина с Байроном, это «дух беспокойства», фаустовский, демонический дух сомнения, порожденный особенностями переломного времени. Это — «болезнь эпохи», и во всем цивилизованном мире у нее одни корни. Переходное время, переживаемое европейскими народами, подобно бурному морю, и поэзии лишь остается отразить его волнение. Ленстрём подчеркнул, что пафос отрицания Пушкина социально окрашен, что поэт ненавидит светскую чернь и вообще «высшие классы», отрицает их непросвещенность и сочувствует «простонародью», хотя и не желает всесокрушающего народного бунта. На устах поэта играет язвительная усмешка сатирика, клеймящего прогнившую, ложную культуру и разложившиеся нравственные устои дворянской аристократии.

Ленстрём находил, что Пушкина и Байрона сближает общность тем,

¹⁴ Карл Йухан Луве Альмквист (1793—1865) — поэт, драматург и романист, социальный критик, утопист-фурьерист, художник разносторонний и самобытный, в 1838 г. выпустил повесть «Так можно» («Det går an»), где, полемизируя с писательницей-феминисткой Фредерикой Бремер (которую Я. К. Грот высоко ценил), в резкой форме отрицал буржуазный брак и вообще семейные устои. Грот, признавая за Альмквистом «талант, удивительный по своей неимоверной плодовитости, самобытной силе и редкой разносторонности», с неодобрением отмечал, «что между идеями Альмквиста часто встречаются самые странные парадоксы и противоречия; и что вообще в творческом духе его слишком мало гармонии и истинно художественного разумения. В уме его есть чрезвычайная резкость, перо его красноречиво, увлекательно, но не менее того и язвительно». Говоря об Альмквисте-журналисте, о его неэтичном, слишком грубом, с точки зрения плетневского «Современника», отношении к оппонентам-консерваторам, Я. К. Грот возмущался: «Вот до каких унижайтельных сцен может доходить литературная вражда! Какой поучительный урок для литераторов во всей Европе» (Я. К. Грот. Листки из скандинавского мира, стр. 257, 263). О Гроте — критике шведской литературы см.: Н. Граге. En rysk banbrytare för svensk kultur. — Ord och Bild, 1922, s. 268—274.

настроений, стилевых приемов. У Пушкина, как у «поэта Альбиона», «пылкие чувства и фантазия», «тот же вкус к лирической рефлексии», «та же неудовлетворенность светом и жизнью», «одинаково живые и увлекательные, лаконичные, но огневые лирические картины любовных сцен и геройских подвигов», «сходные описания природы и народной жизни». Пушкин подобно английскому поэту умеет повествовать кратко, немногими словами, живописной деталью, намеком, причем жизненность описания выигрывает от этого.

Художественная стихия Пушкина — лирика, но творческий метод поэта развивался к «объективности» в жанрах драмы и стихотворного романа.¹⁵ «Евгений Онегин» напомнил Ленстрёму байроновского «Дон Жуана» и сатирические романы Стерна, Филдинга и Жан-Поля. Реалистической же драматургии и новеллистики Пушкина критик, писавший в эпоху «запоздалого», эпигонского романтизма в шведской литературе, оказался не в состоянии оценить по достоинству. Хотя он и счел «национальную драму» «Борис Годунов» звездой на небосклоне русской литературы, но не находил ее вообще «первоклассным» произведением. Повести «Капитанская дочка», эти, по словам критика, «романтические картины кровавых сцен пугачевщины», «как роман обладают небольшой поэтической ценностью».¹⁶

Я. К. Грот все же сумел оценить сам факт выхода в свет шведской книги о Пушкине. Отрицательно отзывавшись в целом о диссертации Ленстрёма, Грот писал: «Однако ж, как она ни ничтожна по содержанию своему, надобно сознаться, что ее появление составляет весьма примечательный для России факт в современной литературе. Давно ли в Европе едва знали понаслышке имена двух-трех представителей умственной деятельности русских, а теперь... в древнейшем университете Севера предметом публичного прения избирается русский народный поэт!»¹⁷

¹⁵ Шведская критика отметила, что реалистические тенденции в творчестве Пушкина ощущаются явственнее, чем в поэзии Байрона. В статье «Alexander Sergejewitsch Puschkin» (Borgå Tidning, 1839, № 53, 6 VII, № 54, 10 VII) говорилось, что у Пушкина, автора «Бориса Годунова» и «Евгения Онегина», возникла потребность пристальнее взглянуть в действительность, чем у Байрона. Критика восхищал пушкинский «свободный роман» широтой и типичностью картин русской жизни, правдивостью изображения нравов и характеров: «Читатель находит здесь столь верное изображение нравов и характеров, что ему кажется, будто он сам странствует по России и повсюду знакомится с русской действительностью. В этом произведении, одном из самых выдающихся в русской литературе, Пушкин оставил потомкам отражение замечательной эпохи, в которую жил он сам, а также созданный им поэтический язык, гибкий и необыкновенно богатый новыми образами, выражениями и тонкими нюансами» (см.: Э. Карху. Финляндская литература и Россия 1800—1850, стр. 276—277). Много позже автор большой статьи «К юбилею Пушкина» Георг Фрасер находил, что русский поэт в романе «Евгений Онегин» и драме «Борис Годунов» коренным образом «пересмотрел Байрона» и приблизился по своему творческому методу к Шекспиру (G. F. [Georg Fraser]. Till Pouschkin jubileet. — Finsk Tidskrift, 1880, s. 3—21).

¹⁶ В последней части книги рассказано о содержании некоторых произведений Пушкина и дан перевод выбранных мест из них. Ленстрём отрывочно перевел стихотворения «Клеветникам России» и «Разговор книгопродавца с поэтом», поэмы «Кавказский пленник», «Цыганы», «Бахчисарайский фонтан», «Братья разбойники» и «Полтава», драмы «Каменный гость» и «Борис Годунов» и пересказал содержание «Евгения Онегина» и «Графа Нулина». Пушкину посвящено несколько строк в составленной Ленстрёмом литературной энциклопедии (С. J. Lénström. Handbok i Poesiens Historia, d. II. Örebro, 1841, s. 320). Пушкин назван здесь «превосходным, первоклассным поэтом, исполненным силы и духа», «байронической натурой», и эти оценки повторены в «Истории всемирной литературы» профессора А. Анфельда (A. Ahnfeldt. Världslitteraturens historia, bd. 2. Stockholm, 1875) и в статье профессора И. А. Лунделя, написанной для шведского энциклопедического словаря (J. A. Lundell. Puschkin. — In: Nordisk Familjebok, bd. 8. Stockholm, 1889).

¹⁷ Я. К. Грот. Листки из скандинавского мира, стр. 299.

Поэтические переводы в Швеции XIX в. почти не приносили дохода их издателям, зачастую не раскупались, выходили крошечными тиражами; поэтому шведский читатель долго не имел томика стихотворений Пушкина. Лишь в начале 70-х годов Виктор Эмануэль Эман (V. E. Öman, 1833—1904), поэт, человек широкой эрудиции и немалого литературного таланта, опубликовал книгу пушкинской лирики в собственных переводах (с немецкого).¹⁸ К Пушкину Эман обратился потому, что находил в его творчестве не свойственную позднеромантической шведской литературе оригинальность и самобытность, творческую виртуозность и «чистосердечие». В послесловии Эман писал, что лирика великого русского поэта глубоко народна, основу ее составляет фольклор; Пушкин одинаково искусен во всех жанрах. Сборник включал 28 стихотворений, в том числе «Зимнее утро», «Зимний вечер», «Монастырь на Казбеке», «Кавказ», «Узник», «Ангел», «Стансы» («В надежде славы и добра»), «Воспоминание» («Когда для смертного умолкнет шумный день») и т. д. Выполненные Эманом переложения стихотворений «Что в имени тебе моем», «Не пой, красавица, при мне», «Послание в Сибирь» и «Я помню чудное мгновенье» шведы считают «перлами искусства поэтического перевода».¹⁹

Последующие переводчики пушкинской лирики несомненно учитывали художественные достижения Эмана. В 1887 г. в Борго на шведском языке вышла антология русской поэзии, куда наряду с лирическими произведениями Лермонтова и Некрасова включены «Медный всадник» и несколько стихотворений Пушкина.²⁰ В предисловии к сборнику отмечалось, что Пушкин был первым, кто направил русскую поэзию «по чисто национальному руслу». Все, чем жила современная Пушкину Россия, нашло отражение в его поэзии, прозе и драматургии. Он с удивительной силой воспел народную жизнь и природу своей бескрайней родины. Переводчик оградил Пушкина от несправедливых обвинений в «реакционности», подчеркивая, что поэт вынужден был защищать Россию от клеветы и ненависти западноевропейских реакционеров. Известный финляндский переводчик и филолог Рафаэль Линдквист в 1904 г. издал на шведском языке большую антологию русской лирики, плод своего многолетнего труда. В антологию вошло 18 произведений Пушкина, включая «Памятник» и «Письмо Татьяны к Онегину», а также стихотворение Лермонтова «На смерть поэта». Линдквист пытался дать общее представление о русской лирической поэзии, которая, по словам составителя, «у русских, быть может, богаче, чем у любого другого народа».²¹

¹⁸ Sångers af A. Pusckkin, öfversätta af Viktor Emanuel Öman. Örebro, 1871.

¹⁹ См.: A. Jensen. Puškin in der schwedischen Literatur, S. 74.

²⁰ Ryska skalders. Dikter af Pusckkin, Lermontoff, Nekrasoff. Öfversätta af G. Aminoff (Friherre Johan Frederik Gustaf Aminoff). Borgå, 1887.

²¹ R. Lindquist. Förord. Ur Russlands sång. I. Dikter. Öfversätta från originalspråket af Rafael Lindquist. Helsingfors, 1904, s. 3. (О Линдквисте см.: М. И. Стеблин-Каменский. Некрасов на шведском языке. — Научный бюллетень ЛГУ, № 16—17, 1947, стр. 154—155). Кроме того, в 1890 г. издан сборник пушкинской лирики (Några dikter af Pusckkin. Öfversättning af K[raemer]. Helsingfors, 1890), содержащий более тридцати стихотворных произведений, включая «Песни западных славян» и поэму «Цыганы». Переводчик — дилетант, губернатор Куопио Карл Густав Мартимер фон Крамер (C. G. Martimer von Kraemer, 1817—1898), по его словам, стремился расположить стихотворения Пушкина таким образом, чтобы они отразили эволюцию поэта «от раннего байронизма ко все большей самостоятельности», но переложения Крамера в художественном отношении оставляют желать лучшего. Отдельные стихотворения Пушкина перелагались на шведский язык известными литераторами того времени — писателем-журналистом Хаконом Вигерт-Лундстрёмом, поэтами и переводчиками Биргером Мёрнером (Birger Mörner, 1867—1930) и Пером Сигурдом Агрелем (Per Sigurd Agrell, 1881—1937). Вигерт-Лундстрём перевел стихотворение «Ты и вы» («Ord och Bild», 1897),

В последней трети XIX — начале XX в. — в эпоху реализма в шведской литературе — Тургенев, Достоевский и Л. Толстой в значительной мере затмили в глазах скандинавов своих русских предшественников. Характерно, что в послесловии к шведскому переводу «Евгения Онегина» предлагалось оценить пушкинский талант тем, «кто научился любить замечательную литературу России благодаря знакомству с творениями Тургенева, Толстого и Достоевского».²² Популярности Пушкина среди шведских либералов не способствовала характеристика, данная ему законодателем скандинавской литературной моды того времени датским критиком Георгом Брандесом в книге «Русские впечатления».²³ Хотя Брандес признавал Пушкина великим поэтом, во всей полноте выразившим в поэзии свою творческую личность, проложившим путь к реалистическому воспроизведению действительности, но, говорил критик, Пушкин уступает Байрону, восторженному поклоннику свободы, «по силе духа». Брандес не мог простить Пушкину его «примирения с царизмом». По ошибочным сведениям, которыми располагал датский критик, Пушкин после неудавшегося восстания декабристов отказался от политического радикализма и не сочувствовал полякам, боровшимся за самостоятельность. Именно поэтому «иностранцу многое в его поэзии представляется устаревшим». Пушкину критик противопоставлял Лермонтова — «революционного романтика» (термин Брандеса) и Гоголя, в лице которого русская литература указала «погрязшим» в романтизме европейцам путь из мира грез к социальной действительности. И тем не менее интерес к Пушкину особенно усилился в 80-х годах, в период оживления культурной атмосферы в Швеции, когда в шведской литературе возобладало реалистическое направление. В Швеции издавались все новые переводы произведений Пушкина,²⁴ его читали, им увлекались, с ним спорили.

Трагическая судьба Пушкина привлекла внимание основоположника шведской реалистической литературы Августа Стриндберга. За натуралистическим мотивом «борьбы полов» в его трагедии «Отец» («Fadren», 1887) вырисовывается главная тема: критика буржуазной семьи, зашедших в туик противоземственных социальных отношений. Трагедия «Отец» — произведение о характерной для Швеции эпохи реакции конца 80-х годов победе буржуазной пошлости над силами разума и света. Героиня, олицетворяющая «тяжелый, мрачный, душный» мир социального зла, торжествует в этом мире благодаря «сатанинскому умению добиваться своего, не стесняясь в средствах». Ее союзниками оказываются столпы общества, представители власти, а противником — муж,

Мёрнер — «Пророка» («Idun», 1901), Агрель — «Я вас любил, любовь еще быть может» и «Брожу ли я вдоль улиц шумных» («Varia», 1905). В 1888 г. появился перевод «Полтавы», неоднократно переводился «Бахчисарайский фонтан» (1885, 1889, 1908).

²² Eugen Onegin af A. Puschkin. Rysk sederoman på vers. Öfversättning af Alfred Jensen. Stockholm, 1889, s. 152.

²³ G. Brandes. Indtryk fra Rusland. Kjøbenhavn, 1888 (Samlede Skrifter, Bd. 10, 1902, s. 459—465). См.: Е. Бобров. Русские писатели перед судом иностранной критики. — В кн.: Е. Бобров. Философия и литература, т. I. Казань, 1898, стр. 101—123.

²⁴ «Капитанская дочка», впервые опубликованная в шведском переводе (непосредственно с русского) Отто Адольфом Даниэлем Мёрманом (O. A. D. Meurman), знакомцем Грота и Плетнева, в 1841 г., переиздана в 1885 г. и напечатана в журнале «Svea» в 1894 г. (в новом анонимном переложении, под заглавием «Жесткие времена» — «Hårda tider»). В 1866 г. журнал «Ny Illustrerad Tidning» поместил анонимный перевод «Пиковой дамы», а в 1885 г. шведский читатель получил томик переведенной с немецкого пушкинской прозы, куда вошли новый перевод «Капитанской дочки», «Пиковая дама» и все «Повести Белкина», за исключением «Гробовщика». В 1900 г. журнал «Atheneum» напечатал повесть «Рославлев» (в переводе Рафаэля Линдквиста), и т. д.

человек враждебный ее миру, вольнодумец, которого пастор величает «плевелом на ниве общества», поэт с судьбой трагической и потому социально типичной. Свою судьбу герой не случайно сравнивает с судьбой Пушкина: «Ротмистр (кладя книги на стол): Вот и во всех книгах то же самое. . . А это что? История русской литературы! < . . . » „Александр Пушкин, величайший русский поэт, умер скорее жертвою слухов о неверности его жены, чем от пули, поразившей его на дуэли“. И на смертном одре он клялся, что она невинна, — глупец! Глупец! Как мог он клясться в этом?».²⁵ Таким образом, устами этого героя Стриндберг сам указал на один из исторических и литературных источников своей трагедии.

В деле пропаганды творчества Пушкина много сделал Альфред Йенсен (1859—1921),²⁶ первый шведский историк русской литературы и ученый-славист. О Пушкине Йенсен впервые заговорил в 1883 г. в предисловии к своему переводу повестей Гоголя.²⁷ По Йенсену, заря русской национально-культурной самобытности забрезжила тогда, «когда Пушкин ввел романтизм в русскую литературу». Однако Йенсен, в те времена брандесаенец, усиленно пропагандировавший литературный реализм, слышавший о спорах сторонников «гоголевской» и «пушкинской» школ в русской литературе, заявлял, что Гоголь-реалист «выше» романтика-Пушкина. Если Пушкин «вознес поэзию к небесам», то Гоголь вновь вернул ее на землю, обогатив «поразительной красотой реальности». Если Пушкин более «пышен и чувствителен», то Гоголь более человечен, изображая не «фантастических героев», а действительные характеры. Гоголь наряду с Тургеневым — крупнейший «реалист России». И все же Йенсен восторженно отзывался о романе «Евгений Онегин», «в котором нарисована величественная картина жизни русского общества».

Издание «Евгения Онегина» в переводе Йенсена²⁸ явилось событием в культурной жизни Швеции и других скандинавских стран. Над переводом этого романа Йенсен трудился вдохновенно и добросовестно, стремясь к точности, скрупулезно, строка за строкой, передавая каждую мысль, каждый образ, каждое несущее смысловую нагрузку слово, ничего не опуская и не прибавляя. При этом, по собственному признанию переводчика, ему пришлось встретиться с почти непреодолимыми трудностями.²⁹ В образе Евгения Онегина Йенсен видел прежде всего «лишнего человека», тип, порожденный переходным временем. Указав на сходство Онегина с байроновским Дон Жуаном,³⁰ Йенсен попытался объяснить национально-историческое своеобразие онегинского характера, особые причины расщепленности его натуры. Критик подчеркнул, что «Евгений Онегин» так или иначе был бы написан, даже если бы Байрона не суще-

²⁵ A. Strindberg. Skrifter, d. 12. Stockholm, 1946, s. 52. См. также: Н. М. Чирков. Август Стриндберг и русская литература. — Уч. зап. Моск. обл. пед. инст., т. 56, 1956, стр. 260.

²⁶ О Йенсене см.: Ю. Веселовский. Популяризатор русской литературы в Швеции. — Русские ведомости, 1909, № 213, 18 сентября, стр. 4; J. Jancko. Alfred Jensen, 1859—1921. — Slavia, Praha, 1922, roč. 1, seš. 1, s. 189—190; N. Å. Nilsson. Eight letters from Valerij Brjusov to Alfred Jensen. — In: Studia Slavonica Gunnaro Gunnarsson. . . , dedicata. Upsala, 1960, p. 70—81.

²⁷ A. Jensen. Förord. — In: N. Gogol. Ryska Bilder. Två noveller. Öfversätta från ryskan af Alfred Jensen. Stockholm, 1883, s. 1—7.

²⁸ Eugen Onegin af A. Pusckin. Rysk sederoman på vers. Öfversättning af Alfred Jensen. Stockholm, 1889.

²⁹ См.: A. Jensen. Pušckin in der schwedischen Literatur, S. 77. О проблеме перевода «Евгения Онегина» на иностранные языки см.: М. П. Алексеев. «Евгений Онегин» на языках мира. — В кн.: Мастерство перевода. 1964. М., 1965, стр. 273—286.

³⁰ О пушкинском Дон-Жуане («Каменный гость») как герое «своеобразном» и «трагическом» писал шведский критик Вильгельм Булин в статье «Исследования о Дон Жуане» (см.: W. Bolin. Don Juan-Studier. Finsk Tidskrift, 1885, s. 330).

ствовало вовсе, поскольку Онегин — это отчасти сам поэт, и прежде всего истинно русский человек. Он несчастен, поскольку прискорбные социальные условия не дают раскрыться лучшим качествам его изначально благородной натуры и заставляют его отчаяться в собственном будущем и в будущем его отечества. Он устал от жизни, поскольку «опустошил до дна чашу греховных наслаждений», хотя лучшая часть его «я» подсказывала ему, что это никогда не принесет гармонию в его душу и не наполнит содержанием его жизнь. Онегину Йенсен противопоставлял Татьяну, «создание столь очаровательное, что оно поистине может быть поставлено рядом с великолепными женскими типами, которые оставил нам в наследство старик Тургенев». Йенсен говорил о «литературно-социальном» значении романа, заслуживающего внимания еще и потому, что тот общественный строй, который бичевал Пушкин, «почти таков же еще и ныне у нашего восточного соседа, все больше нас интересующего».

В других своих сочинениях Альфред Йенсен характеризовал Пушкина в целом³¹ и касался различных аспектов его творчества: сопоставлял русского поэта с Мицкевичем,³² говорил о пушкинском отношении к декабристам,³³ о «Медном всаднике».³⁴ Пушкину Йенсен посвятил раздел в своем капитальном трехтомном труде «История русской культуры»,³⁵ написанный с учетом как русской, так и в особенности польской критической литературы о поэте. Вслед за Брандесом Йенсен называл Пушкина Петром Великим русской словесности. Пушкин указал на сокровища народной поэзии, затронул тему общеславянского культурного единства и тем способствовал развитию литературной славистики, своим «национальным оптимизмом» разбудил славянофилов, своей прозой положил начало художественному реализму, создал русскую историческую драматургию, упорядочил литературную критику. Йенсен признавал, что нет никакого хвастовства в гордых строках, высеченных на пьедестале московского памятника Пушкину. Этому признанию, однако, противоречит многое из сказанного шведским критиком о великом русском поэте.

«История русской культуры» писалась Йенсеном в то время, когда официальная Швеция активно проводила антирусскую политику, да и сам историк был уже не молодой либеральный журналист и энтузиаст-переводчик, а именитый литератор, почетный доктор Упсальского университета и влиятельный член Нобелевского комитета при традиционно консервативной Шведской академии. Поэтому Йенсен не сумел объективно отнестись к патриотической теме в творчестве Пушкина. По словам шведского критика, Пушкин был по-славянски «инертен», любил свободу, но имел склонность к «консервативной податливости». Если герои Байрона, несмотря на все их недостатки, — борцы за свободу, люди с сильной волей и пылкими чувствами, то кавказский пленник Пушкина «труслив и пассивен». Байрон в отличие от русского поэта не воспевал порабитителей вольнолюбивых «естественных людей», не прославлял жестоких военачальников.

Йенсен осуждал «антишведскую направленность» и «царистский сервилизм» поэта. Пушкин, якобы добросовестно уверовав «в величие России под скипетром царя», все дальше отходил от байронического свободолюбия. Это особенно бросается в глаза при чтении «Полтавы».

³¹ A. Jensen. 1) Ryska skaldeporträtt. Kulturhistoriska bilder från Ryssland. Stockholm, 1898; 2) Alexander Pusjkin, ett sekularminne. Finsk Tidskrift, 1899.

³² A. Jensen. En polsk skald i Russland. — Finsk Tidskrift, 1892.

³³ A. Jensen. Dekabristerna i ryska vitterheten. Finsk Tidskrift, 1899.

³⁴ A. Jensen. Tsardömet's apoteos. Norman, 1906.

³⁵ A. Jensen. Rysk kulturhistoria, bd. 3. Stockholm, 1908, s. 45—51.

Здесь Пушкин порвал с «революционным романтизмом», став слугой царя и противником шведской государственности. Вслед за Марианом Эдзеховским Йенсен считал поэму «Медный всадник» «символическим самопризнанием», раскрывающим противоречие между юношеским байронизмом раннего и «царистским консерватизмом» зрелого Пушкина. Власть царя — магическая, гипнотизирующая, завораживающая, непреодолимая сила. Лучше примирение с печальной действительностью, чем заточение в Сибирь или безумие. И Пушкин сделался художником «искусства для искусства»; понадобилось появление Гоголя и Белинского, чтобы русская литература вновь стала на правильный путь «социально-демократического движения».

Своеобразная полемика с Пушкиным, певцом национально-государственного величия России, содержится и в другом — художественном — произведении шведской литературы: в книге Сельмы Лагерлёф «Удивительное путешествие Нильса Холгерссона по Швеции» (1907). Известно, что Лагерлёф, имевшая в своей библиотеке шведские переводы сочинений Тургенева, Л. Толстого, Достоевского, Гоголя и Пушкина,³⁶ заимствовала отдельные образы и мотивы русской классической литературы, включив их в соответственно переработанном виде в художественную структуру собственных произведений.³⁷ При этом «русские мотивы» в творчестве шведской писательницы, увлекавшейся христианской мистикой, лишены присущей им в оригиналах социально-художественной направленности. Таков и эпизод преследования основателем военного порта Карлсруны, шведским королем Карлом XI (точнее: его статуей), героя «Удивительного путешествия», Нильса, мальчика, обращенного в гнома.³⁸ Уже отмечено,³⁹ что эпизод этот восходит к пушкинскому «Медному всаднику». Если роковая встреча безумного Евгения со статуей Петра происходит после наводнения, ночью, то и Нильс приходит к памятнику Карла «лунной ночью», после того как «пронеслась гроза с ливнем». Евгений созерцает Медного всадника (в шведском переводе 1887 г., которым, вероятно, и пользовалась Сельма Лагерлёф, — «бронзовую статую» — bronsstaty), очутившись «под столбами большого дома», на «площади пустой». Нильс также взирает на «бронзового мужа» (bronskarl), оказавшись «на большой площади» «с высокими, как бы застывшими домами». Евгений с «просиявшими» страшно мыслями зачарованно глядит на «мощного властелина судьбы», который «уздой железной Россию поднял на дыбы»; Нильсу не чужды подобные же раздумья, хотя, конечно, лишённые пушкинской глубины и величия: «Мальчик долго смотрел на статую и думал: кто этот рослый человек в треуголке, длинном камзоле, панталонах до колен и башмаках? В руках он держал длинную палку, и можно было подумать, что он сейчас ее пустит в ход». Евгений, «безумец бедный», шепчет, «злобно задрожав»: «Добро, строитель чудотворный! ... Ужо тебе!» (в шведском переводе: «Ага, строитель! Ты, чудотворец! Берегись!»). И Нильс, «никогда не чувствовавший себя таким маленьким и несчастным, как в этот вечер», обращается к статуе короля «с дерзостью»: «На что здесь этот губошлеп?» (Vad har den där Långlappen här att göra?).

³⁶ См.: Elis Andersson. Från Bertelskiöld till Löwenskiöld. Ett samtal med Selma Lagerlöf om andras och hennes egna böcker. — In: Marbacka och Övralid, bd. 2. Stockholm, 1930, s. 233.

³⁷ См., например: Vivi Edström. Livets stigar. Tiden, handlingen och livskänslan i «Gösta Berlings saga». Stockholm, 1960.

³⁸ См.: S. Lagerlöf. Nils Holgerssons underbara resa genom Sverige. Stockholm, 1962 (глава 9 — «Karlskronä»), s. 108—117.

³⁹ V. Terras. Two bronze Monarchs. — Scandinavian Studies, vol. 33, Aug. 1961, № 3, p. 150—154.

Бежит и слышит за собой
 Как будто грома грохотанье —
 Тяжело-звонкое скаканье
 По потрясенной мостовой...
 И во всю ночь безумец бедный
 Куда стопы ни обращал,
 За ним повсюду Всадник Медный
 С тяжелым топотом скакал.⁴⁰

У Лагерлёф нет ничего, равноценного этим громоподобным пушкинским строкам; однако сам эпизод преследования нарисован сходным образом: Нильс «не успел далеко отойти, как вдруг услышал за собою шаги. Кто-то грохотал по мостовой тяжелыми стопами. ... Казалось, будто двинулся сам бронзовый великан с базарной площади. Несясь по улице, мальчик слышал шаги, и становилось все яснее, что это был бронзовый муж. Земля дрожала и тряслись дома. . . Мальчик свернул на одну из боковых улиц. . . Однако он слышал, что и бронзовый муж стремился по той же улице». Как и в шведском переводе поэмы Пушкина, грозное видение исчезает, «словно дымка», в лучах восходящего солнца.

Карл, подобно Петру, как он изображен, например, в повести Пушкина «Арап Петра Великого», наделен положительными чертами. Карл по-своему демократичен: он милостиво беседует с деревянной статуей простого боцмана Русенбума, спрятавшего Нильса у себя под шляпой; король ужасен в гневе, но отходчив; Карл — строитель; в обществе Русенбума он по-хозяйски и со знанием дела осматривает верфь, мастерские, где шьют паруса и куют якоря, строят доки и пристани. Но в рассказ Лагерлёф о встрече Нильса с королем вкрадены другие мотивы, восходящие к традиции, отличной от пушкинской.⁴¹

Писательница ставила перед собой задачу, далекую от проблемы освоения художественного опыта Пушкина: в националистическом духе прославить шведскую военную мощь. Нильс, осматривая порт в обществе короля (сидя под шляпой у боцмана), не устаёт восхищаться: «Какие огромные и красивые корабли у нас в Швеции!». Он с восторгом узнаёт, что шведы «не щадили сил, строя и совершенствуя корабли, которые охраняют и защищают их родину. И мальчик радовался, что ему удалось узнать такие подробности». Сама композиция разбираемой главы свидетельствует об антипушкинской полемичности. «Медный всадник» открывается, а отрывок Лагерлёф завершается гимном строителю государства. Боцман Русенбум, преисполнившись «великих дум», декламирует: «Я снимаю шляпу перед тем, кто заложил здесь город, основал верфь и построил флот, перед королем, который вызвал к жизни все это!». И Нильс Холгерссон в патриотическом восторге вопит, обращаясь к королю: «Ура тебе, губошлеп!».

Если «град Петров» подвержен разрушительным приступам враждебной маленькому человеку стихии, то «град Карлов» (Карлскруна, т. е. «Корона Карла»), несмотря ни на какие дожди и бури, стоит непоколебимо. Если изображенная Пушкиным печальная русская действительность вступает в противоречие с героическим прошлым России, то история Шве-

⁴⁰ В шведском переводе: «Он слышал, как тяжелые копыта грохочут по серым камням пустынной площади. . . Куда бы он, в течение ночи, не устремлялся, без отдыха и покоя, он слышал, как разгневанный Медный всадник преследует его по пятам, пока не взошло солнце».

⁴¹ Известную роль сыграла здесь книга Д. С. Мережковского «Антихрист. Петр и Алексей», которую, с ее «потрясающими картинками», Лагерлёф считала «правдивой, как ничто другое из того», что она «читала о России» (S. Lagerlöf. Från skilda tider. Efterlämnade skrifter, utg. av Nils Afzelius. Bd. 2. Stockholm, 1945, s. 55).

ции развивается в обратном направлении: от бедности и унижения к изобилию и независимости. Если между царем и народом — пропасть, то шведская нация и королевская династия, пытается Лагерлёф уверить своих юных читателей, — едины. Если Медный всадник, несмотря на свое величие, — тиран, «кумир на бронзовом коне», то Карл, каким бы «бронзовым» он ни казался, все же отец своим подданным. Если будущее России в изображении ее национального поэта темно и неопределенно, то будущность Швеции обеспечена духовным единством всех слоев общества, верностью нации королям.

Тем самым проблема «шведского Пушкина» предстает сложной и многотрудной. Путь литераторов Швеции к творчеству национального поэта России прокладывается постепенно, сквозь непонимание, предрассудки и предубеждения. И, однако, к началу нашего столетия Пушкин обрел в Швеции, как и во всем мире, прочную репутацию классика всемирной литературы. Творчество Пушкина стало для шведов ярчайшей составной частью великого целого — русской классической литературы с ее этическим максимализмом, человеколюбием и правдоискательством.



ХРОНИКА

НАЧАЛО РАБОТЫ НАД «ПУШКИНСКОЙ ЭНЦИКЛОПЕДИЕЙ»

В соответствии с постановлением Бюро Отделения литературы и языка Академии наук СССР, принятого в июне 1973 г., группа сотрудников Института русской литературы (Пушкинский Дом) АН СССР и Института мировой литературы им. Горького АН СССР составила проспект «Пушкинской энциклопедии» под редакцией Б. С. Мейлаха. 9 апреля 1974 г. этот проспект был рассмотрен на заседании Бюро Отделения литературы и языка АН СССР, и принято следующее постановление:

«1. Представленный проспект Пушкинской энциклопедии в основном одобрить.

2. Рекомендовать авторскому коллективу сократить проспект за счет материалов, относящихся к окружению Пушкина, сосредоточив основное внимание на характеристике творчества, освещении фактов биографии поэта, его роли в истории русской и мировой культуры. В качестве приложения к Пушкинской энциклопедии целесообразно подготовить краткую хронику жизни Пушкина.

3. Рекомендовать дирекциям институтов Русской литературы (Пушкинский Дом) и Мировой литературы им. А. М. Горького:

— приступить к составлению словника Пушкинской энциклопедии с октября 1974 г.;

— сформировать в институтах пушкинские группы, которые будут заниматься подготовкой и редактированием поступающих от авторов статей для Пушкинской энциклопедии.

4. Одобрить предложение академика М. П. Алексеева об издании серии сборников по проблемам пушкиноведения, которые будут сопутствовать подготовке Пушкинской энциклопедии».

На состоявшейся в Ленинграде Всесоюзной пушкинской конференции Б. С. Мейлахом был сделан 7 июня 1974 г. доклад «О задачах и принципах создания „Пушкинской энциклопедии“». Как отметил докладчик, «Пушкинская энциклопедия» должна представить собой свод сведений по вопросам, связанным с биографией и творчеством Пушкина и его эпохой, с его взглядами — общественно-политическими, литературными, историческими и другими, с его многосторонними интересами, его ролью в развитии русской и мировой литературы и культуры вплоть до наших дней. Здесь должна быть охарактеризована также роль Пушкина в развитии общественной мысли и освободительного движения. Одновременно «Пушкинская энциклопедия» будет содержать статьи о современниках поэта и самые разнообразные справки, необходимые для точного понимания всего написанного Пушкиным. Такой труд будет иметь большое значение для изучения и пропаганды Пушкина у нас и в других странах. Он окажет также существенную помощь переводчикам произведений

Пушкина на языки народов СССР и иностранные языки, поможет устранить многочисленные ошибки в истолковании пушкинского творчества, которые встречаются до сих пор.

Для того чтобы обеспечить верные пропорции в распределении материала, нужно сосредоточить внимание на наиболее важных вопросах, не допуская загромождения энциклопедии излишними деталями. Подробная тематика статей и заметок и их количество будут определены в словнике; его составление — ответственнейшая часть, фундамент всей дальнейшей работы. Основные же группы материала представляются в следующем виде:

Биография,

Творчество,

Пушкин и русская литература,

Пушкин и мировая литература,

Русская история в произведениях Пушкина,

Мировая история в произведениях Пушкина,

Пушкин и культура его времени,

Пушкин и народы России,

Пушкин в литературной критике его времени,

Пушкин в критике и литературоведении XIX—XX веков и в советском пушкиноведении,

Наследие Пушкина в художественной культуре XIX—XX веков и в советской (русской и многонациональной) культуре,

Увековечение памяти Пушкина и пропаганда его наследия (юбилеи, музеи, памятники),

Распространение и переводы Пушкина за рубежом. Пушкин в зарубежной критике и литературоведении,

Различного рода справочный материал (быт пушкинской эпохи, географические названия, наиболее необходимые справки словарного характера и т. д.).

Эти разделы в ходе подготовки словника подвергнутся дальнейшей дифференциации, но они охватывают основное содержание энциклопедии,

В докладе был освещен также ряд других вопросов, связанных с работой над «Пушкинской энциклопедией».¹

По докладу развернулись оживленные прения. Выступавшие — В. А. Мануйлов, В. Э. Вацуро, К. Н. Григорян, В. Е. Холшевников, А. И. Дьяконов, Н. А. Раевский, Н. В. Измайлов, И. З. Серман, Н. И. Пруцков, К. Н. Ломунов высказали ряд предложений по составу и организации работы над этим трудом.

«Пушкинская энциклопедия» будет создаваться Институтом русской литературы и Институтом мировой литературы им. Горького совместно с Пушкинской комиссией АН СССР и издательством «Большая советская энциклопедия».

¹ Доклад В. С. Мейлаха напечатан в журнале «Русская литература», 1974, № 2.

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

- Августин 30
 Авсоний Децим 88
 Агрель (Agrell) П. С. 256, 257
 Азадовский М. К. 8
 Александр I 55, 56, 58, 131, 132, 192
 Алексеев М. П. 6, 25, 38, 58, 59, 90, 92,
 96, 98, 102, 140, 185—187, 189, 195,
 203, 205, 210, 221, 224, 236, 240, 252,
 253, 258
 Алексей Михайлович, царь 51
 Альгаротти Ф. 132
 Альмквист К. Й. Л. 253, 254
 Альфиери В. 48, 181
 Анакреонт 129
 Анастасевич В. Г. 50
 Андрес (Andres) Д. 126
 Аникст А. А. 62, 78
 Анненков П. В. 25, 58, 79, 80, 89, 156,
 181, 187, 196, 200, 201
 Ансильон Ф. 27, 38
 Антокольский П. Г. 163
 Анфельд (Ahnfeldt) А. 255
 Арань Л. 248
 Арань Я. 248
 Арденс Н. Н. 58
 д'Аржанталь Ш.-О. 211
 Ариосто Л. 40, 87, 117, 248
 Аристотель 30, 32, 43, 93
 Арменжон (Arminjon) В. 240
 Арно А.-В. 216
 Арно Ф.-Т.-М. Б. 44
 Аронсон М. И. 152, 153
 Артур, граф бретонский 127
 Аруэт *см.* Вольтер Ф.-М. А.
 Асеев Н. Н. 155, 156
 Афиногенов А. Н. 60
 Ахматова А. А. 90, 91, 212, 213
 Ашетт Л. 189

 Бабочкин Б. А. 59
 Бадалич Й. 227, 245
 Байрон (Byron) Д.-Н.-Г. 23, 25, 36, 43,
 56, 91, 100—122, 135, 137, 167, 186,
 224, 233, 238, 247, 248, 253—255, 257—
 259
 Бальзак (Balzac) О. де 56, 142, 147
 Бантыш-Каменский Н. Н. 218
 Баранов 206
 Барант А.-Г. П. Б. де 35
 Баратынский Е. А. 40, 49, 55, 125, 235,
 254
 Барджи (Burgi) Р. 244
 Барков Д. Н. 206, 208—210
 Барская С. С. 93
 Барсуков Н. П. 71, 74, 151
 Бартенов П. И. 79, 159, 193
 Бассевич Г.-Ф. 96
 Батюшков К. Н. 14, 40, 55, 88, 131, 132,
 166, 170, 235, 254
 Батюшков Ф. Д. 69, 241
 Бахтин Н. И. 212
 Бееа́ (Béesau) П. 201
 Бейли (Bayley) Д. 231—234
 Белинский В. Г. 5, 6, 9, 14—17, 19, 22,
 26, 29, 50, 76, 80, 93, 101, 106, 140,
 222, 223, 260
 Бенди В. 246
 Бенедиктов В. Г. 224, 254
 «Бенжамен» *см.* Констан де Ребек Б.
 Бенкендорф А. X. 230
 Бердяев Н. А. 229
 Беринг М. 234
 Берков П. Н. 91, 92, 221
 Берковский Н. Я. 241
 Бессонов И. А. 188
 Бестужев-Марлинский А. А. 27, 50, 66,
 91, 131, 134, 183, 251
 Бибииков А. И. 95
 Благой Д. Д. 16, 102, 149, 155, 213, 221
 Бобров Е. А. 257
 Бобров С. С. 110, 130
 Боброва Е. И. 227
 Боброва М. Н. 58
 Богданович И. Ф. 13, 40, 55, 117, 129,
 254
 Боденштедт Ф. 186, 224
 Боккаччо Д. 117
 Бомарше (Beaumarchais) П.-О.-К. де
 204—214
 Бонди С. М. 15, 16, 49, 58, 60, 67, 68
 Боччелла Ч. 138
 Боян 127
 Браиловский С. С. 226
 Бранг (Brang) П. 232, 239, 242
 Брандес (Brandes) Г. 224, 257, 259
 Бремер Ф. 254
 Бриан 169
 Бродский Н. Л. 16, 237
 Брокгауз Ф. А. 253
 Бросс (Brosse) Ш. де 97, 98
 Бртань (Brtaň) Р. 246, 249
 Брут Люций Юний 79
 Брюсов (Brjusov) В. Я. 90, 101, 163, 258
 Брянский Я. Г. 206
 Буало-Депрео Н. 10, 11, 13, 16, 27, 32,
 40, 45, 97, 213

- Бубнов Н. В. 229
 Будри Д. И. де 86
 Бужо (Bougeault) А. 131
 Булатов 206
 Булгария Ф. В. 242, 251
 Булин (Bolin) В. 258
 Бульвер-Литтон Э. Д. 148
 Бурсов Б. И. 6, 10, 11, 13
 Бутурлин М. П. 16, 17
 Буш (Busch) У. 241
 Бэлза И. Ф. 221
 Бюргер Г.-А. 163
- В. В. В. 209**
 Важик А. 250
 Вазов И. М. 225
 Вайянский С. Г. 249
 Ваккерродер В.-Г. 41
 Ваксель Л. Н. 15, 16
 Ваксель П. Л. 15, 16
 Вальберх И. И. 205
 Вальберхова М. И. 206, 209
 Вацуро В. Э. 27, 92, 96, 205, 213
 Величкин М. В. 206
 Велчев В. П. 221
 Венгеров С. А. 58, 77, 80, 88, 163
 Веневитинов (Venevitinov) Д. В. 235, 236, 254
 Веневитиновы 71
 Вергилий 88
 Верховский Н. П. 58, 64, 67
 Веселовский А. Н. 211
 Веселовский Ю. А. 80, 258
 Виардо (Viardot) Л. 139, 187—203
 Виардо-Гарсия П. 188—190, 193, 195
 Вигерт-Лундстрём Х. 256
 Викери (Vickery) В. Н. 114, 115, 229—233, 244
 Вико (Vico) Д. 35—38, 123, 169
 Вигланд Х.-М. 117
 Виллель Ж. де 23
 Вильбуа Ф. 96
 Вильсон Ф. де 10
 Вильсон Д.-П. 196
 Винкельман И.-И. 27, 34, 35, 38
 Виноградов А. К. 158
 Виноградов В. В. 20, 79, 97, 158, 220
 Винокур Г. О. 38, 58, 59, 62
 Винья (Vigny) А. де 142
 Витберг Ф. А. 200
 Витт В. 245
 Владимир Святославич 127
 Владимирский Г. Д. 92, 155, 162, 165, 166
 Воатюр В. 40
 Вогюэ (Vogüe) Э.-М. де 19, 224
 Всеёков А. Ф. 97
 Волконская (Volkonskaja) М. Н., рожд. Раевская 156, 157, 231
 Вольперт Л. И. 90
 Вольтер (Voltaire) Ф.-М. А. 8, 11, 27, 34, 35, 40, 45, 51, 55, 56, 77, 86—99, 109, 116, 150, 204, 205, 211—214, 216, 248
 Вольф Ф. А. 169
 Вордсворт В. 35
 Востоков А. Х. 17
 Враз С. 225
 Всеволожские 206
 Вульперт А. Б. 251
- Вульф А. Н. 76
 Вытженс (Wytrzens) Г. 235, 236
 Вяземская В. Ф. 97
 Вяземский (Vjazemskij) П. А. 14, 23, 27, 40, 50, 54, 55, 65, 72, 93, 96, 97, 114, 165, 217, 235, 236, 254
- Гаевский В. П. 88, 89
 Галич А. И. 28, 29, 31
 Гафиз Ш.-Э.-М. 23
 Гебель И.-П. 174
 Гегель Г.-Ф.-В. 14, 30, 223
 Гезиод 170
 Геэман 212
 Гейне Г. 222
 Гельвеций Ж.-К.-А. 90, 150
 Георгиевский П. Е. 27—29, 31
 Гердер И.-Г. 35
 Герден А. И. (A. Iscander) 9, 133, 140, 141, 196, 223—225, 247
 Гершензон М. О. 240
 Герштейн Э. Г. 213
 Гете (Goethe) И.-В. 12, 38, 44, 46, 61, 71, 90, 105, 218, 222, 230, 233
 Гиббон Э. 212
 Гибелли (Gibelli) В. 236
 Гизо (Guizot) Ф.-П.-Г. 27, 35, 37, 38, 46, 62, 64
 Гиллельсон М. И. 27, 92, 205
 Гишар Ж.-Ф. 55, 216
 Гласе А. 88, 205
 Глебов Г. С. 87
 Глинка М. И. 205
 Глинка Ф. Н. 174
 Гнедич Н. И. 8, 12, 13, 165, 168—170, 172—174, 177, 178, 213, 215
 Гоббс Т. 150
 Гоголь (Gogol) Н. В. 9, 24, 60, 85, 175, 189, 191, 257, 258, 260
 Годунов Б. Ф. 51
 Гозенпуд А. А. 59—61, 205
 Голицын Н. Б. 195
 Голицын Э. М. 131
 Гольшева А. И. 249
 Гольбах П.-А. («д'Ольбах») 90
 Гомер 8, 88, 127, 168—173, 177, 178, 180
 Гомолицкий (Gomolicki) Л. 244, 245
 Гончарова А. Н., в замужестве Фризенгоф 230
 Горацій (Horatius, Horace) 32, 36, 55, 91
 Гордин А. М. 76, 78
 Городецкий Б. П. 58, 64
 Горчаков А. М. 28
 Горький А. М. 80
 Готшед И.-К. 32
 Грегг (Gregg) Р. 238
 Греч Н. И. 50, 252
 Грибоедов А. С. 8, 14, 19, 20, 39, 49, 60, 134, 204, 208
 Григорьев А. Л. 224
 Гримм Ф.-М. 34
 Гросбарт (Grosbart) Э. 152, 153, 155, 160, 162, 163, 165
 Гроссман Л. П. 97, 168
 Грот К. Я. 86
 Грот Я. К. 167, 253—255, 257
 Грузинцев А. Н. 202
 Гудон Ж.-А. 96
 Гуковский Г. А. 69, 71, 73, 74, 79, 91, 97, 150

- Гуревич А. В. 21, 23
 Гюго (Hugo) В.-Ч. 56, 142, 147, 199
- Давыдов В. Л. 90
 Давыдов Д. В. 55
 Даль В. И. 77
 Данилов Кирша *см.* Кирша Данилов
 Данте (Dante) Алигьера 5, 11
 Дантес Ж.-К. 230
 Дантю (Dantu) Э. 196
 Дегтяровский И. М. 236
 Де Губернатис (De Gubernatis) А. 132, 135
 Делавинь К. 93
 Делаво (Delaveau) И. 140
 Делорм И. *см.* Сент-Бев Ш.-О.
 Дель Донго Ф. 147
 Дельвиг (Delvig) А. А. 32, 33, 49, 174, 175, 235
 Деметр Д. 225
 Демосфен 28
 Ден Т. П. 188, 198
 Денина (Denina) К. 126, 132
 Депре (Desprez) И. 133
 Державин Г. Р. 12—13, 17, 20, 39, 40, 55, 56, 95, 110, 125, 128, 129, 133—135, 140, 254
 Державин К. Н. 93, 221
 Джиффорд (Gifford) Г. 83, 236
 Джойс Д. 248
 Джулини Ч. 133
 Джусти В. 228
 Дидло Ш.-Л. 205
 Дидро Д. 27, 34, 35, 51
 Диников П. 245
 Дмитриев И. И. 13, 40, 55, 56, 72, 88, 90, 117, 215—218, 254
 Дмитрий, митрополит ростовский (Туптало, Даниил Саввич) 49
 Добровольский Л. М. 221
 Добровский И. 125
 Добролюбов Н. А. 20
 Доланский Ю. 221
 Дорат К.-Ж. 55, 216
 Достоевский Ф. М. 119, 230, 238, 241, 257, 260
 Драганов П. Д. 185
 Дудевски Х. 249
 Дурылин С. Н. 59, 60, 66
 Дюкло Ш.-П. 95
 Дюлис Ж.-Ф.-Ф. 98
 Дюма А., отец 145, 199
 Дюперье Ф. 40
 Дюпон (Dupon) А. 137, 139, 195—197, 203, 224
- Егорова Е. 160
 Егунов А. Н. 173
 Екатерина I 96
 Екатерина II 16, 36, 55, 91, 92, 94, 95, 129, 192, 204, 205
 Екатерина Медичи 144
 Елизавета Петровна 51, 129
 Еремин М. П. 99
 Ермолов М. А. 139
- Жан-Поль *см.* Рихтер И.-П.-Ф.
 Жандр А. А. 208—210
 Жанен Ж. 56
- Жанлис С.-Ф. Д. де Сент Обен 55, 216
 Жданов И. Н. 8
 Живов М. С. 152, 245
 Жирмунский В. М. 25, 58, 59, 97, 101—104, 109, 113, 152, 218, 243
 Жуковский В. А. 14, 15, 40, 49, 55, 56, 80, 89, 100, 112, 113, 125, 127, 131, 132, 135, 165, 174, 195, 201, 215, 235, 254
 Жулкевский (Zółkiewski) С. 244, 245
 Жюльекур П. 139
- Заборов П. Р. 70, 205
 Загорский М. Б. 58, 60, 71
 Загошкин М. Н. 9, 142
 Эдзеховский М. 260
 Зенгер Т. Г. *см.* Цявловская Т. Г.
 Зигфрид (Siegfried) Г. 124
 Зильберштейн И. С. 208
 Зуев Д. П. 159
- Иван IV (Васильевич) 51
 Йенсен (Jensen) А. 256—260
 Измайлов А. Е. 89, 134
 Измайлов Н. В. 93, 102, 152, 231
 Илличевский А. Д. 88, 215
 Инзов И. Н. 252
 Йокаи М. 246
 Иордан Я. П. 140
 Исаченко (Isachenko) А. 239
- Кадлубовский А. П. 91
 Казанова Д.-Д. де Сейнгагалт 115
 Казанский Б. В. 221
 Кайзер В. 242
 Кальдерон де ля Барка П. 10, 40
 Каменский Б. 248
 Каменский З. А. 29
 Кандель Б. Л. 188
 Каннинг Д. 23
 Кант И. 27, 30, 32, 38
 Кантемир А. Д. 13, 16, 17, 49, 55, 56, 128, 254
 Капнист В. В. 129, 130
 Караджич В. С. 166
 Карамзин (Karamzin) Н. М. 7, 13, 17, 26, 40, 55, 56, 65, 68, 70, 78, 90, 91, 126, 129—131, 133—135, 140, 190, 204, 239
 Каратыгин В. А. 206, 208
 Каратыгин П. А. 208, 209
 Каратыгина А. М., рожд. Колосова 206, 208, 209
 Каратыгины 208, 209
 Карл I Великий 94, 127
 Карл IX 142, 144
 Карл XI 260—262
 Карл XII 93, 95, 119—121
 Карху Э. Г. 221, 252, 253, 255
 Кастеляр (Castelar) Э. 135
 Кастри Д. 117
 Катенин П. А. 27, 40, 46, 89, 96, 134, 163, 195, 206, 208
 Каттанео К. 124
 Каухчিশвили (Kauchtschischwili) Н. 230
 Кацнельсон Д. Б. 158
 Каченовский М. Т. 90
 Кениг Г. 247
 Керн А. П. 208
 Киреевский И. В. 9, 27, 50

- Киркор А. 223
 Кирпичников А. И. 90
 Кирша Данилов 127
 Кйшкин Л. С. 22, 221, 250
 Ключевский В. О. 58
 Княжнин Я. Б. 130, 134
 Коган Л. Е. 147
 Козмин Н. К. 38
 Колачек (Kolatschek) А. 140
 Колер (Koehler) Л. 235
 Коллар Я. 127, 246
 Колосова А. М. *см.* Каратыгина А. М.
 Кольцов А. В. 125
 Комарова В. П. 72
 Компаньони (Compagnoni) Д. 126
 Констан де Ребек Б. («Бенжамен») 91, 208
 Копержинский К. А. 221
 Корбе (Corbet) Ш. 240, 241
 Корнель П. 46, 48, 53, 62, 134
 Корнилович А. О. 242
 Корсаков И. Е. 143, 144
 Корш Ф. Е. 90, 159
 Косминский Е. А. 93
 Коттен М.-С.-Р. 44
 Копанский Н. Ф. 27, 28
 Кравцов Н. И. 236
 Краль Я. 249
 Крамер В. В. 188
 Крейчи (Krejči) К. 247, 248
 Крефт (Kreft) В. 58, 241
 Кривцов Н. И. 89
 Кросс (Cross) С. 227, 228
 Крылов (Krylov) И. А. 14, 19, 20, 40, 130, 131, 134, 135, 140
 Крюков (Kryukov) А. П. 242
 Крюковский М. В. 134
 Кузен д'Аваллон (Cousin d'Avallon) 211, 212
 Кузamani К. 249
 Кукольник Н. В. 9, 74
 Кулаковский П. А. 159, 164
 Куоко В. 123
 Кухаржевский 228
 Кюстин (Custine) А. де 133, 134
 Кюхельбекер В. К. 20, 21, 27, 79, 80, 195

 Лабзин А. Ф. 205, 209
 Лабри (Labry) Р. 191, 193
 Лаврин (Lavrin) Я. 234
 Лавров В. М. 221
 Лагарп (Laharpe) Ж.-Ф. 48, 86, 88, 211—213
 Лагерлёф (Lagerlof) С. 251, 260—262
 Лалич Р. 221
 Ланг (Lang) Б. 239
 Ланда С. С. 249
 Ланский Л. С. 189
 Лапкина Г. А. 59, 60
 Лапшина Н. В. 36
 Лассаль Ф. 36
 Лафонтен Ж. де 11, 40, 45, 53, 93, 117, 215, 216
 Лебр А. 124
 Лебрен П.-Д. Э. 212, 213, 216
 Левек (Levesque) П.-Ш. 126
 Левин Ю. Д. 166, 247
 Левит Г. 229
 Левкович Я. Л. 249
 Легуве Г.-М.-Ж.-Б. 216

 Ледницкий (Lednicki) В. 160, 227, 228, 233, 239, 240, 242
 Лежнев А. З. 97
 Лейтес А. М. 165
 Леклерк (Le Clerc) Н. Г. 126
 Лемонте П.-Э. 20
 Ленстрем (Lénström) К. Ю. 253—255
 Леонид, спартанский царь 23
 Лерман-Гандольфи (Lehrman-Gandolfi) Г. 229
 Лермонтов (Lermontoff) М. Ю. 60, 101, 189, 224, 230, 253, 256, 257
 Лернер Н. О. 25, 91, 92, 98, 186, 187, 211
 Лесажа А.-Р. 116
 Лессинг Г.-Э. 27, 32
 Ливий Тит 78, 79
 Лидин А. 221
 Линде (Linde) С. Б. 161, 162
 Линдквист (Lindquist) Р. 256, 257
 Липперт (Lippert) Р. 253
 Лихачев Д. С. 6
 Лобанов М. Е. 34, 44, 134
 Ло Гатто (Lo Gatto) Э. 131, 227, 229, 238, 239, 243
 Ломоносов М. В. 5, 15—17, 40, 49, 55, 56, 95, 126, 128, 133, 134, 140, 254
 Лопе де Вега 10, 61
 Лотман Ю. М. 13, 84, 91, 247
 Луначарский А. В. 26
 Лундель (Lundell) И. А. 255
 Лэм (Lamb) Ч. 81—84
 Любимов Н. М. 214
 Люблинский В. С. 98
 Людовик XIV 11, 12, 45, 52—54, 56
 Люксембург Р. 223
 Лютер (Luther) А. 227, 229

 Магаршак (Magarchack) Д. 229
 Магомет-Абу Кассим ибн Абдаллах 23
 Мазон (Mazon) А. 125, 134, 227
 Македонов А. В. 83
 Макогоненко Г. П. 91
 Малеванов Н. А. 86
 Малерб Ф. 40
 Манн Ю. В. 29
 Манцони А. 139
 Маркс К. 36, 62, 224
 Марлинский *см.* Бестужев-Марлинский А. А.
 Мармонтель Ж.-Ф. 27, 55, 216
 Мармье К. 223
 Маро (Marot) К. 11
 Мартелли Ф. О. Р. 206, 207
 Мартимер фон Кремер (Martimer von Kraemer) К. Г. 256
 Масанов И. Ф. 196
 Маскле (Mascllet) И. 130
 Матью А. 235
 Матюрен Ч.-Р. 91
 Маффеи К. 133
 Махар Й. 248
 Маццини (Mazzini) Д. 124—126, 140, 141
 Маяковский В. В. 248
 Медведева И. Н. 184
 Межов В. И. 185, 193
 Мейер (Mejer) Я. 234, 239, 241
 Мейер-Экхардт В. 229
 Мейерхольд В. Э. 66
 Мейлах Б. С. 50, 75, 81, 82, 86, 102, 241
 Мёллер (Møller) П. Л. 253

- Мельгунов Н. А. 186
 Менар Ф. 40
 Менье (Meunieux) А. 187, 191, 193, 203, 231, 233, 249, 250
 Мерезковский Д. С. 261
 Мериме (Mérimée) П. 97, 137, 139, 142—147, 150, 158, 186, 191, 195—197, 199, 200, 203, 224, 250
 Мёрман (Meurman) А. Д. 257
 Мёрнер (Mörner) Б. 256, 257
 Мерсеро (Mersereau) Д. 234, 235
 Метастазιο П. 11
 Метлоу (Matlaw) Р. 238
 Мешерский (Mestscherski) Э. П. 125, 128, 134, 135, 186, 203, 224
 Мильвуа Ш.-Г. 170
 Мильтон Д. 11, 12
 Минье Ф.-А. 35, 46, 94
 Миони (Mioni) А. 227, 241
 Мирский (Mirsky) Д. П. 226
 Митчел (Mitchell) С. 239
 Михайлов В. М. 200, 201
 Михельсон И. И. 95
 Мицкевич (Mickiewicz) А. 7, 124, 125, 127, 133, 135—138, 151—166, 208, 225, 226, 228, 233, 240, 245, 247, 259
 Мишле Ж. 37, 133
 Модзалевский Б. Л. 81, 161, 210
 Модзалевский Л. Б. 185
 Мольер (Molière) Ж.-Б. 11, 40, 54, 61, 69
 Монго (Mongault) А. 224, 227
 Монруа 206
 Монтэнь М. 83
 Мордовченко Н. И. 27, 173
 Морозов П. О. 77, 78, 183, 184
 Мопарт В.-А. 205
 Мур Т. 23
 Муравьев А. Н. 56
 Муханов А. А. 54
 Мюир (Muir) К. 81
 Мюллер (Müller) Л. 238
 Мюссе А. де 116, 210
 Мюссе П. Э. де 56
 Набоков (Nabokov) В. В. 91, 211, 236, 237
 Надеждин Н. И. 14
 Назарова Л. Н. 186, 194, 196
 Найдич Э. Э. 189
 Наконечный В. К. 226
 Наполеон I Бонапарт 120, 139, 204
 Насакина Н. В. 195, 199
 Нащокин П. В. 79, 80, 206, 230
 Неедлы (Nejedlý) Э. 227
 Нейштадт В. И. 25, 221
 Некрасов (Nekrasoff) Н. А. 256
 Немчинов М. 195—197
 Неруда Я. 246, 248
 Неупокоева И. Г. 102, 112
 Нечаева В. С. 221
 Николай I 96, 99, 139, 190, 228, 230, 232, 240
 Нильссон (Nilsson) Н. О. 243, 258
 Новиков Н. И. 7
 Нусинов И. М. 25, 80, 83
 Овидий Назон 91, 172
 Огарев Н. П. 7
 Озеров В. А. 40, 46, 49, 130, 134, 135
 Озеров Л. А. 149
 Олег, вел. князь 18
 Олешкович (Oleskiewicz) К. 139
 Олин В. Н. 108
 «Д'Ольбах» см. Гольбах П.-А.
 Ольга, княгиня 5
 Оман (Haumant) Э. 224, 225
 Орлов А. С. 80, 164
 Орлов В. Н. 152
 Орлов Г. В. 130
 Орлов М. Ф. 89
 Орлова Е. Н., рожд. Раевская 167
 Осипова П. А. 89
 Оттин Д. 234
 Отто Ф. 247
 Павлов Н. Ф. 139
 Павлова К. К. 229, 247
 Паизиелло Д. 205
 Палацкий (Palacky) Ф. 125
 Палиссо Ш. 242
 Панин Н. И. 95
 Панин П. И. 95
 Пановова (Panovova) Э. 248—250
 Парни Э.-Д. 40, 55, 90, 137, 215, 227
 Патуье Ж. 227
 Паустовский К. Г. 149
 Перикл 28
 Перфильев С. В. 128
 Пессидж (Passage) Ч. 233
 Петр I 6, 7, 13, 15, 51, 52, 93, 95, 96, 120, 121, 125, 128—130, 133, 138, 144, 152, 153, 240, 259—261
 Петрарка Ф. 40
 Петрунина Н. Н. 95
 Плавт Т.-М. 63
 Плаксин В. Т. 50
 Платен (Platen) Ф. А., фон 251, 252
 Платон 30, 88
 Плетнев П. А. 80, 174, 183, 257
 Плутарх 78, 79
 Погодин М. П. 46, 61, 71, 74—76, 151
 Покровский (Pokrowskij) М. М. 58, 78, 88
 Полевой К. А. 152, 165
 Полевой Н. А. 14, 56, 66, 150, 152
 Поливанов Л. И. 159, 168
 Полляк С. 250
 Полторацкий С. Д. 89, 185, 186, 188
 Поляков М. Я. 245
 Пономарев А. Е. 206
 Попович (Popovič) А. 247
 Прахов А. В. 240
 Прийма Ф. Я. 8, 185, 221
 Приятель И. 225
 Провенцаль (Provenzal) А. 135
 Прокопович Феофан см. Феофан Прокопович
 Прохазкова Г. 246
 Публий Валерий 79
 Пугачев Е. И. 20, 21, 94, 95, 188, 191—194, 241
 Пушкин В. Л. 97, 215—218
 Пушкин Л. С. 168
 Пушкина Н. Н., рожд. Гончарова 230
 Пущин И. И. 88
 Пфлегер-Моравский Г. 248
 Рааб (Raab) Г. 223, 247, 250
 Рабле Ф. 191

- Радищев А. Н. 5, 24, 28, 49, 55, 56, 87, 173, 228
 Радлов Э. Л. 29
 Радлова А. Д. 67
 Раевская Е. Н. см. Орлова Е. Н.
 Раевская М. Н. см. Волконская М. Н.
 Раевский А. Н. 89
 Раевский Н. Н., младший 43, 45, 48, 70, 105, 167
 Разин С. Т. 21, 193
 Ракан О. де Бюэйль 40
 Расин Ж.-Б. 11, 12, 40, 46, 53, 59, 69, 90, 134, 212, 241
 Резанов В. И. 91
 Рейзов Б. Г. 38, 94
 Рейсснер (Reissner) Э. 247
 Риккарди (Riccardi) А. 126
 Рихтер И.-П.-Ф., псевдоним Жан-Поль 255
 Ричард III 64, 66, 67
 Ричардсон С. 237
 Ришелье А.-Ж.-Д. 53, 56
 Робер С. 124, 125, 138
 Робертсон В. 93
 Ровда К. И. 221
 Розанов А. С. 189, 190
 Розанов М. Н. 80
 Розов В. А. 218
 Романович И. К. 36
 Ронсар П. 99
 Россини Д. А. 205
 Ростовский см. Дмитрий, митрополит ростовский
 Румянцев-Задунайский П. А. 95
 Рунеберг (Runeberg) И.-Л. 252, 253
 Руссо Ж.-Б. 40
 Руссо Ж.-Ж. 19, 237
 Рылеев К. Ф. 20, 118, 119
 Рюфе Ж.-Ж.-Р. де 99
 Рязановский (Riasanovsky) Н. 240
 Саади М. 23
 Сабинин Д. 139
 Саларев Д. 89
 Сандомирская В. Б. 102
 Санктис Ф. де 123
 Сантессон К. Г. 253
 Сафо 129
 Свинын П. П. 56
 Святослав Игоревич, вел. князь 18
 Селифонтов Н. Н. 212
 Семен Август 204
 Семенов (Semjonow) Ю. 240
 Семенова Е. С. 206
 Семенова Н. С. 206
 Сен-Жюльен (Saint-Julien) Ш. де 126, 131, 136, 137
 Сен-Симон А. 7
 Сенека Л.-А. 63, 83
 Сенковский О. И. 165, 204
 Сент-Бёв Ш.-О., псевдоним Иосиф Делорм 27, 34, 44, 224
 Сервантес де Сааведра М. 5, 10, 11
 Серман И. З. 71, 74, 122, 213
 Сечкарев (Setschkareff) В. 229, 231, 232
 Сигнеус (Cugnaeus) Ф. 252, 253
 Сидни Ф. 63
 Симмонс (Simmons) Э. 59, 227—230, 234
 Симонов Н. К. 59
 Сиповский В. В. 237
 Сисмонди (Sismondi) С. 27, 51, 53—55
 Скотт (Scott) В. 12, 52, 94, 144, 145, 233, 234
 Славяков Петко Р. 225
 Смирненский Б. В. 98
 Смирнова А. О., рожд. Ростет 78
 Соболевский С. А. 157—159, 186
 Соколов А. Н. 102
 Соколов П. И. 88
 Сомов О. И. 50, 134, 235
 Сосницкая Е. Я. 206
 Сосницкий И. И. 206, 209, 210
 Соути Р. («Соувей») 44
 София Алексеевна, царевна 49
 Соц В. И. 206
 Спасович В. Д. 225, 226
 Спасский Ю. А. 58
 Спенсер Э. 117
 Сталь-Гольштейн (Stael) А.-Л.-Ж. де 19, 27, 35, 38, 51, 53—55, 94, 252
 Стасюлевич М. М. 193
 Стеблин-Каменский М. И. 256
 Стенбок-Фермор (Stenbock-Fermor) Э. 241
 Стендаль (Stendhal) псевд. Анри Бейля 142, 143, 147—150
 Стендер-Петерсен (Stender-Petersen) А. 234
 Степанов Н. Л. 241
 Стерн Л. 255
 Стойчев И. К. 246
 Стороженко Н. И. 58
 Стриндберг А. 251, 257, 258
 Суворов А. В. 95
 Судовщиков Н. Р. 134
 Сумароков А. П. 40, 46, 49, 55, 56, 126, 128, 134, 135
 Сумцов Н. Ф. 159
 Сундбум У. М. 253
 Сушкевич Б. М. 59
 Таборский (Taborsky) Ф. 226, 227
 Тангль (Tangl) Е. 238
 Тассо Т. 87
 Татаринов П. П. 212
 Тацит 78
 Тегнер Э. 252
 Тенирс (Теньер) Давид Младший 134
 Тенка (Tenca) К. 123—141
 Тепляков В. Г. 105
 Теренций 63
 Тиберий, римский император 23
 Тик Л. 41
 Тимофеев С. 58
 Тимофеева О. В. 147
 Титц Ф. 253
 Тиханов П. Н. 8
 Тициан В. 32
 Тойбин И. М. 71
 Толстой (Tolstoi) Л. Н. 65, 142, 225, 235, 236, 257, 260
 Толстой Я. Н. 206
 Томашевская Р. Р. 88
 Томашевский Б. В. 25, 38, 41, 69, 78, 80, 86—88, 90—94, 97, 99, 102, 157, 165, 166, 168, 181, 205, 206, 210, 241
 Топоровский (Toporowski) М. 228, 244, 245, 250
 Требст Д. 139

- Тредиаковский В. К. 40, 52, 55, 56, 128
Третьяк (Tretiak) Ю. 153, 159, 226, 228
Троянский М. П. 206
Труайя (Troizat) А. 229, 230
Тувим Ю. 226
Туманский В. И. 89
Тургенев Александр И. 174
Тургенев Андрей И. 13, 14
Тургенев (Tourgueneff, Turgenev) И. С. 19, 140, 149, 185—203, 223, 233, 250, 257—260
Тургенев Н. И. 133, 134
Тынянов Ю. Н. 27, 88
Тыц (Tyc) Й. 152, 155, 160, 162
Тьерри А.-С.-Д. 35, 46
Тэн И.-А. 226
- Уиллсон Э. 233
Уланд И.-Л. 224
Уоллек Р. 35
Уолпол Г. 96
Урнов (Urnow) Д. М. 58, 82, 85
Уэтстон 63
- Фарнгаген фон Энзе (Varnhagen von Ense) К. А. 222—224, 229, 247
Фейнберг И. Л. 95
Фенелон Ф. де Салиньяк 53
Феокрыт 170, 173, 174, 178
Феофан Прокопович 52, 128
Фикельмон (Ficquelmont) Д. Ф. 230, 231
Фильдинг Г. 116, 255
Флобер (Flaubert) Г. 146, 202, 203, 224, 250
Флориан (Florian) Ж.-П.-К. де 55, 215—220
Фома Аквинский 30
Фонвизин Д. И. 49, 55, 56, 129, 130
Фосколо Н.-У. 123
Фрасер (Fraser) Г. 255
Фрерон Э.-К. 90, 96
Фридлендер Г. М. 115
Фурье Ш. 7
- Хаупт Г. 224
Хвостов Д. И. 216
Хемницер И. И. 129
Херасков М. М. 40, 128, 202
Хильшер (Hillscher) К. 243
Хитрово Е. М. 94, 99, 157, 216
Хмелевская Е. М. 231
Холмская О. П. 165
Хомяков А. С. 71—75
Хорев В. А. 160, 163, 164
Хэзлитт В. 35
- Цявловская (Зенгер) Т. Г. 105, 185
Цявловский М. А. 75, 87, 92, 152, 158, 183, 185, 228, 251
- Чаадаев П. Я. 18, 38, 143
Чайковски М. 246
Чамполи (Ciampoli) Д. 127, 132, 138
Черкасов Н. К. 60
Черкасский В. А. 199
Чернобаев В. Г. 152, 155, 162
Черняев Н. И. 80, 90
Чехов А. П. 19, 65
Чижевский (Czyżevsky, Tschizhevskij) Д. 234, 236—238
- Чинтио Д. 81
Чирков Н. М. 258
Чосер Г. 117
Чуйко В. В. 58
Чхейдзе А. И. 95
- Шарпантье Ж. 137
Шарьер (Charrière) Э. 140
Шатобриан Ф.-П. 27, 91
Шафарик (Schaffarik) П. 125, 246
Шаховской А. А. 134, 205, 208
Шварце Б. 245
Шевырев С. П. 6, 31, 71, 75, 76
Шекспир (Shakespeare) В. 5, 8, 10—12, 20, 25, 37, 38, 40, 43, 46, 47, 49, 52, 55, 58—72, 74—85, 233, 241, 255
Шелингер Н. А. 249
Шеллинг Ф.-В.-И. 30, 41
Шенье (Chénier) А. 167—177, 179—184, 224
Шерр И. 223
Шётер И. 248
Шеффер П. Н. 90
Шиллер Ф. 8, 38, 66, 74, 105, 139
Шишков А. С. 7, 8, 181
Шипманов И. Д. 225
Шкапа И. С. 80
Шлегель (Schlegel) А.-В. 27, 30, 38, 51, 62, 85
Шлегель Ф. 27, 38
Шлионский Л. И. 90
Шолье Г.-А. 97
Шоу (Shaw) Т. 242, 249, 250
Шпигоцкий А. 152
Шрепель М. 225
Штайгер Э. 242
Штелин Я. Я. 126
Штальман Л. Н. 237
Штур Л. 246
Шуберт Г. 238
Шувалов И. И. 95
Шульц В. К. 185, 186, 193, 194
- Щеголев П. Е. 86, 222
- Эврипид 61, 87
Эдуард IV 64
Эйхгоф (Eichhoff) Ф.-Г. 125
Эйхенбаум Б. М. 78, 79, 187, 189
Эльсберг Я. Э. 221
Эман (Öman) В. Э. 256
Эмильяни-Джудичи (Emiliani-Giudici) П. 124
Энг Я. ван дер (Eng) 234, 241, 242
Энгельгардт С. В., псевдоним Ольга Н. 195, 199, 201
Энгельс Ф. 36, 224
Эрлих (Erlich) В. 243
Эфрос А. М. 96
- Ювенал 216
Юнг Э. 142
Юсупов Н. Б. 210
Юсуповы 210
- Ягич И. В. 225
Языков Н. М. 49, 74, 89, 90, 254
Якимов В. А. 71
Якобсон Р. О. 243, 244
Яковлев М. Л. 95, 209

Яковлев П. Л. 89
Якубец М. 228
Якубович Д. П. 58, 79, 88, 96
Якушкин В. Е. 183
Ян-Казимир, польский король 120
Яншевский Л. 245
Ярхо Б. И. 36
Ясинский Я. И. 94, 246, 249
Ясрун М. 250

Aminoff G. 256
Andersson E. 260
Batowski H. 158, 245
Béranger P.-J. 142
Bertrand L. 88
Bestermann Th. 211
Bezard Y. 98
Bragaglia C. 138
Brunet G. 196
Buland M. 62—64
Cadot M. 126, 131, 137, 139
Ciobanu V. 245
Dacier M. 79
Dohnal B. 250
Driver T. F. 64
Edstrom V. 260
Frédéric II 97
Fursi-Laisné M. 126
Gibian G. 77, 80, 81, 238
Grape H. 254
Gwynne G. E. 35
Hereford C. H. 58
Hallidau F. E. 80

van Holk A. G. F. 234, 241
Hollingsworth B. 231
Jagič V. 251
Janko J. 258
Jonescu-Nišov T. 246
Kaun A. 80
Kjetsaa G. 253
Kobilinski-Ellis L. 229
Kubacki W. 245
Kunitsyn A. P. 231
Lamartine A. 142
Loria G. 138
Losinsky G. 205
Massarani T. 140
Maver A. 131
Mikitenko J. 131
Neubert F. 97
Parturier M. 137, 197, 200
Pauls J. P. 231
Perus J. 241
Podhorski-Okółow L. 245
Rilla P. 250
Sienkiewicz H. 233
S'ötér I. 249
Terras V. 260
Trinko J. 138
Ulična O. 250
van Wijk N. 221
Wilson E. 233
Wellek R. 35
Wolff T. A. 58
Yarmolinsky A. 228

УКАЗАТЕЛЬ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ПУШКИНА

- Александр Радищев 218
 Ангел 256
 Анджело 79—85, 166
 Андрей Шенье 96
 Анчар 195, 202, 203
 «Арап Петра Великого» 143, 261
- Барышня-крестьянка 150, 175
 Батюшкову 172
 Бахчисарайский фонтан 40, 100, 105, 109, 111—114, 137, 190, 195, 245, 255, 257
 Бесы 163
 «Близ мест, где царствует Венеция златая» 166, 168
 Бова (Отрывок из поэмы) («Часто, часто я беседовал») 87
 Борис Годунов 12, 20, 21, 33, 58—62, 64—73, 75, 76, 78, 85, 138, 162, 190, 194—199, 203, 223, 235, 241, 244, 253, 255
 Бородинская годовщина 136, 228
 Братья разбойники 100, 105, 109, 111, 112, 139, 182, 255
 «Брожу ли я вдоль улиц шумных» 257
 Будрыс и его сыновья 151, 157—159, 163, 165, 166
- «Вадим» («Ты видел Новгород; ты слышал глас народа») 69
 «Внемли, о Гелиос, серебряным луком звенящий» 168, 169, 176, 178, 180—184
 «Во глубине Сибирских руд» 256
 Воевода 151, 157, 159—165
 Вольность 7, 216
 Вольтер («Недавно издана в Париже переписка Вольтера») 97—99
 «Ворон к вороноу летит» 253
 Воспоминание («Когда для смертного умолкнет шумный день») 256
 «Вот зеркало мое — прими его, Киприда» 88
 Выстрел 139, 146, 241, 242
- Гавриилиада 7, 90
 Герой 84
 Городок 87
 Граф Нулин 76—79, 116—118, 232, 234, 255
 Графу Олизару 156, 157
 Гробовщик 257
- В. Л. Давыдову («Меж тем, как генерал Орлов») 90
- Денница. Альманах на 1830 год 31
 Диона («Хромид в тебя влюблен; он молод и не раз») 175
 Домяк в Коломне 21, 80, 117, 118, 240
 Дориде («Я верю: я люблю; для сердца нужно верить») 167
 Дубровский 20, 234
- Евгений Онегин 9, 19, 21, 22, 79, 90, 91, 110, 114—117, 137, 138, 175, 187, 190, 195, 196, 200, 201, 203, 223, 224, 227, 232, 233, 235—239, 243, 244, 246—249, 255—259
 Египетские ночи 199
 «Езерский» 82
 «Еще в ребячестве [бессмысленно лукавом]» 86
- «Заметка «О графе Нулине»» 76
 «Заметки по русской истории XVIII века» 91, 92
 Земля и море 175
 Зимнее утро 256
 Зимний вечер 256
- «Из автобиографических записок» («1824. Ноябрь 19. Михайловское. Выпеш из Лицея») 78
 «Из Вольтера» 92
 «Из лицейского дневника 1815 г.» 29
 История Петра 94, 95
 ««История поэзии» С. П. Шевырева» 31
 История Пугачева 94, 95, 139
- К *** («Зачем безвременную скуку») 168
 К *** «Керн» («Я помню чудное мгновенье») 256
 К вельможе 34, 36, 96, 204, 208, 210, 213
 К Галичу 29
 К другу стихотворцу 87, 172
 К Жуковскому («Благослови, поэт! ... В тиши Парнасской сени») 172
 К Овидию 91, 173
 Кавказ 256
 Кавказский пленник 100, 105, 106, 108, 109—112, 114, 116, 137, 190, 245, 251, 252, 255
 «Какая ночь! Мороз трескучий» 195, 202, 203
 Каменный гость 22, 24, 60, 138 («маленькие трагедии»), 194, 196, 199 («маленькие трагедии»), 255, 258

- Капитанская дочка 21, 84, 139, 143, 187—194, 196, 197, 202, 203, 234, 241, 242, 257
- Кивжал 136
- Кирджали 139, 153, 246
- Киевлянам России 228, 246, 251, 255
- «[Крив был Гнедич поэт, преложитель слепого Гомера]» ([К переводу Илиады]) 169
- «Лица, созданные Шекспиром» (Table-talk) 82
- Лицинию 28
- Мальчику (Из Катутла) 166
- Медный всадник 138, 152, 159, 224—226, 239, 240, 256, 259—262
- Метель 139, 146, 234
- «Мне жаль великия жены» 92
- Мнение М. Е. Лобанова о духе словесности, как иностранной, так и отечественной 33, 34, 44
- «Мой друг уже три дня» 90
- Монастырь на Казбеке 256
- Монах 86
- Моцарт и Сальери 22, 24, 60, 138 («маленькие трагедии»), 194, 196, 199, 204, 208, 210—213
- Муза 168
- «На Каченовского» («Бессмертною рукою раздавленный Зоил») 90
- «Наброски статьи о русской литературе» 10
- Надинька («Несколько молодых людей») 143
- Начало I песни «Девственницы» 92
- «Не пой, красавица, при мне» 256
- «Недавно обольщен прелестным сновиденьем» *см.* Сновидение
- Нереида 168
- «О драмах Байрона» 43, 108
- «О Мильтоне и Шатобрианом переводе «Потерянного рая» 5
- «О народной драме и драме «Марфа Посадница» 20, 32, 39, 45, 46—49, 61, 72, 75
- «О народности в литературе» 23, 39, 45
- О ничтожестве литературы русской 6, 9, 10, 13, 15, 16, 39, 45, 46, 49, 51—56, 97, 99, 204, 216
- О поэзии классической и романтической 9, 11, 39—45, 49, 52, 53, 54
- О предисловии г-на Лемонте к переводу басен И. А. Крылова 20
- О романах Вальтера Скотта 12
- «О трагедии Олина «Корсер» 108
- О французской словесности 40, 41, 213
- «Он между нами жил...» 7, 156, 159, 228
- Опровержение на критики 20, 117, 118, 214
- Опыт отражения некоторых нелитературных обвинений 214
- Паж или пятнадцатый год 210
- Памятник *см.* «Я памятник себе воздвиг нерукотворный»
- «Перед гробницею святой» 228
- Песни западных славян 142, 158, 166, 253, 256
- Песнь о вещем Олеге 249
- Пиковая дама 139, 143, 146—150, 233, 234, 257
- Пир во время чумы 22, 24, 60, 138 («маленькие трагедии»), 166, 196, 199 («маленькие трагедии»)
- Пир Петра Первого 84, 223
- Пирующие студенты 29
- «Письмо к издателю «Московского вестника» 22, 23, 61
- «План истории русской литературы» 10
- Повести покойного Ивана Петровича Белкина 118, 139, 145, 146, 149, 150, 234, 241, 257
- «Повесть из римской жизни» 148
- «Погаство дневное светило» 105
- Полтава 93, 116, 118—122, 135, 138, 152, 153, 182, 226, 244, 255, 257, 259
- Послание в Сибирь *см.* «Во глубине Сибирских руд»
- Послание к Галичу 29
- Послание к Л. Пушкину 90
- Последний из свойственников Иоанны д'Арк 98
- Поэт и толпа 136
- Поэту 136, 202, 203
- «Причинами, замедлившими ход нашей словесности...» 15, 39, 40, 165
- Пророк 136, 202, 203, 257
- Путешествие в Арзрум во время похода 1829 г. 226
- «Путешествие из Москвы в Петербург» 17, 18, 33, 54
- Разговор книгопродавца с поэтом 255
- «Редает облаков летучая гряда» 168
- Рифма («Эхо, бессонная нимфа, скиталась по берегу Пеня») 182
- «Рифма звучная подруга» 182
- «Роман в письмах» 105
- Рославлев 19, 257
- «Русалка», драма 80, 137, 194, 196—198
- Руслан и Людмила 9, 77, 89, 90, 130, 137, 185, 190, 248, 252
- «Русский Пелам» 148, 149
- Сестра и братья *см.* Песни западных славян
- Скупой рыцарь 22, 24, 60, 138 («маленькие трагедии»), 194, 196, 197, 199, 241, 253
- «Слышу умолкнувший звук божественной эллинской речи» (На перевод Илиады) 169
- Сновидение 89
- Соловей *см.* Песни западных славян
- Сон (Отрывок) («Пускай Поэт с кадыльницей наемной») 87
- Стансы («В надежде славы и добра») 256
- Стансы (Из Вольтера) 89
- Станционный смотритель 149, 150, 234
- Стихи, сочиненные ночью во время бессонницы 202, 203
- «Сто лет минуло, как тевтон» 151, 152, 157, 162, 166
- Сцена из Фауста 196

- «Сцены из рыцарских времен» 80, 196
«Счастливы ты в прелестных дурах» 92
- Талисман 253
Телега жизни 215, 218—220
«Только революционная голова...» «Заметки и афоризмы разных годов» 181, 184
«Топней идилии и холодней чем ода» 174
«Ты вянешь и молчишь; печаль тебя сведает» 168
Ты и вы 256
- «Увы! зачем она блистает» 168
«Угрюмых тройка есть певцов» 88
Узник 256
- «Фатам или Разум человеческий» 87
Французская Академия 15, 20, 216
«Французских рифмачей суровый судия» 97
- Цыганы 100, 105, 108, 109, 111—114, 137, 182, 190, 233, 236, 253, 255, 256
- Чаадаеву («В стране, где я забыл тревоги прежних лет») 172
Черная шаль 182, 253
«Что в имени тебе моем» 243, 256
- Эпиграмма («Лечись — иль быть тебе Панглосом») 90
Эпиграмма («Там, где древний Кочерговский») 109
- «Я вас любил: любовь еще, быть может» 243, 257
«Я памятник себе воздвиг нерукотворный» 240, 256
«Я помню чудное мгновенье» *см.* К***
«Керн»
- Vie, poésies et pensées de Joseph Delorme 44

СОДЕРЖАНИЕ

	Стр.
Предисловие	3
СТАТЬИ	
Ф. Я. Прийма. Проблема национального и общечеловеческого в наследии Пушкина	5
Б. С. Мейлах. Пушкинская концепция развития мировой литературы. (К постановке вопроса)	25
Ю. Д. Левин. Некоторые вопросы шекспиризма Пушкина	58
П. Р. Заборов. Пушкин и Вольтер	86
Г. М. Фридлендер. Поэмы Пушкина 1820-х годов в истории эволюции жанра поэмы в мировой литературе. (К характеристике повествовательной структуры и образного строя поэм Пушкина и Байрона)	100
Клаудиа Ласорса. К истории изучения Пушкина в Италии. Карло Тенка	123
А. В. Чичерин. Пушкин, Мериме, Стендаль. (О стилистических соответствиях)	142
Я. Л. Левкович. Переводы Пушкина из Мицкевича	151
В. Б. Сандомирская. Первый перевод Пушкина из Андре Шенье	167
Н. В. Измайлов. И. С. Тургенев — переводчик Пушкина на французский язык	185
СООБЩЕНИЯ	
В. Э. Вацуро. Пушкин и Бомарше. (Заметки)	204
С. Л. Донская. К истории стихотворения Пушкина «Телега жизни»	215
ОБЗОРЫ	
А. Л. Григорьев. Пушкин в зарубежном литературоведении	221
Д. М. Шарыпкин. Пушкин в шведской литературе	251
Хроника	263
Указатель имен	265
Указатель произведений Пушкина	273