

СОВРЕМЕННАЯ  
ЗАПАДНАЯ  
РУСИСТИКА



Пол Дебрецени

БЛУДНАЯ ДОЧЬ

АНАЛИЗ

ХУДОЖЕСТВЕННОЙ  
ПРОЗЫ ПУШКИНА

Пол Дебрецени







ГУМАНИТАРНОЕ АГЕНТСТВО



СОВРЕМЕННАЯ  
ЗАПАДНАЯ  
РУСИСТИКА

САНКТ-ПЕТЕРБУРГ

«АКАДЕМИЧЕСКИЙ ПРОЕКТ»

ПОЛ ДЕБРЕЦЕНИ  
БЛУДНАЯ ДОЧЬ

АНАЛИЗ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ  
ПРОЗЫ ПУШКИНА



МСМХСV

83.34 США  
Д27

Перевод с английского  
Г. А. Крылова (гл. I—V, VII)  
А. К. Славинской (гл. VI)

Научный редактор  
доктор филологических наук  
В. Д. Рак

Председатель редакционной коллегии  
серии «Современная западная русистика»  
доктор филологических наук  
Б. Ф. Егоров

Издательский директор серии  
кандидат филологических наук  
И. В. Немировский

© Stanford University Press, 1983  
© Г. А. Крылов, А. К. Славинская, перевод 1995  
© Гуманитарное агентство «Академический проект», 1996

ISBN 5-7331-0033-8

## ПРЕДИСЛОВИЕ К РУССКОМУ ИЗДАНИЮ

Художественные произведения Александра Сергеевича Пушкина в прозе двояко привлекают наше внимание. Некоторые из них, например „Станционный смотритель“ и „Пиковая дама“, принадлежат к высшим достижениям русской и европейской беллетристики XIX века и по праву заслуживают исследования. Другие — законченные, незаконченные или представляющие собою фрагментарные наброски — важны не только потому, что служат фоном для пушкинских шедевров в этом виде литературы и объясняют их, но и потому, что знаменуют собою начало одной из богатейших эпох в истории беллетристики всех национальных литератур. „Гробовщик“ Пушкина наряду с другими его повестями проложил путь Гоголю и так называемой натуральной школе; „Станционный смотритель“ вдохновил Гоголя на создание „Шинели“, а вместе эти два произведения образовали тематический фон для „Бедных людей“ Достоевского. Германн из „Пиковой дамы“ стал литературным прототипом как Алексея Ивановича в „Игроке“ Достоевского, так и Раскольникова в „Преступлении и наказании“; пушкинский Белкин породил гончаровского Обломова, а Толстой, работая над „Войной и миром“, обратился в поисках формы романа к „Капитанской дочке“, которая стала для него ценнейшим образцом как „семейная хроника“. Художественное наследие Пушкина, оказав влияние на ряд конкретных произведе-

дений отдельных авторов, сыграло важную роль в развитии всей русской художественной прозы\* XIX века.

Одна из трудностей, с которой сталкиваются исследователи художественной прозы Пушкина, состоит в том, что его влияние на других прозаиков не ограничивалось влиянием его прозы. Темы „Игрока“ восходят не только к „Пиковой даме“, но и к одной из „маленьких трагедий“ Пушкина, „Скупому рыцарю“; самое сильное влияние на роман Достоевского „Идиот“ оказала не пушкинская проза, а лирическое стихотворение „Жил на свете рыцарь бедный...“; лермонтовский Печорин из „Героя нашего времени“ и сонм других „лишних людей“, созданных писателями более позднего времени, имеет предшественника в лице героя пушкинского „романа в стихах“ „Евгений Онегин“; несколько героинь Тургенева, как было показано исследователями, происходят от пушкинской Татьяны. Нет ничего удивительного в том, что поэзия Пушкина оказала сильнейшее влияние на развитие русской прозы, потому что наибольших успехов он достиг в различных поэтических жанрах. Его собственная проза не может быть оценена по достоинству в отрыве от его поэзии, вот почему я часто ссылаюсь на его поэтические произведения.

Я ставил перед собой цель рассмотреть все художественные прозаические произведения Пушкина в хронологической последовательности, со всеми необходимыми ссылками в примечаниях. Однако кроме изложения фактического материала я имел и более широкую задачу — попытаться объяснить, что значила проза для Пушкина, в особенности в сравнении с поэзией. Именно с этой целью в первом разделе первой главы я представил исторический контекст в надежде, что читатель найдет его уместным в связи с последующим анализом произведений Пушкина. Что касается самого анализа, то, по моему мнению, задача критика и историка литературы состоит в том, чтобы выразить пережитое эстетическое ощущение наилучшим в каждом случае способом, выбираемым каждый раз соответственно предмету, подобно тому как это делал мифический Пелей, которому, борясь с Фетидой, приходилось приспособлять свой

\* Словосочетанием „художественная проза“ переводится английское „fiction“ или „fictional prose“, буквально означающее „беллетристика“. Два эти термина в дальнейшем используются как синонимы.—  
*Примеч. переводчика.*

захват к меняющимся ее формам. Поэтому, хотя в моей книге литературные произведения рассматриваются преимущественно с точки зрения анализа формы, я не хотел ограничиваться структурализмом, и в результате мой анализ во многих случаях оказался эклектичен. Однако никакой подход, каким бы точным он ни был методологически, не будет, по моему мнению, адекватным, если не предполагает эстетических оценок. Помня об этом, я не избегал оценочных суждений, хотя и понимал, что они могут быть субъективными.

Со времени первого издания моей монографии в 1983 г. под заглавием „The Other Pushkin: A Study of Alexander Pushkin's Prose Fiction“ („Иной Пушкин: Исследование художественной прозы Александра Пушкина“) появилось несколько серьезных исследований по данному вопросу как на русском, так и на других языках. Назову лишь главные: „Проза Пушкина: (Пути эволюции)“ Н. Н. Петруниной (1989); „Проза Пушкина: Поэтика повествования“ К. Гея (1987); „Pushkin's Prosa in Poetische Lektüre: Die Erzählungen Belkins“ немецкого исследователя Вольфа Шмида (1991). Готовя текст к русскому изданию, я чувствовал необходимость учесть эти важные работы по крайней мере в тех местах, где аргументы авторов непосредственно соприкасаются с моими собственными. Кроме того, я учел также статьи и заметки, содержащие новую информацию; библиография была приведена к сегодняшнему дню. Должен подчеркнуть однако, что я не ставил целью дать систематический обзор критической литературы. В моем исследовании художественная проза Пушкина рассматривается под определенным углом зрения — под углом понимания прозы как жанра литературы, и я цитирую других авторов только в тех случаях, когда они рассматривают ту же тему.

Выражаю мою признательность Университету Северной Каролины за финансирование русского издания.

*Чэпел-Хилл, Северная Каролина.  
Июнь 1993. П. Д.*

# I ПУТЬ ПУШКИНА К ПРОЗЕ



## 1

Когда впервые была опубликована поэма „Кавказский пленник“ (1822), друг Пушкина П. А. Вяземский благопритно отозвался о ней в печати, но в частном письме посетовал на то, что Пушкин „окровавил последние стихи своей повести“<sup>1</sup>. Вяземский имел в виду эпилог к поэме, в котором Пушкин прославил русских завоевателей Кавказа. Вяземский сетовал не без оснований: в самой поэме черкесы изображены благородными, свободолюбивыми дикарями, которые во многих отношениях стоят выше своего пленника — пресыщенного денди из Петербурга; поэтому неожиданный переход Пушкина к восхвалению притеснителей этих привлекательных аборигенов, казалось, не только выпадал из контекста поэмы, но и был неуместен с политической точки зрения. Исследователи более позднего времени тоже находили эпилог несообразным предшествующему тексту поэмы. Б. В. Томашевский попытался устранить эту несообразность, указав, что Пушкин, как и его друзья-декабристы, не испытывал сочувствия к борьбе за национальную независимость кавказских народов и что даже, напротив, обостренное отношение Вяземского к этому вопросу могло показаться многим необычным для того времени<sup>2</sup>. Однако выяснения политической позиции недостаточно, чтобы объяснить поэтическую несообразность, если только таковая в данном случае на самом деле имеет место.

Сам Пушкин, вероятно, не чувствовал здесь никакой несообразности; он лишь заменил одного лирического героя другим. Если допустить, сделав некоторое упрощение, что первая и вторая части поэмы написаны в одном ключе, то можно сказать, что лирический герой, стоящий за этими повествовательными частями,— это персонаж байронического типа, разочаровавшийся в цивилизации и испытывающий симпатии к нецивилизованным народам, тогда как герой эпилога представляет собой патриотически настроенного поэта. Оба встречаются в других стихах Пушкина: байронические мотивы характерны для стихотворений „Наполеон“ (1821), „Демон“ (1823) и „К морю“ (1824), а голос поэта-патриота неизменно звучал в его стихах с тех самых пор, как он воспел славу русского оружия в „Воспоминаниях в Царском Селе“ (1814). Эти два лирических героя соответствовали двум различным ролям, любую из которых с полным правом мог играть поэт, так как каждая несла в себе эстетическую ценность. А Вяземский требовал, чтобы поэт не играл конфликтующих ролей и чтобы в его словах просматривалась единая личность автора,— требование, противоречащее самой природе пушкинского искусства.

Если эпилог к „Кавказскому пленнику“ являл пример „гражданской“ поэзии, восхваляющей российские военные деяния, то и стихи Пушкина, посвященные свободе и бичующие тиранию, относились к тому же виду поэзии, только с диаметрально противоположной идеологией. Поэтизировать можно было и войну против кавказских народов, и разрушение здания российского самовластья, на обломках которого напишут имя поэта („К Чаадаеву“, 1818). Пушкин не видел никаких причин, которые обязывали бы его держаться только одной линии. По всей видимости, прав Эрнест Дж. Симмонс, утверждая в написанной им биографии поэта, что стихотворения, в которых Пушкин призывал к социальным реформам или революции, были в той же мере „результатом внезапного вдохновения“, что и его стихотворения, написанные с других позиций<sup>3</sup>.

Как бы ни были полярны патриотическая и революционная позиции с идеологической точки зрения, в обоих случаях поэзия служила определенному делу. Позиция Пушкина относительно этого служения становится ясной из целого ряда его стихотворений. В первой строфе оды „Вольность“ (1817) он призывает свободы гордую певицу разбить его изнеженную лиру и помочь воспеть свободу. В иронической эклоге

„Деревня“ (1819) он выражает желание, чтобы его голос обрел способность тревожить сердца, пробуждая сочувствие к страданиям угнетенных. В стихотворении „О муза пламенной сатиры!“ (1823—1825) он клянется, что его поэзия будет бичевать подлецов. Наиболее страстно выступает он от имени *littérature engagé\** в стихотворении 1826 г. „Пророк“, где изображен избранный Богом человек (или, если угодно, поэт), у которого пылающий огнем уголь вместо сердца, человек, посланный в мир „глаголом жечь сердца людей“ (III : 31)\*\*. „Арион“ (1827) подтверждает, что поэт продолжает служить делу даже после того, как все его спутники (т. е. декабристы) погибли в буре. И наконец, подводя незадолго до смерти итог своему поэтическому творчеству, Пушкин предсказывает, что его будут помнить за то, что своей лирой он пробуждал добрые чувства, восславил свободу в свой жестокий век и призывал милость к падшим („Я памятник себе воздвиг нерукотворный...“, 1836).

Однако на протяжении всего своего творческого пути Пушкин наряду со стихотворениями подобного рода создавал и другие, где предстает в совсем ином облике. Раннее стихотворение „Мечтатель“ (1815) несет в себе мысль о том, что поэзия может существовать только в отстранении от человеческих борений. В стихотворном послании „Жуковскому“ (1818), где поэзия превозносится как изысканное наслаждение для немногих избранных, Пушкин близко подходит к теории искусства ради искусства. „Поэт и толпа“ (1828) — это самый суровый приговор утилитаризму, который печной горшок предпочитает Аполлону Бельведерскому, а назначение поэзии сводит к морализированию, или, согласно пушкинской метафоре, к подметанию улиц. Стихотворение заканчивается известными строками:

Не для житейского волненья,  
Не для корысти, не для битв,  
Мы рождены для вдохновенья,  
Для звуков сладких и молитв.

(III, 142)

---

\* Ангажированная литература (фр.).

\*\* Цитаты из произведений Пушкина приводятся по изданию: Пушкин А. С. Полн. собр. соч. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1937—1959. Т. 1—17. Ссылки в тексте в скобках (римская цифра обозначает том, арабская — страницу).

Может показаться, что эта декларация, поддержанная стихотворениями „Поэт“ (1827) и „Поэту“ (1830), а также другими произведениями, в которых Пушкин утверждает независимость художника, выражает поэтическое кредо Пушкина. Но, как мы уже видели, этой мысли резко противоречат произведения, провозглашающие гражданское назначение поэзии. В самозабвенном служении делу Пушкин видел не меньше красоты, чем в спокойствии башни из слоновой кости; он выбирал ту или иную позицию в зависимости от обстоятельств. Говоря о „необыкновенной восприимчивости Пушкина к разным идеям, какими бы несхожими или несовместимыми они ни были“, Виктор Эрлих приходит к выводу, что в представлении Пушкина о поэте совмещались два образа<sup>4</sup>. Этот вывод кажется вполне справедливым, если речь идет о конфликте между гражданским служением делу и искусством ради искусства, но, по моему мнению, подобный конфликт — это лишь часть некоей большей структуры, а поэт-гражданин и оторванный от жизни эстет являют собою только двух из множества лирических героев, быстро сменявших один другого в поэзии Пушкина.

Если и можно каким-нибудь одним словом описать поэтический талант Пушкина, то это слово — универсальность. В отношении Пушкина к Наполеону на передний план может выступать то презрение, то восхищение, в зависимости от того, говорит ли он как русский патриот или как романтический поклонник великого человека. Характерная пушкинская черта: в 1818 г. он посылает княгине Е. И. Голицыной оду „Вольность“ вместе со стихотворной запиской, в которой признается, что с того момента, как впервые увидел княгиню, он возлюбил неволю. Это была не только игра слов о политической свободе и неволе сердца, но и перевоплощение в иного поэтического героя. В стихотворном послании „К Чаадаеву“ (1818) он пишет о том, что обман любви больше не может нежить его и что единственная оставшаяся в его сердце страсть — это жажда бороться с самовластием; однако в стихотворении, посвященном А. П. Керн („Я помню чудное мгновенье...“, 1825), он говорит о любви как о единственном его источнике вдохновения. Но наряду с этим проникнутым высокой одухотворенностью стихотворением он пишет и другие, в которых то предается анакреонтическим настроениям, а то и опускается до откровенной непристойности.

Можно возразить, что лирическая поэзия по самой своей природе запечатлевает мысли и настроения отдельных мгновений, и поэт вовсе не обязан объединять их в единое сообразное целое. Но сравнение Пушкина с другими лирическими поэтами показывает, что лишь немногие из них умели быть столь же многолики. (Вспомним хотя бы Байрона, который в этом отношении значительно уступал Пушкину.) Более того, универсальность, характеризующая лирическую поэзию Пушкина, обнаруживается и в его поэмах, и в романе в стихах. Если он способен равно сочувствовать бедной пленнице Марии, мстительной Зареме и влюбленному тирану Гирею из „Бахчисарайского фонтана“ (1821—1823), то это опять же объясняется многоликостью лирического героя. Даже для „Евгения Онегина“ (1823—1831), где рассказчиком выступает одно определенное лицо, характерна та же универсальность, проявляющаяся, например, в отношении к персонажам, которое может быть то ироническим, то сочувственным. Пушкин обычно целиком и полностью отдавался своему предмету, позволяя ему существовать независимо, отчего возникало впечатление, будто он целиком растворился в нем. Подобно Гаррику, он равно мог превосходно играть роль Ричарда III, Гамлета и короля Лира. Но если дело обстояло именно так, то возникает вопрос: в какой степени характер и взгляды Пушкина отразились в его произведениях? Высказывал ли он свое собственное мнение в эпилоге к „Кавказскому пленнику“ или просто превосходно сыграл роль поэта-патриота? Если он только играл роль, то можно ли было относиться серьезно к тому, что он пишет?

Вопросы такого рода, хотя они и применимы к любым периодам истории литературы, особенно часто задавались в первые десятилетия XIX века. Этим вопросам большое внимание уделено и в романе Джейн Остин „Мэнсфилд Парк“ (1814). Основная тема романа — осознание Эдмундом того, что добродетель Фанни Прайс предпочтительнее обаяния Мэри Крофорд, — развивается на фоне размышлений о нравственном назначении искусства<sup>5</sup>. Кажется, что под актерским мастерством, которым в совершенстве владеет Генри Крофорд, подразумевается искусство вообще. Нам ясно говорят, что некоторые другие мужские персонажи романа много привлекательнее Крофорда, но его игра — как на сцене, так и в жизни — завоевывает сердца двух девиц Бертрам. Мария безумно в него влюбляется именно во время

репетиций любительского спектакля. А однажды, великолепно читая Шекспира, он тронул сердце даже здравомыслящей Фанни. Но внешний блеск его таланта ненадолго ввел в заблуждение проницательную Фанни: вскоре она приходит к пониманию того, что „будь то достоинство, гордость, нежность или раскаяние, что угодно, подлежащее представлению, он сделает это с одинаковым блеском“<sup>6</sup>, словно для него имеет значение только этот внешний блеск спектакля, а содержание остается несущественным. Жизненная позиция Генри становится еще яснее читателю, когда этот герой заявляет, что, хотя у него самого и нет никакого религиозного чувства, которое он хотел бы донести до других, он вполне мог бы стать священником и читать проповеди по единственной причине: ему нравится церковное красноречие. Скрытый смысл его слов состоит в том, что искусство может служить как нравственным, так и безнравственным целям. Поскольку оно способно сделать привлекательными и пороки, то нам лучше его навсегда отвергнуть, как и следовало бы поступить несчастной Марии Бертрам.

Для той эпохи характерно, что Генри Крофорд читает именно Шекспира. Уже сам выбор пьесы — „Генрих VIII“ — акцентирует мысль Остин, поскольку эта пьеса (хотя и предполагается, что Шекспир не единственный ее автор) являет собой прекрасный пример шекспировского самозабвенного погружения в свой предмет. Начальные сцены „Генриха VIII“ делают нас сторонниками Екатерины, жертвы непостоянства мужа и интриг кардинала Вулси. Вскоре, однако, мы вынуждены пересмотреть свои симпатии, потому что страстные монологи самого Вулси и трогательный рассказ Гриффита о его смерти превращают Вулси из негодя в достойного человека, чьим единственным недостатком было ненасытное честолюбие. А когда начинается коронация новой жены Генриха, Анны Буллен, на передний план выходит красота церемонии: толпы на улице вместе с герцогом Норфолком, герцогом Сеффолком и графом Серри — все бывшие сторонники Екатерины, — забыв о горестях изгнанной королевы, радостно участвуют в пышном шествии. А в результате и Екатерина, и Вулси, и Анна Буллен — все в свой черед в равной мере завоевывают наши симпатии, тогда как сам драматург отказался принять чью-либо сторону.

Пушкин, по всей видимости, не был знаком с романами Джейн Остин<sup>7</sup>, но он остро ощущал, что романтизм возродил интерес к Шекспиру. И хотя он не безоговорочно при-

нимал английского драматурга, но с увлечением его читал, и Шекспир часто служил ему источником вдохновения, особенно во второй половине 1820-х гг. В наброске предисловия (1829) к „Борису Годунову“ он открыто заявлял, что старался приспособить „народные законы драмы Шекспировой“ (XI, 141) к своей трагедии, а в одном из писем сообщал: „По примеру Шекспира я ограничился изображением эпохи и исторических лиц, не стремясь к сценическим эффектам, к романическому пафосу и т. п.“ (XIV, 46, 395; подлинник по-франц.). Исследователи творчества Пушкина находят следы влияния Шекспира не только в „Борисе Годунове“, но и в таких произведениях, как „Скупой рыцарь“ (1830) и „Каменный гость“ (1830)<sup>8</sup>. Поэма „Анджело“ (1833) представляет собой изложение некоторых сцен комедии Шекспира „Мера за меру“. Пушкин многократно упоминал Шекспира в своих письмах, статьях и рабочих тетрадях, нередко ставя английского драматурга выше Мольера и Расина.

Пушкина привлекала у Шекспира не только драматическая форма, свободная от жестких правил неоклассицизма; ведь он и сам смело отверг правила, которые сковывали его творчество. Английский драматург привлекал Пушкина, потому что их связывало литературное родство, которое и осознавал Пушкин. Вот как он противопоставлял Шекспира Мольеру в заметках „Table Talk“ (1835—1836):

„Лица, созданные Шекспиром, не суть, как у Мольера, типы такой-то страсти, такого-то порока; но существа живые, исполненные многих страстей, многих пороков; обстоятельства развивают перед зрителем их разнообразные и многосторонние характеры. У Мольера Скупой скуп — и только; у Шекспира Шайлок скуп, сметлив, мстителен, чадолюбив, остроумен. У Мольера Лицемер волочится за женой своего благодетеля, лицемеря; принимает имение под сохранение, лицемеря; спрашивает стакан воды, лицемеря. У Шекспира лицемер<sup>9</sup> произносит судебный приговор с тщеславною строгостию, но справедливо; он оправдывает свою жестокость глубокомысленным суждением государственного человека; он обольщает невинность сильными, увлекательными софизмами, не смешною смесью набожности и волокитства“ (XII, 159—160).

Пушкина привлекало то, что Шекспир создавал персонажей, которые не просто служили целям автора, а жили самостоятельной и насыщенной жизнью. В письме к изда-

телю „Московского вестника“ он сетовал на то, что „благодаря французам мы не понимаем, как драматический автор может совершенно отказаться от своего образа мыслей, дабы совершенно переселиться в век, им изображаемый“ (XI, 68).

Пушкинское восхищение Шекспиром и обращение к английскому драматургу романтиков происходят из одного источника. В самом деле, в воззрениях Пушкина отражается его чтение лекций Августа Шлегеля „О драматическом искусстве и литературе“ („Über dramatische Kunst und Litteratur“, 1809—1811), которые были у него во французском переводе. Применительно к мысли о погружении драматурга в свой предмет Шлегель говорил о способности Шекспира „в совершенстве осваиваться с любым положением, переноситься в самое чуждое ему состояние и как обладатель подобного дара в качестве полномочного представителя всего человечества выступать, действовать и высказываться от чьего угодно имени, без особых инструкций для того или иного случая“<sup>10</sup>. Участие драматурга в действии осуществлялось через персонажей, тогда как сам он как личность оставался полностью отстраненным: „У самого поэта, несмотря на его дар пробуждать самые глубокие чувства, мы видим некое холодное безразличие“<sup>11</sup>. И наконец, Шлегель писал, что „Шекспир, как актер, неизменно приспособлял себя к качеству своего материала“<sup>12</sup>, — эта мысль с равным правом применима к проповедям Генри Кроффорда или пушкинскому эпилогу к „Кавказскому пленнику“.

По мнению Джорджа Мида, именно из-за неуспеха революционного движения в Европе в начале девятнадцатого столетия и возникло обыкновение носить маски: человек, осознав свои права, но разочаровавшись в революционной политике, искал для себя новое лицо и примерялся к различным способам бытия. «Характерная особенность романтического мировоззрения состоит в этом ношении масок,— пишет Мид и далее заключает: — Романтический склад ума проявляется в способности проецировать собственное „я“ на мир, который и становится в известном смысле тождественным этому „я“»<sup>13</sup>. Осуждение, которому Остин подвергла Генри Кроффорда, согласуется с мнением Мида, потому что и Остин, кажется, относилась к лицедею Кроффорду как к представителю романтизма. Она противопоставляет романтическому классицистическое мироощущение, ставя нравственность, основанную на рациональных началах, выше свободного выражения чувств и выше кроткой сентиментальности,

проявляющейся у Фанни в пристрастии к созерцанию звездного неба и прогулкам на лоне природы.

И тем не менее обыкновение носить маску было характерно не только для романтического движения: оно было важнейшей составляющей и неоклассической теории литературы. Определяя в первой и второй песнях своего „Поэтического искусства“ („L'Art poétique“, 1674) отличительные черты каждого литературного жанра, Никола Бало-Депрео предложил точно очерченный ряд умозрительных позиций, любую из которых поэт может выбрать, точно так же как актер — войти в любой образ. Мы видели, что так поступал и Пушкин, за исключением случаев резкого перехода от одного жанра к другому (например, от поэмы к оде в „Кавказском пленнике“), что совершенно не характерно для неоклассицизма.

Джон Китс, самый „шекспировский“ из английских поэтов-романтиков, выступал за отказ художника от самого себя, и не во имя романтизма, а наоборот, в виде негативной реакции на него. Наихудший пример чрезмерного романтического субъективизма увидел он (несколько неожиданно) в поэзии Уильяма Вордсворта. „Вордсвортовскому, или эгоистическому возвышенному“ он противопоставлял другой тип поэта, который „не есть что-то определенное — он не имеет сущности — он все и ничто — у него нет своих признаков — он радуется свету и тени, всем увлекается, будь его предмет уродливым или прекрасным, великим или малым, бедным или богатым, возвышенным или низменным, он получает равное удовольствие, создавая как Яго, так и Иможену. То, что шокирует добродетельного философа, доставляет удовольствие поэту-хамелеону“<sup>14</sup>. Он также возражал Кольриджу на том основании, что мировоззрение старшего поэта, от которого тот не отклонялся ни на йоту, было слишком односторонним и субъективным: „С Дилком у меня был не спор, а обсуждение различных тем, некоторых вещей, которые я уяснил для себя, и вдруг меня осенило, что качество, которое требуется для становления Таланта, особенно в литературе, и которым в такой огромной степени был наделен Шекспир, заключается в *Отрицательной Способности*, то есть в способности человека пребывать в неуверенности, с неразгаданными тайнами, полным сомнений, не докучая себе поиском фактов и объяснений. Например, Кольридж, только из-за того, что не может удовлетвориться полужнанием, проходит мимо прекрасного правдоподобного

образа, уловленного из Святилища таинственного. И сколько бы мы ни повторяли это, нам никуда не уйти от следующей мысли: у великого поэта чувство прекрасного стоит выше всех иных соображений, или, вернее, уничтожает все соображения<sup>15</sup>. По другому случаю он писал: „Гений велик как некое эфирное химическое вещество, воздействующее на массу нейтрального интеллекта, но у него нет никакой индивидуальности, каких-либо определенных свойств“<sup>16</sup>. Все эти утверждения имели целью развенчать романтический субъективизм, но вместе с тем Китс, как типичный романтик, доверял чувству, а не разуму: „Единственное, в чем я уверен, так это в святости сердечных привязанностей и истинности Воображения“<sup>17</sup>.

Представление об „отрицательной способности“ появилось в эпоху пересечения по крайней мере трех литературных направлений. Глубокая эмоциональность романтической эпохи придала новый смысл перевоплощению, слиянию с принятой на себя ролью, которое было составляющей неоклассицистической традиции. Поскольку глубина чувства была единственной мерой величия (как считал Китс), разум, являвшийся опорой неоклассицизма, более не предписывал нравственных норм созданиям художественного воображения, которые тем самым обрели относительную независимость и сами стали объектами реалистического изображения.

Большинство лучших произведений Пушкина появилось на свет благодаря его „отрицательной способности“. И все же время от времени эта его способность доставляла ему беспокойство. В одном из лирических стихотворений он сетует на то, что, хотя поэт, как Эхо, откликается на рев зверя в лесу, на звук охотничьего рога, на грохот грома и на пение девицы за холмом, ему ничто не отвечает („Эхо“, 1831). В „Ответе анониму“ (1830) он жалуется на безразличие читателей к поэту как человеческому существу: если он выразит сердечный тяжкий стон, они аплодируют ему; если его постигнет скорбная утрата, изгнание, заточенье, они радуются тому, что он наберет новых дум и чувств и преобразует их в художественные образы; если же он обретет личное счастье, то они примут это с холодным безразличием. Оба эти стихотворения родились из желания отказаться от всех масок и стать просто самим собою. Лаура в „Каменном госте“ испытывает радость от сознания того, что у нее во время представления „Слова лились, как будто их рождала / Не память рабская, но сердце“ (VII, 144).

Наиболее красноречиво эта проблема выражена в незавершенном романе „Египетские ночи“ (ок.1835), герой которого, итальянский импровизатор, может творить поэзию спонтанно на любую предложенную тему, словно у него самого нет никаких пристрастий. По просьбе своего русского покровителя, Чарского, он импровизирует удивительно прекрасное стихотворение, но ирония ситуации состоит в том, что согласно предположению, из которого он исходит, *„поэт сам избирает предметы для своих песен; толпа не имеет права управлять его вдохновением“* (VIII, 268; курсив Пушкина). Его стихотворение-импровизация представляет собой оду свободе вдохновения, но обстоятельства, при которых это стихотворение создается, предполагают, что сам он лишен не только индивидуальности, но и свободы. Затруднительное положение, в котором оказался импровизатор, было, в глазах Пушкина, отнюдь не единичным случаем, потому что в одном из своих писем он как-то заметил, что пьесы Шекспира были *„написаны по заказу Елизаветы“* (XIII, 179; курсив Пушкина).

## 2

Пушкин придал собственные черты обоим персонажам „Египетских ночей“. Как и Чарский, он считал себя аристократом, по рождению принадлежащим к высшему обществу, независимо от своей поэтической славы. В 1825 г. он писал А. А. Бестужеву-Марлинскому: *„У нас писатели взяты из высшего класса общества — аристократическая гордость сливается у них с авторским самолюбием. Мы не хотим быть покровительствуемы равными“* (XIII, 179). Однако позднее в том же году, затронув этот вопрос в письме к К. Ф. Рылееву, он сделал важное уточнение: *„Как же ты не видишь, что дух нашей словесности отчасти зависит от состояния писателей? Мы не можем подносить наших сочинений вельможам, ибо по своему рождению почитаем себя равными им. Отселе гордость etc. Не должно русских писателей судить, как иноземных. Там пишут для денег, а у нас (кроме меня) из тщеславия“* (XIII, 219). Уточнение *„кроме меня“* отразило тот факт, что благосостояние Пушкина все больше и больше зависело от его литературных доходов. В других письмах он сравнивал себя то с сапож-

ником, то с пекарем, то с портным, которые продают изделия своего труда поштучно по определенной цене (XIII, 59, 86, 89). Хотя он и повторял настойчиво, что все еще пишет для себя самого, подчиняясь прихоти вдохновения (XIII, 89, 95), и думает о прибылях только тогда, когда изделие готово, он не мог не опасаться, что попадет в такое же затруднительное положение, в каком оказался итальянский импровизатор. Пушкин не угождал меценатам, но со вкусами читающей публики вынужден был считаться, что иногда признавал открыто, а иногда отрицал (XI, 66, 142). В конце концов он отмахнулся от этой проблемы в эпиграмме об авторе, который „писал для денег, пил из славы“ (III, 145).

Хотя поэмы Пушкина начала 1820-х гг. и принесли ему неплохие гонорары, уже в то время было ясно, что на литературном рынке будущее принадлежит художественной прозе. В Англии, например, хотя и платили по несколько тысяч фунтов за поэмы — более других за „Лаллу Рук“ (1817) Томаса Мура и „Дон Жуана“ (1819—1824) Байрона,— но на протяжении 1820-х гг. поэзия теряла популярность, тогда как романы, в особенности романы Вальтера Скотта, продавались большими тиражами. Пушкин, всегда живо интересовавшийся развитием событий за рубежом, не мог не заметить этой новой тенденции на Западе. И в России к тому времени такие критики, как А. А. Бестужев и О. М. Сомов, уже призывали уделять больше внимания художественной прозе<sup>18</sup>. В конце десятилетия Ф. В. Булгарин, прекрасно чувствовавший веяния времени, заработал целое состояние своим завоевавшим огромную популярность романом „Иван Выжигин“ (1829). В этой связи Пушкин рекомендовал критикам анализировать социальные причины успеха литературного произведения, а не просто рассматривать его художественные достоинства и недостатки (XI, 89). Требования читателей были доведены до сведения Пушкина с еще большей настоятельностью книгоиздателем А. Ф. Смирдиным, который в 1832 г. сообщал ему, что связал себя с изданием романов, так как „трагедии нынче не раскупаются“ (XV, 27). А к 1836 г. Пушкин задается вопросом: „Но поэзия не всегда ли есть наслаждение малого числа избранных, между тем как повести и романы читаются всеми и везде?“ (XII, 98).

Конечно, было бы чрезмерным упрощением сказать, что Пушкин стал писать прозу исключительно из рыночных со-

ображений. Хотя состояние литературного рынка не могло его не интересовать, его беспокойство за судьбу русской литературы определялось не только конъюнктурными соображениями, и он не без боли видел, что беллетристику прибирают к рукам дешевые, второразрядные авторы. „Обращаясь к построению своей прозы,— писал В. Ф. Переверзев,— Пушкин решал задачу не только, даже не столько мирного художественного строительства, сколько задачу полемическую — противопоставить грубоватой мелкопоместной и мещанской прозе более утонченную, изящную прозу стоящей на высоте европейской культуры верхушки дворянства“<sup>19</sup>. Более того, русская литература по собственной внутренней логике своего развития двигалась в направлении к прозе. По мере того как усложнялись идеи, которые авторы хотели донести до читателей, поэзия как литературная форма стала проявлять свою ограниченность, недостаточную способность к расширению своих возможностей. В 1823 г. Бестужев писал, что поэзия относится к прозе, как погремушка младенца к циркулю юноши, и что для русских писателей настало время осваивать этот более совершенный инструмент<sup>20</sup>. Сам язык поэзии переживал кризис: приближенный Пушкиным к разговорному, он становился все более пригодным для прозы<sup>21</sup>.

Тем не менее и при всех этих обстоятельствах Пушкин не обратился бы к прозе, если бы этого не требовало его личное развитие как художника.

В начале своего творческого пути он не рассматривал прозу как жанр, который требует особых литературных навыков. Например, некоторые записи в его лицейском дневнике, хотя и сделаны прозою, очень близки к его эпиграммам, любовным лирическим стихотворениям и стихотворным сатирам того же периода. Как показал Л. С. Сидяков в своем содержательном кратком исследовании пушкинской прозы, изображение А. Н. Иконникова, одного из лицейских преподавателей, в дневнике Пушкина представляет собой разительный пример поэтической прозы того рода, который культивировали сентименталисты Н. М. Карамзин и К. Н. Батюшков<sup>22</sup>. Но по окончании этого раннего этапа творчества, с конца 1810-х гг., проза стала обретать в глазах Пушкина новое свойство: она, казалось, давала возможность отказать от ношения литературных масок, которыми он искренне увлекался в один период времени и которые находил утомительными в другой.

Весной 1825 г., находясь в михайловской ссылке, он разработал план бегства из России с помощью друзей под предлогом лечения аневризмы. В. А. Жуковский и П. А. Вяземский мягко упрекали Пушкина за его упорное нежелание воспользоваться разрешением царя лечиться в Пскове, и, отвечая им, Пушкин выразил недовольство тем, что друзья лишают его „права жаловаться (не в стихах, а в прозе, дьявольская разница!)“ (XIII, 226). Этим он хотел сказать, что если бы излил свое огорчение в элегии или в стихотворной сатире, то его друзья обрадовались бы появлению нового прекрасного поэтического произведения (как публика в „Ответе анониму“), но не восприняли бы его жалобы серьезно. Он бы просто исполнил поэтическую роль. Но поскольку он предпочел жаловаться в прозе, было совершенно ясно, что дело обстояло именно так, как он говорил, и от его друзей требовались какие-то действия. Иными словами, поэзия была развлечением, тогда как проза была языком практических дел и позволяла отказаться от масок. Подобный же взгляд на прозу выражен в лирическом фрагменте 1828 г. „Увы! Язык любви болтливый...“: дева, которую он любит, говорит поэт, с удовольствием прочла бы стихотворное послание, но разорвала любовное признание в прозе (потому что оно подразумевало, что его следует принимать серьезно).

В обоих этих случаях под прозой явно подразумевались эпистолярные, а не художественные писания. В других местах Пушкин пользуется этим словом для обозначения научной, публицистической и критической прозы. Дважды, побуждая Вяземского писать „прозу“, он говорил о необходимости развивать русский „метафизический“ язык, то есть „язык мыслей“ (XIII, 44, 187). То же слово употреблено в его статье „О предисловии г-на Лемонте к переводу басен И. А. Крылова“ (1825): „...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 для изъяснения понятий самых обыкновенных“ (XI, 34). Одной из важнейших особенностей пушкинской беллетристики — в том виде, в котором она оформилась в последнее десятилетие его жизни,— является то, что она выросла главным образом из прозы небеллетристической.

Тем не менее не вызывает сомнения и то, что с самого начала своего творческого пути Пушкин проявлял по край-

ней мере некоторый интерес к беллетристике. Известно, что в лицейские годы он работал над двумя романами<sup>23</sup>. От одного из них до нас дошло только заглавие. — „Цыган“. Б. В. Томашевский выдвинул гипотезу, согласно которой этот роман был задуман под влиянием вольтеровского „Простодушного“ („L'Ingénu“, 1767) и должен был отобразить недоумение нецивилизованного человека при его соприкосновении с цивилизацией<sup>24</sup>. Другой роман был озаглавлен „Фатам, или Разум человеческий“ и также был, вероятно, задуман под влиянием Вольтера, по всей видимости, таких его философских повестей, как „Мемнон, или Человеческая мудрость“ („Memnon, ou La Sagesse humaine“, 1747), „Кандид“ („Candide“, 1759), и трагедий на восточные сюжеты наподобие „Заиры“ („Zaïre“, 1732) и „Фанатизма, или Магомета пророка“ („Le Fanatisme, ou Mahomet le Prophète“, 1741)<sup>25</sup>. В своем лицейском дневнике 10 декабря 1815 г. Пушкин записал, что накануне закончил третью главу романа, которую назвал „Естественный закон“ (XII, 298); это название также подтверждает связь задуманного произведения с Просвещением XVIII века. Некоторые лицейские друзья Пушкина помнили этот роман и много лет спустя: с их слов критик и историк литературы В. П. Гаевский и первый биограф Пушкина П. В. Анненков записали краткое изложение сюжета<sup>26</sup>. И хотя эти записи не во всем согласуются друг с другом, в обоих случаях говорится о том, что Фатам должен был обладать врожденной зрелой мудростью, деградировавшей к концу романа до инфантилизма, — эта развязка предполагала, что Природа мстит за себя тем, кто нарушает ее законы. К сожалению, не сохранилось ни одного фрагмента рукописи „Естественного закона“, хотя мы располагаем четырьмя записанными лицейским соучеником строками стихотворения, которые Пушкин, по-видимому, собирался включить в роман (XVII, 15)<sup>27</sup>.

В 1819 г. Пушкин набросал начало рассказа под заглавием „Надинька“. Эти полстранички предвосхищают вступительную сцену „Пиковой дамы“ (1834): три молодых аристократа заканчивают карточную игру в два часа ночи и готовятся посетить очаровательную Надиньку. Еще более короткий фрагмент, того же года, имеющий всего две строки, которые начинаются с середины предложения словами „...карты; продан...“, тоже, кажется, дает основания для предположения о замысле художественного произведения в прозе.

В начале 1820-х гг. Пушкин, по свидетельству его друга И. П. Липранди, предпринял попытку написать два рассказа, в основу сюжета которых были положены устные молдавские предания<sup>28</sup>. Пушкин остался не удовлетворенным двумя написанными набросками и попросил Липранди разузнать побольше о событиях, которым они были посвящены. Снятые с этих набросков копии оставались в собственности Липранди до 1860-х гг., когда он передал их П. И. Бартеневу, который их не опубликовал, решив, вероятно, что Пушкин лишь записал слова рассказчиков, почти ничего не добавив от себя; возможно, публикации помешали цензурные затруднения<sup>29</sup>. Впоследствии рукописи были утеряны, и мы знаем только названия, как их привел Липранди: „Дафна и Дабижа, молдавское предание 1663 года“ и „Дука, молдавское предание XVII века“. Интересно отметить, что молдавские этнографы опубликовали легенды почти под теми же названиями в 1830 и 1838 гг.<sup>30</sup> Если Пушкин пользовался теми же источниками, что и этнографы, то первое из этих произведений, вероятно, рассказывало о плане Дуки добиться руки Дафны, дочери молдавского господаря Дабижи (Дука задумал тайно поджечь дворец Дабижи, чтобы на глазах у всех „спасти“ Дафну и заслужить благодарность ее отца), а второе — о страшном правлении Дуки, после того как он наследовал своему тестю<sup>31</sup>.

Наконец, между 1821—1823 гг. Пушкин набросал план фантастической повести, название которой — „Влюбленный бес“ — было, вероятно, подсказано заглавием повести Жака Казотта „*Le Diable amoureux*“ (1772)<sup>32</sup>. Согласно плану, принявший человеческий облик бес, ведя молодого человека по стезе распутства, знакомится с младшей дочерью вдовы и сам в нее влюбляется, но чувством к нему проникается старшая дочь, которая в конце концов сходит от любви с ума. Пушкин колебался относительно того, в какую форму облечь этот сюжет: написать ли рассказ в прозе, или стихотворную повесть или даже драму; в эти годы он несколько раз возвращался к своему замыслу и сделал несколько относящихся к нему рисунков, но в конце концов решил его оставить<sup>33</sup>. Он вспомнил об этом замысле только в 1828 г., когда однажды вечером в доме Карамзиных испытал вдохновение и рассказал эту историю гостям<sup>34</sup>. Находившийся среди гостей молодой человек, В. П. Тигов, был очарован пушкинским рассказом, записал его позднее по памяти, показал Пушкину и с некоторыми исправлениями, предложен-

ными Пушкиным, напечатал под заглавием „Уединенный домик на Васильевском“<sup>35</sup>.

Некоторые изменения начального замысла „Влюбленного беса“ были сделаны в повести, возможно, самим Пушкиным, другие, может быть, отражают вкусы Титова<sup>36</sup>. Самая яркая особенность этой повести состоит в том, что сверхъестественное в ней можно интерпретировать как отражение внутренней мотивации поведения героев: хотя именно бес отвлекает героя повести, Павла, от чистой девушки Веры и знакомит его с красавицей графиней, читателю ясно, что и собственные симпатии Павла влекли его в этом же направлении. Со своей стороны, Вера с подозрением относится к ухаживаниям беса и в конце концов его отвергает, но умирает она мучимая угрызениями совести, подтверждая своей смертью, что демонические искушения не оставили ее равнодушной. Эта сюжетная канва, вероятно, принадлежит Пушкину, потому что ничего, приближающегося по художественным достоинствам к этой повести, в единственном другом опубликованном прозаическом произведении Титова нет<sup>37</sup>. К числу бесспорно пушкинского в повести принадлежит следующая фраза, предвосхищающая „Каменного гостя“: „Варфоломей (принявший человеческий образ бес.— П. Д.) вошел с таким же мраморным спокойствием, с каким статуя Командора приходит на ужин к Дон Жуану“<sup>38</sup>. Далее, в тот самый момент, когда Павел, кажется, вот-вот добьется благосклонности графини, является таинственный посланник — символический образ зла и смерти — и уводит его за собою, что напоминает роковое появление Командора в „Каменном госте“ или точно рассчитанное по времени (в самый неподходящий для молодоженов момент) прибытие Сильвио в „Выстреле“ (1830). Кроме того, действие повести Титова происходит там же, где и события стихотворной повести „Домик в Коломне“ (1830); снящиеся Павлу напитанные ядом цветы напоминают образ, созданный Пушкиным в стихотворении „Анчар“ (1828), езда на извозчике в метель предвосхищает и повесть „Метель“ (1830), и стихотворение „Бесы“ (1830), а кучер, который оказывается скелетом, — явный предшественник одного из гостей Адриана Прохорова в „Гробовщике“ (1830)<sup>39</sup>. И наконец, как указывали исследователи, некоторые детали повести явно отражают события жизни самого Пушкина<sup>40</sup>. С другой стороны, высказывались и иные мнения по поводу стилистических достоинств повести в том виде, как ее записал Титов: хотя, возможно, две трети

текста повести на самом деле несут отпечаток разговорного языка Пушкина (отличного от его письменного языка)<sup>41</sup>, нужно помнить предостережение Анны Ахматовой: „Не надо ни минуты забывать, что мы имеем топорную копию Титова с зашифрованного подлинника Пушкина“<sup>42</sup>.

Пушкин на протяжении своего творческого пути начинал и оставлял незавершенными многие замыслы художественных произведений в прозе, но все замыслы, возникавшие у него до конца 1820-х гг., рождались, как представляется, в случайных порывах вдохновения. „С прозой беда!“ — сказал он Липранди в 1823 или 1824 г., имея в виду свои наброски на сюжеты молдавских преданий<sup>43</sup>. Проблема, возможно, состояла в том, что, обращаясь к прозе в поисках новых форм художественного творчества, он не нашел той конструкции художественной прозы, которая отвечала бы его поискам. Но то, что он искал, он нашел в автобиографической прозе, и в этом жанре он писал много и увлеченно.

Между 1821 и 1825 гг. Пушкин оставил в своих рабочих тетрадях ряд набросков о событиях своей жизни и времени<sup>44</sup>. Поскольку в них присутствовали некоторые детали, уличавшие его и его друзей в политической неблагонадежности, большую часть этих набросков он уничтожил после декабрьского восстания; но несколько из них уцелело: одни находились у друзей, другие сохранил сам Пушкин. К их числу принадлежат: фрагмент о Карамзине и о том, как были встречены публикой первые восемь томов „Истории государства Российского“, опубликованные в 1818 году („Из автобиографических записок“ — XII, 305—307); дошедший до нас в более позднем варианте набросок, рассказывающий о триумфальном чтении юным Пушкиным „Воспоминаний в Царском Селе“ перед Г. Р. Державиным („Державин“ — XII, 158), и воспоминания о переезде поэта с Кавказа в Крым в 1820 г., напечатанные в 1826 г. в виде „Отрывка из письма к Д.“ (VIII, 435—439). По предположению И. Л. Фейнберга, некоторые письма Пушкина периода южной ссылки, адресованные конкретным лицам, но предназначенные для хождения в узком кругу друзей в Петербурге, следует также рассматривать как автобиографические наброски<sup>45</sup>. Примечательным примером является его письмо брату от 24 сентября 1820 г., с которым частично совпадает по содержанию „Отрывок из письма к Д.“.

В некоторых из этих набросков присутствуют элементы повествования, другие, например „Заметки по русской ис-

тории XVIII века" (XI, 14—17), представляют собой чисто публицистическую прозу. наброски, содержащие элементы повествования, можно, без сомнения, рассматривать как предвестники прозы Пушкина последующих лет. Но — что весьма важно для развития пушкинской прозы — эти повествовательные пассажи по манере письма очень мало отличаются от пассажей публицистического характера. Например, вот что пишет Пушкин о своих впечатлениях от Кавказа в уже упоминавшемся письме к брату: „Два месяца жил я на Кавказе; воды мне были очень нужны и чрезвычайно помогли, особенно серные горячие. Впрочем купался в теплых кисло-серных, в железных и в кислых холодных. Все эти целебные ключи находятся не в дальнем расстоянии друг от друга, в последних отраслях Кавказских гор. Жалею, мой друг, что ты со мною вместе не видал великолепную цепь этих гор; ледяные их вершины, которые издали, на ясной заре, кажутся странными облаками, разноцветными и недвижимыми; жалею, что не всходил со мною на острый верх пятихолмного Бешту, Машука, Железной горы, Каменной и Змеиной. Кавказский край, знойная граница Азии, любопытен во всех отношениях. Ермолов наполнил его своим именем и благотворным гением. Дикие черкесы напуганы; древняя дерзость их исчезает. Дороги становятся час от часу безопаснее, многочисленные конвои — излишними. Должно надеяться, что эта завоеванная сторона, до сих пор не приносившая никакой существенной пользы России, скоро сблизит нас с персиянами безопасною торговлею, не будет нам преградой в будущих войнах — и, может быть, сбудется для нас химерический план Наполеона в рассуждении завоевания Индии. Видал я берега Кубани и сторожевые станицы — любовался нашими казаками. Вечно верхом; вечно готовы драться; в вечной предосторожности! Ехал в виду неприязненных полей свободных, горских народов. Вокруг нас ехали 60 казаков, за ними тащилась заряженная пушка, с зажженным фитилем. Хотя черкесы нынче довольно смирны, но нельзя на них положиться; в надежде большого выкупа — они готовы напасть на известного русского генерала. И там, где бедный офицер безопасно скачет на перекладных, там высокопревосходительный легко может попасться на аркан какого-нибудь чеченца. Ты понимаешь, как эта тень опасности нравится мечтательному воображению" (XIII, 17—18).

Хотя хронологически и тематически этот отрывок и близок к „Кавказскому пленнику", он в корне отличается от

этой поэмы по манере изложения. Личные впечатления, географические сведения, описания природы и информация о поведении местных жителей — всё излагается ровным тоном и с точки зрения простого путешественника из России. Замечания о Ермолове и об опасности, которая нравится воображению, свидетельствуют о заложенных поэтических возможностях, но никаких попыток их раскрытия в прозе не предпринимается. Они пока — до создания „Кавказского пленника“ — остаются нераскрытыми. С рождением же поэмы непосредственные впечатления поэта трансформировались и стилизовались, меняющиеся лирические настроения проявились образами различных лирических героев; взятый ключ (compositional key)\* диктовал манеру письма, дистанцирующую поэта от его произведения.

Проза, как ее понимал Пушкин в 1820-х гг., не требовала от автора изменения его индивидуальности, не требовала его перевоплощения. Она доносила до читателя авторскую мысль непосредственно. Такой способ письма мог, конечно, означать возвращение к „докучливым поискам“ единства у Кольриджа, к субъективизму Вордсворта, т. е. к тому, что и обусловило необходимость перевоплощения. Естественно, что такой возврат к субъективизму не входил в намерения Пушкина. Он как раз и боролся за то, чтобы отказаться от пресловутых масок, и проза представлялась ему средством, лучше всего отвечавшим его целям. Проза давала ему возможность уйти от заметных в тексте поэтических приемов. Он начал разрабатывать этот жанр через автобиографические и публицистические сочинения. С учетом этого обстоятельства, нет ничего удивительного в том, что та художественная проза, которую он будет создавать позднее, будет самым тесным образом (по крайней мере по лексическому составу, как это показала Р. М. Фрумкина) связана с его статьями и заметками<sup>46</sup>.

Подобным же образом на пути к художественной прозе Пушкин совершенствовал свое мастерство и в письмах, что в особенности справедливо в отношении диалогов. По словам Н. Л. Степанова, письма означали для Пушкина „устный диалог, непосредственную беседу с немотивированными

\* Compositional key — термин, применяемый англо-американской т. н. „Новой критикой“ (формалистами) для обозначения центрального элемента, задающего тон литературному произведению и организующего его составляющие. Заимствован из музыкальной терминологии.—  
*Примеч. редактора.*

отступлениями и перебоями живой речи<sup>47</sup>. И в самом деле, пушкинский „Роман в письмах“ (1829), как предполагал Г. О. Винокур, вырос из его собственной переписки<sup>48</sup>.

Следует, однако, иметь в виду, что пушкинские письма не составляют корпуса однородной литературной продукции: письма, затрагивающие проблемы литературы и политики, официальные письма и письма к друзьям, касающиеся личных вопросов, принадлежат к совершенно различным видам прозы. Письма, принадлежащие к первой из названных групп, как мы уже видели, можно рассматривать как часть повествования Пушкина о событиях его жизни и времени. Письма официального характера не представляют какого-либо интереса для того, кто изучает становление Пушкина-прозаика. И наконец, последняя группа — личная переписка — оказывается очень близкой к поэзии.

Один из главных выводов, к которым пришла Р. М. Фрумкина на основе статистического анализа словаря Пушкина, состоит в том, что «корреляция между прозой и письмами не больше, чем между стихами и письмами. Казалось бы, что письма — эта „школа“ пушкинской прозы — должны быть значительно больше коррелированы с прозаическими текстами. В той же мере неожиданным оказалось, что корреляция между журнальными текстами и письмами не превосходит корреляцию между стихами и письмами»<sup>49</sup>. Но даже и не прибегая к статистике, исследователи в основном соглашались с тем, что личные письма Пушкина родственны с его лирикой. Они, по словам Томаса Шоу, „похожи на лирику своей насыщенностью, сжатостью и непосредственностью выражения мыслей и чувств“<sup>50</sup>. В. Ф. Ходасевич показал, как часто Пушкин переносил темы из писем в стихотворения и наоборот<sup>51</sup>. Но самые интересные, с точки зрения нашего исследования, замечания относительно пушкинских писем сделал в начале века В. В. Сиповский: „Особенность этих писем <...> заключается в том, что образ поэта меняется в зависимости от того, к кому он пишет, меняется до неузнаваемости, до слияния с чуждым образом: с литератором — он только литератор, с политиком он — политик, с сплетником — сплетник, с гулякой — только гуляка и ничего более. Как хороший артист, которого никто не узнаёт в разных ролях, сживаетеся Пушкин с разными ролями. <...> Сравним этот образ с тем, что просвечивает в его лирических произведениях, мы увидим полное совпадение“<sup>52</sup>.

Очевидно, что в личных письмах Пушкина использовано такое же разнообразие художественных приемов, и автор надевает на себя такое же множество выразительных масок, как и в стихотворениях. Конечно, это отнюдь не означает, что письма этого рода не предоставляли широких возможностей для пробы пера в диалоге художественной прозы. Напротив, чем разнообразнее письма, тем разнообразнее и диалоги, которые могли из них сложиться. Родство лирики Пушкина и его личных писем не обязательно означает, что последние нельзя рассматривать как „школу“, в которой Пушкин учился писать беллетристические произведения. Роль этих писем в становлении пушкинской прозы тем не менее была ограниченной, поскольку в 1820-х гг. Пушкин видел в прозе антитезу поэзии, а потому большее внимание уделял видам прозы, наиболее далеким от поэзии.

В этой связи следует иметь в виду, что до конца 1820-х гг., как указывали некоторые историки литературы<sup>53</sup>, лишь немногие русские писатели отдавали себе отчет в существовании различия между беллетристикой и другими видами прозы. Пушкин же несомненно чувствовал это различие (например, он упрекал тех критиков, которые предполагали, что Карамзин напишет „роман“, а не ученый труд по истории; XII, 306), однако оно не представлялось ему существенным до тех пор, пока он не стал рассматривать один и тот же предмет как художник и как историк (как, например, восстание Пугачева в 1830-х гг.).

В 1820-х гг., еще только на подходе к художественной прозе, он нередко давал ей определения, более подходящие к научной, публицистической и критической прозе. „Лета к суровой прозе клонят, / Лета шалунью рифму гонят“ (VI, 135), — писал он в „Евгении Онегине“, имея в виду, что прямолинейный характер прозы более пригоден для зрелого писателя. Примечательно, что в черновом варианте этих строк лета гонят не только „рифму“, но и „вымысел“ (VI, 408, сноска 4), имеющий в данном контексте самый широкий смысл, включая даже сюжет художественного произведения. И. Л. Фейнберг интерпретирует употребление этого слова в черновике как указание на то, что Пушкин, говоря о прозе, не имел в виду художественную литературу, основанную на вымысле<sup>54</sup>.

Подобное же представление о прозе отражено в контрастных метафорах, которыми Пушкин пользовался для характеристики молодого, восторженного Ленского и искушен-

ного Онегина: „Волна и камень, / Стихи и проза, лед и пламень / Не столь различны меж собой“ (VI, 37). Проза была „смиренной“ (VI, 57; VIII, 131) в сравнении с капризным бурлящим миром поэзии. Между ними — пропасть, через которую невозможно навести мост, „дьявольская разнища“ (XIII, 73, 226). Если поэзия являла собой орнаментальную и изящную форму (XI, 60), то проза представляла чистое содержание, не терпящее никаких декоративных украшений и требующее „мыслей и мыслей“, без которых „блестящие выражения ни к чему не служат“ (XI, 19).

Как было убедительно показано с привлечением обширного материала, до пушкинского времени слова „поэзия“ и „проза“ употреблялись почти исключительно в своем прямом значении, как термины литературной критики, и только в 1820-х гг. вошло в употребление их вторичное образное значение — „мир идеальный“ и „мир действительности“<sup>55</sup>. Роль Пушкина в становлении этих новых значений велика. Например, ирония „Евгения Онегина“ и, в частности, иронический оттенок его подзаголовка, „Роман в стихах“, заключающего в себе игру этих значений, проистекает из намеренной взаимной замены основного и производного значений слова „проза“ (и его синонимов). Когда Пушкин говорит, что портрет Ольги можно найти в любом романе (VI, 41), он явно имеет в виду художественное произведение, написанное прозой, но не той прозой, которая точно отвечает значению этого слова. Говоря об „обманах“ Ричардсона и Руссо и „обольстительных обманах“ романов (VI, 44, 55), он все еще имеет в виду прозу в узком терминологическом, а не в широком смысле. Переход от первичного к вторичному значению происходит в строфах с девятой по четырнадцатую третьей главы, где Пушкин сначала перечисляет книги, прочитанные Татьяной,— всё романы сентиментального толка; а потом упоминает нескольких прозаиков-романтиков, связывая их с Байроном, и в завершение говорит:

Друзья мои, что ж толку в этом?  
Быть может, волею небес,  
Я перестану быть поэтом,  
В меня вселится новый бес,  
И, Фебовы презрев угрозы,  
Унижусь до смиренной прозы.

(VI, 56—57)

„Перестану быть поэтом“ на самом понятном семантическом уровне означало, что Пушкин не будет писать стихи, но эта фраза подразумевала и неприятие таких писателей, как Жан-Жак Руссо, мадам де Сталь, Сэмюэл Ричардсон и Чарлз Мэтьюрин, как если бы „Новая Элоиза“ („Julie, ou La Nouvelle Héloïse“, 1761), „Дельфина“ („Delphine“, 1802), „Кларисса“ („Clarisse“, 1747—1748) и „Мельмот скиталец“ („Melmoth the Wanderer“, 1820) были произведениями поэтическими. Интересно отметить, что двадцать девятая строфа второй главы, где впервые говорится о круге чтения Татьяны, в черновом варианте содержала имена Шатобриана и Руссо (VI, 568), которые в окончательном варианте были заменены Ричардсоном и Руссо (VI, 44). Пушкин, как показывает эта замена, очень осторожно определял „прозу“ в узком терминологическом смысле, который отвечал обоим значениям слова: „Рене“ („René“, 1802) Шатобриана был более уместен на книжной полке Онегина, где стояло несколько книг, написанных подлинной прозой. (Там и нашла Татьяна этот роман, во всяком случае, в первом черновом варианте двадцать второй строфы седьмой главы; VI, 438.) Можно отметить, что Пушкин хвалил „поэзию“ романов И. И. Лажечникова (XVI, 62) и рассказов Н. В. Гоголя (XI, 216), также используя метафорическое значение этого слова<sup>56</sup>. Конечно, не существовало никаких причин, по которым прозу следовало бы рассматривать исключительно как строгую, без украшений форму письменной речи. Все те, кого Пушкин отказался принять в свой избранный клуб прозаиков, на самом деле по любым более емким критериям принадлежали бы к этому клубу. Но в пушкинском понимании прозы ей предписывалась особая роль: „уравновешивать“ поэзию<sup>57</sup>.

Спокойной в своей зрелости прозе не хватало живости, молодой красоты поэзии. В одном из отрывков „Путешествия Онегина“ (1830) Пушкин говорит, что в юности он писал о пустынях, скалах, шуме моря, идеале гордой девы, неразделенных безыменных страданиях, но в зрелости научился любить избушку на песчаном кособоре, рябину, калитку, сломанный забор, кучи соломы перед гумном, пруд с ивами и утками, балалайку, танцы пьяных крестьян перед кабаком и — вместо гордой девы — хозяйку. В следующей строфе он переходит к описанию скотного двора, но на середине обрывает предложение, называя все это „прозаическими бреднями“ и „фламандской школы пестрым со-

ром". Мучимый ностальгией по юности и поэзии, он восклицает: „Таков ли был я, расцветая? / Скажи, Фонтан Бахчисарая!" (VI, 201). Проза, в которой действительность воспринималась столь приземленным взором, осознавалась антитезой поэзии. Неудивительно, что строки этого же лирического отступления: „И в поэтический бокал / Воды я много подмешал" — в черновике имели вид: „И в поэтический бокал / Я много прозы подмешал" (VI, 200, 489). В течение многих лет Пушкин осыпал прозу нелестными эпитетами, вроде „нерадивая" (III, 100) и „презренная" (V, 3; XI, 67). Предприняв первую серьезную попытку написать художественное прозаическое произведение, он сообщал другу, что, поскольку вдохновение еще не пришло к нему, он принялся за прозу (XIII, 334), а Белкин в „Истории села Горюхина", следуя советам рассказчика в „Евгении Онегине", решает „низойти к прозе" (VIII, 131).

Большинство приведенных выше пушкинских высказываний о прозе относится к 1820-м гг., либо к периоду до первых более или менее серьезных проб пера в беллетристике, либо к самому началу этого периода. Они отражают то обстоятельство, что Пушкин обратился к беллетристике, приобретя перед этим некоторый опыт главным образом в написании критических статей и автобиографии. Мне представляется, что не прав был А. З. Лежнев, когда, исходя из допущения, что отношение Пушкина к этому виду прозы оставалось неизменным на протяжении всей его жизни, распространил эти высказывания на все его прозаические сочинения<sup>58</sup>. Напротив, с годами Пушкин не только все сильнее ощущал различие между беллетристикой и другими видами прозы, но и плоды его художественного творчества в прозе становились разнообразнее по тематике и стилистике.

Даже на подготовительном этапе, когда Пушкин только искал подходы к художественной прозе, он начал понимать, что этот жанр литературы дает возможность автору занимать отнюдь не единственную беспристрастно-отстраненную, обезличенную позицию. Упоминание фламандской школы в „Путешествии Онегина" предвосхищает „натуральную школу" 1840-х гг. Его обещание в третьей главе „Евгения Онегина" написать старомодный роман о преданиях русского семейства было выполнено в „Капитанской дочке" (1836), произведении очень далеком от фламандской школы. Повторим: те „два-три романа" с онегинской полки, которые прочла

Татьяна, представляли совершенно иную разновидность художественной прозы, ту разновидность, в которой „современный человек / Изображен довольно верно / С его безнравственной душой“ (VI, 148).

Став прозаическим писателем, Пушкин понял, что возможности прозы не ограничены раз и навсегда и что в ней, как и в поэзии, скрыт огромный потенциал для самого разного применения. Осознание этого происходило постепенно и болезненно, за него было заплачено несколькими неудачами и невоплощенными замыслами. И хотя изначальный взгляд Пушкина на прозу с течением лет изменился, концепция такого вида литературы, где не требуется ношения масок, не теряла в его глазах своей привлекательности. На развитие Пушкина как прозаика в значительной мере повлияло несовпадение его изначального взгляда на прозу с его более поздним пониманием этого вида литературы.

## II ЭКСПЕРИМЕНТЫ С РАЗНЫМИ СПОСОБАМИ ПОВЕСТВОВАНИЯ



### 1

Первую серьезную попытку создания художественного произведения в прозе Пушкин предпринял летом 1827 г., написав первые шесть глав задуманного им исторического романа, известного под заглавием „Арап Петра Великого“. Прототипом главного героя, Ибрагима, был прадед Пушкина по материнской линии, Абрам Ганнибал, африканец, которого ребенком привезли в Россию в царствование Петра I. Хотя интерес Пушкина к этой теме был очень велик, ему удалось довести повествование лишь до подготовительных эпизодов центральной завязки романа: поисков Петром I русской невесты для Ибрагима, которые должны были закончиться несчастливым браком. Отложив работу над романом на несколько месяцев, Пушкин попытался возобновить ее весной 1828 г., но на сей раз сумел написать лишь еще одну страницу. Распрощавшись с надеждой закончить роман, он решил издать два отрывка из него<sup>1</sup>. Сложенный воедино текст всех дошедших до нас частей (с несколькими небольшими изъятиями) был опубликован посмертно преемниками Пушкина по изданию журнала „Современник“, которые и дали незавершенному роману сохраняющееся по сей день заглавие<sup>2</sup>.

Насколько сильно ощущал Пушкин свое родство с прадедом, можно понять из стихотворного послания „Юрьеву“ (1821), в котором поэт называет себя потомком негров.

Увлеченный судьбой своего предка, он несколько раз пытался писать о нем еще до того, как принялся за роман. К 1824 г. относится стихотворный набросок, начинающийся словами „Как жениться задумал царский арап“, а первое издание первой главы „Евгения Онегина“ он снабдил (VI, 654—655) примечанием, в котором рассказал свою родословную, объясняя, почему назвал Африку своей. Это примечание, содержащее краткую биографию Ганнибала (основанную на семейных преданиях), возможно, было взято из автобиографических набросков Пушкина<sup>3</sup>. Таким образом, материал, который должен был лечь в основу исторического романа Пушкина, ранее уже использовался им, но не в художественной прозе.

В течение 1825 и 1826 гг. Пушкину представилась возможность расширить свои знания о Ганнибале и его времени, до того времени ограниченные семейными преданиями. Он не только получил от двоюродного деда рукописную биографию Ганнибала<sup>4</sup>, но и смог прочесть труд И. И. Голикова „Деяния Петра Великого“ (1788—1797), имевшийся в библиотеке его соседей Осиповых<sup>5</sup>. Кроме того, текст „Арапа Петра Великого“ свидетельствует о том, что Пушкин обстоятельно познакомился с четырьмя опубликованными в 1823—1824 гг. очерками А. О. Корниловича о русских нравах и обычаях при Петре I<sup>6</sup>. Обращаясь к этим источникам, Пушкин, вероятно, намеревался писать не художественное произведение в прозе, а исторический очерк. Некоторые материалы, собранные им для исторического исследования, так и не были переведены на язык художественной прозы ни в процессе работы над романом, ни впоследствии: например, характеристика в первой главе периода Регентства после смерти Людовика XIV очень близка как стилистически, так и концептуально пушкинским „Заметкам по русской истории XVIII века“, написанным в манере свободного эссе<sup>7</sup>. Не совсем ясно, почему в конце концов Пушкин решил перейти на художественную прозу. Возможно, он узнал какие-нибудь сомнительные подробности из жизни Ганнибала и счел, что ему будет удобнее писать о них в художественной прозе, а не в объективном историческом исследовании<sup>8</sup>. В любом случае, в романе он вольно обращался с историческими фактами: например, Петр у него сватает Наталью Ржевскую за Ганнибала, хотя в действительности Ганнибал женился лишь через несколько лет после смерти императора; в романе невеста Ганнибала принадлежит к старинному

боярскому роду, что подчеркивает неравенство социального положения между нею и чернокожим офицером Петра; и наконец, Пушкин свел при дворе Петра таких исторических лиц, как И. Ф. Копиевич и Феофан Прокопович, которые не могли там находиться одновременно<sup>9</sup>.

Самый заметный след первоначального замысла, не предполагавшего беллетристической обработки темы, сохранился в избранном Пушкиным для романа способе изложения от лица отстраненного повествователя. Пушкин оставил читателя наедине с текстом, автор-повествователь появляется перед читателем непосредственно только дважды: четвертую главу он начинает словами: „Теперь должен я благосклонного читателя познакомить с Гаврилою Афанасьевичем Ржевским“ (VIII, 19), а в конце той же главы он делает от своего лица замечание мимоходом, о чем предупреждает в скобках. Однако оба эти явления автора с ремарками от первого лица представляют собой лишь прием, а попыток создания характера повествователя даже не предпринимается. Кроме двух названных случаев, автор еще несколько раз исподволь дает знать о себе. Иногда он вводит в текст обобщающие замечания, которые не могут исходить от персонажей, а потому должны принадлежать ему самому. Например, он заявляет: „Что ни говори, а любовь без надежд и требований трогает сердце женское вернее всех расчетов обольщения“ и „следовать за мыслями великого человека есть наука самая занимательная“ (VIII, 5, 13)<sup>10</sup>. В других случаях он для характеристики героев использует эмоционально окрашенные эпитеты — „несчастный“ Ибрагим, „бедная“ Наташа (VIII, 9, 32) — или задает риторические вопросы: „Какие чувства наполнили душу Ибрагима? ревность? бешенство? отчаянье?“ (VIII, 15); и то, и другое подразумевает присутствие сочувствующего или заинтересованного автора. Но это присутствие не навязчиво, и ни разу автор не вступает в диалог с читателем.

Такое отстраненное повествование, как мы уже видели, объясняется желанием Пушкина отойти от бросающегося в глаза лицедейства, характерного для его поэзии. Действительно, хотя в поэме „Кавказский пленник“ и эпилоге к ней сам автор, казалось, скрылся, а свои взгляды высказывали контрастные лирические герои — байронический поэт и поэт-патриот, тем не менее было очевидно, что этими лирическими героями манипулирует автор. Теперь же требовался не лицедей, а отстраненный повествователь, который, подо-

бно отцу Пимену из „Бориса Годунова“, просто регистрировал бы события, как „многих лет свидетель“ (VII, 17). Именно таким летописцем и выступает повествователь „Арапа Петра Великого“.

Способ повествования, принятый Пушкиным в этом романе, был весьма необычен для 1820-х гг. В предшествующие десятилетия сходный авторский подход к повествованию выработала Джейн Остин, но Пушкин, как мы видели, не был, вероятно, знаком с ее романами. Бальзак и Стендаль еще не опубликовали романы, составившие их славу. В беллетристических произведениях, прочитанных, как нам известно, Пушкиным до 1827 г., была принята условность, согласно которой читатель посвящался в тайны авторства, а автор выступал как конкретное лицо, обладающее определенными чертами и характером. Об этом писал Вашингтон Ирвинг в предисловии к „Рассказам путешественника“ („Tales of a Traveller“, 1824): „Публика имеет склонность проявлять любопытство касательно источников, откуда автор черпает свои истории, несомненно, из тех соображений, чтобы знать, насколько можно им доверять“<sup>11</sup>.

Вольтер, чьей прозой Пушкин восхищался более всего (XI, 18), приписал „Кандида“ („Candide“, 1759) некоему доктору Ральфу и заявил, что добавления к рукописи нашел среди бумаг в карманах доктора после его смерти. Родоначальник совершенно иной традиции — традиции готического романа — Гораций Уолпол, с чьими сочинениями Пушкин был хорошо знаком, заявил, что нашел рукопись „Замка Отранто“ („The Castle of Otranto“, 1764) в библиотеке одного древнего английского рода и что она написана монахом в XVI веке<sup>12</sup>. Рукопись „Адольфа“ („Adolphe“, 1816) Бенжамена Констан — этот роман ближе Пушкину по времени и духу — была якобы прислана автору по ошибке.

Наиболее интересны для нашего исследования взгляды самого популярного романиста той эпохи — Вальтера Скотта, которого Пушкин высоко ценил за то, что тот представлял историю „домашним образом“ (XII, 195). Серия романов Скотта „Рассказы трактирщика“ („Tales of My Landlord“), в которую входят „Черный карлик“ („The Black Dwarf“, 1816), „Пуритане“ („The Old Mortality“, 1816), „Эдинбургская темница“ („The Heart of Midlothian“, 1818), „Легенда о Монтрозе“ („The Legend of Montrose“, 1819) и „Ламмермурская невеста“ („The Bride of Lammermoor“, 1819), приписывалась целому ряду вымышленных авторов; предполагалось, что эти

истории были рассказаны владельцем гостиницы в городке Гэндеркю, записаны Питером Паттисоном, помощником учителя городской школы, и опубликованы Джедедией Клейшботэмом, школьным учителем, которому их завещал скончавшийся Паттисон. Кроме того, каждой истории предшествовало вступление, в котором Клейшботэм сообщал подробности о тех лицах, которые рассказали ее трактирщику или по крайней мере дополнили ее какими-либо деталями. И наконец, два других модных писателя того времени, чьи сочинения читал Пушкин, — Вашингтон Ирвинг и Э. Т. А. Гофман — прославились своими вымышленными повествователями, своими обрамленными повестями и рассказами, особого рода отношениями, создаваемыми автором между повествователем и читателем, которого как бы все время поддразнивали<sup>13</sup>.

Современные Пушкину русские писатели или его непосредственные предшественники следовали в русле доминирующей традиции. Н. М. Карамзин, которого Пушкин с оговорками признал лучшим русским прозаиком своего времени (XI, 19), услышал историю „Бедной Лизы“ (1792) от рассказавшегося соблазнителя героини, Эраста. В романе „Российский Жил-блаз“ (1814) В. Т. Нарезного, написанном в традициях плутовского романа, повествование ведется от разных лиц и перемежается вставными новеллами. А. А. Бестужев-Марлинский, которого Пушкин однажды убеждал не писать в манере Скотта (XIII, 180), заявлял, что либо взял сюжеты для своих повестей из исторических источников (например, „Роман и Ольга“, 1823), либо что услышал их у костра („Вечер на бивуаке“ и „Второй вечер на бивуаке“, 1823).

Обрамление для повествования или вымышленный повествователь были сами по себе лишь художественными приемами, от которых авторы в какой-то момент иногда отказывались; однако главным в употреблении этих приемов было их сопряжение с навязчивым присутствием автора, властно управлявшего повествованием. Скотт, например, не мог оставить читателя наедине со своими героями; в предисловии 1829 г. к „Уэверли“ („Waverly“, 1814) он говорил, что любит беседовать с читателем от первого лица даже в романе, рассказываемом от третьего: «Автор может только обещать не касаться своей особы чаще, чем этого требуют обстоятельства. У читателя, возможно, сложится не очень высокое мнение о его способности держать свое слово, после того как, представив себя в третьем лице единственного числа,

он со второго абзаца перейдет на первое. Но ему кажется, что искусственное впечатление скромности автора, создающееся у читателя при первом способе высказывания, перевешивает неудобства, связанные с сухостью и аффектацией, неотделимой от такого приема изложения, в особенности если выдерживать его довольно длительное время. Сухость и аффектация неизменно в большей или меньшей степени наблюдаешь во всяком сочинении, где автор говорит о себе в третьем лице, начиная от „Записок“ Цезаря и кончая автобиографией Александра Исправителя»<sup>14</sup>.

Чтобы избежать „сухости“, присущей объективному повествованию от третьего лица, Скотт играет с читателем. В пятой главе „Уэверли“, например, он заявляет, что не знает, „по чистейшей ли случайности“ Сесилия Стаббс, дочь местного сквайра, выбрала местом прогулок Уэверли-Чейс, где часто хаживал и ослепительный молодой Эдуард. Читатель, конечно же, знает; он понимает, что автор поддразнивает его, а в результате образуются особые отношения читателя с автором. В пятьдесят четвертой главе того же романа, когда Эдуард уже готов влюбиться в Розу Брэдуордн, Скотт сообщает о том, как молодой человек внезапно обнаруживает, что у Розы „очень привлекательные“ манеры, что „у нее слух тоньше, чем у Флоры“ и что „чувства у нее тоже больше“. Эдуард, который так медленно осознает, куда склоняется его сердце, выглядит несколько глуповатым, тогда как читатель значительно быстрее понимает, что же происходит. За спиной персонажа между читателем и автором разыгрывается шутка.

Если принять во внимание глубоко укоренившиеся в сознании авторов того времени представления о жанровых условиях беллетристической прозы, когда самый популярный романист считал нейтральное, безличное повествование и сухим, и неестественным, то становится ясно, что Пушкин проявил немалую смелость, начав свой творческий путь писателя-прозаика именно с такого способа повествования. Сделав этот выбор, он предвосхитил будущую тенденцию развития художественной прозы XIX века, охарактеризованную впоследствии в известном высказывании Флобера: „Один из моих принципов состоит в том, что художник не должен быть субъектом своей работы. Художник в своей работе должен быть подобен Богу в Его творении: невидимый и всемогущий, он должен ощущаться повсюду, но его нигде нельзя увидеть“<sup>15</sup>. Хотя эта тенденция и не

была исключительной (писатели никогда не отказывались от своего права экспериментировать с различными способами повествования), о ее сильном влиянии на русскую литературу свидетельствуют такие шедевры, как „Отцы и дети“ (1862), „Преступление и наказание“ (1866) и „Анна Каренина“ (1875—1877).

Главный же вопрос поисков Пушкиным новой манеры письма состоял не в том, прячется ли автор от читателя или нет, и не в том, говорит ли он от первого лица или от третьего, а в том, хватит ли у него мужества писать, как пишет умный летописец, чье отношение к происходящему выражается не прямо, а исподволь, едва уловимо, без использования клоунских масок и без неестественного лицедейства. В „Арапе Петра Великого“ Пушкин создает образ автора, которому ни ради того, чтобы подшутить над читателем, ни по какой-либо иной причине нет нужды притворяться в том, что он знает только половину правды о своих героях. Освобожденный от необходимости принимать шуточные или сентиментальные позы, обязательные для лицедействующего повествователя, он может раскрыть чувства своего героя во всей их сложности. Его повествователь знает, что дела человеческие отягощены страстями и компромиссами, и не чувствует себя обязанным извиняться за это знание.

Констатируя, что многие парижские красавицы заглядывались на его черного героя „с чувством более лестным, нежели простое любопытство“ (VIII, 5), он принимает как само собою разумеющееся, что люди, принадлежащие различным расам, могут испытывать влечение друг к другу<sup>16</sup>. Но даже изображая искреннюю любовь графини D. к Ибрагиму, он не пытается скрыть его неуверенность и опасения, порожденные предубежденным отношением к нему общества. Решение Ибрагима вернуться в Россию мотивируется не только его чувством долга и преданностью Петру I, но также и предчувствием разрыва с графиней, который будет для него много болезненнее, если не сам он станет его инициатором<sup>17</sup>. После того как он покидает Париж, его пылкая страсть перерастает в бережно хранимые воспоминания — очень смелое новшество для романа начала XIX века. Новость, которую сообщает ему его старый друг Корсаков (о том, что графиня завела нового любовника), потрясает его, но не настолько сильно, чтобы он отвергнул план Петра подыскать ему невесту. Он подозревает, что не

сможет пробудить в Наталье Ржевской такое же сильное чувство, какое пробудил в графине, но идет на компромисс в надежде если и не обрести счастье, то по крайней мере занять положение почтенного главы семейства. Наталья, со своей стороны, кажется, готова подчиниться судьбе, что в контексте литературы начала XIX века также является компромиссом: многие героини более ранних произведений не только лелеяли надежду исцалхнуть в печали, но и на самом деле в этом преуспевали. Мы не знаем замыслов Пушкина относительно дальнейшего развития событий в романе, до нас в записи, сделанной другом Пушкина А. Н. Вульфом<sup>18</sup> в 1827 г., когда только что была завершена вторая глава романа, дошли лишь самые скудные сведения о сюжете, предполагавшем рождение у неверной жены Ибрагима белого ребенка.

Попытка Пушкина представить любовные отношения во всей их сложности не была вполне оригинальной: по крайней мере, некоторые элементы он мог заимствовать из „Адольфа“ Бенжамена Констана, любимого романа своей юности. И пушкинская графиня D. (которую зовут Леонорой), и Эленора, героиня Констана, — красивые женщины, хотя уже и не первой молодости; обе они старше мужчин, в которых влюбляются, главное притяжение их молодых любовников состоит в их кажущейся бескорыстной преданности, и обе женщины должны перенести потерю своих молодых возлюбленных<sup>19</sup>. Даже многие фразы, которые Пушкин употребляет, характеризуя отношения Ибрагима и графини, — почти дословные цитаты из „Адольфа“. Роман Констана обнажает внутренние противоречия его героев так безжалостно, что иногда явно заходит дальше собственных намерений автора. В ходе повествования не только любовь Адольфа к Эленоре оборачивается разочарованием, но еще и он, и его любовница терзают друг друга с одержимостью, предвосхищающей героев и героинь Достоевского.

Хотя „Адольф“ с его откровениями является предшественником психологического романа, Констан, по всей видимости, опасался того, что повествование такого рода может оказать неблагоприятное воздействие на читателя, а потому облачал свои произведения в одежды самого традиционного стиля. Адольф рассказывает свою историю с таким же искренним раскаянием, как и Эраст в повести Карамзина; он морализирует; он сдобривает роман изрядной долей высоко-

парной риторики. Подобный стиль — с фразами типа „*Charme de l'amour, qui rougait vous peindre?*“\* — никоим образом не устраивал Пушкина, который стремился к простоте в прозе. Неудивительно, что на полях своего экземпляра „Адольфа“, в том месте, где герой Констана падает на землю и молится, чтобы она поглотила его (гл. 3), Пушкин написал: „чепуха“<sup>20</sup>. Окончание „Адольфа“ (Эленора умирает, узнав, что ее любовник собирается ее покинуть) тоже, вероятно, должно было показаться Пушкину чепухой, потому что в „Арапе Петра Великого“ он изобразил страсть без роковых последствий и девушку, которая попыталась было, но — по крайней мере в записанном Вульфом сюжете — не смогла умереть от горя.

Попытка Пушкина разработать приемы изложения от лица всеведущего повествователя была первой в своем роде, но она влекла за собой — в силу своей новизны — огромные трудности. Вполне вероятно, что эти трудности и привели Пушкина к решению оставить свой замысел, хотя какую-то роль в этом решении могли сыграть и другие факторы. Некоторые исследователи объясняют прекращение работы над романом тем обстоятельством, что Булгарин опубликовал пасквиль, в котором заявил, что предок Пушкина, Ганнибал, был куплен за бутылку рома<sup>21</sup>. После появления булгаринского пасквиля, предполагают они, продолжение работы над романом могло выставить Пушкина на публичное осмеяние. Но против этого говорит тот факт, что памфлет появился лишь в 1830 г., то есть через два или три года после того, как Пушкин прекратил работу над романом<sup>22</sup>. Другие исследователи выдвигают гипотезу, согласно которой Пушкин намеревался своим романом преподать урок надлежащего управления государством Николаю I (Петр I предлагался в качестве образца), но все больше и больше разочаровывался в нем и, видя бесплодность попыток повлиять на царя, потерял интерес к роману<sup>23</sup>. Даже если отношение Пушкина к Николаю I и менялось, подобное объяснение приписывает произведению литературы слишком узкую, утилитарную цель, тогда как его назначение далеко выходит за рамки дидактического урока тирану. Хотя образ Петра I и принимает в романе крупные размеры, протагонистом этого произведения является тем не менее чернокожий офицер, с которым в значительной степени отождествлял себя Пушкин.

---

\* Очарование любви, кто может описать тебя? (Фр.)

Исследователи показали, что между Ибрагимом, размышляющим о том, сможет ли он завоевать по крайней мере уважение и верность Наталии, и правнуком Ганнибала, который в письме В. П. Зубкову от 1 декабря 1826 г. рассматривал вопрос о супружестве почти под тем же углом зрения, очень много общего<sup>24</sup>. Эта связь между личными тревогами Пушкина и трудностями, которые переживал Ибрагим, ни в коей мере не объясняет все аспекты романа, но она по крайней мере не менее важна, чем отношение автора к Николаю I.

Какую бы роль ни сыграли личные обстоятельства в прекращении работы над романом, нельзя упускать из виду и те трудности, с которыми встретился Пушкин в творческом процессе<sup>25</sup>. Вопросы художественного творчества в беллетристическом жанре, несомненно, занимали Пушкина в это время. Выше уже говорилось, что несколькими годами ранее он жаловался Липранди на свои затруднения с прозой. Та же нота слышна и в письме В. И. Далю в 1833 г., где Пушкин снова говорит о жанровых трудностях: „Вы не поверите, как мне хочется написать роман, но нет, не могу: у меня начато их три,— начну прекрасно, а там недостает терпения, не слажу“<sup>26</sup>. Преимущества и недостатки выбранного для „Арапа Петра Великого“ способа повествования и стали главным образом причиной тех затруднений, которые испытывал Пушкин, работая над романом.

Возможно, мы ближе подойдем к сути вопроса, если сравним „Арапа Петра Великого“ с „Полтавой“ — поэмой, ради которой Пушкин оставил работу над романом весной 1828 г. Наиболее очевидное сходство между двумя этими произведениями состоит в том, что действие обоих происходит в эпоху Петра, который и сам играет важную роль как в романе, так и в поэме. Менее очевидным, но не менее важным является сходство Ибрагима с Мазепой, в образах которых проявились некоторые черты самого Пушкина. Создавая образы этих героев, Пушкин пытается понять, как может быть счастлив в любви человек, находящийся в неблагоприятном для него положении: одному неблагоприятствует в любви цвет кожи, другому — преклонный возраст. Тесная связь между двумя этими героями была ясно продемонстрирована Пушкиным в ответе Н. И. Надеждину, оспаривавшему убедительность любви Марии к старику<sup>27</sup>; Пушкин писал о том, что пути любви неисповедимы: вспомните о молодой Дездемоне, полюбившей „ста-

рого негра" Отелло (XI, 164). Более того, фраза из „Отелло“: „Transported <...> / To the gross clasps of a lascivious Moor“ (Act I, Sc. 1, l. 127; пер. Б. Пастернака: „Отправилась <...> / В сластолюбивые объятия Мавра“) — превращается в „Арапе Петра Великого“ в слезливую просьбу: „не дай ты Наташеньки в когти черному диаволу“ (VIII, 25), что в свою очередь напоминает Мазепу в облике старого коршуна, заклевавшего молодую голубку (V, 26). Дальнейшее сходство, по крайней мере между „Полтавой“ и „Отелло“, проявляется в том, что сердце Марии тронули рассказы Мазепы о превратностях его судьбы, точно так же как и сердце Дездемоны — рассказы Отелло. Отелло, чернокожий и уже немолодой, вдохновил Пушкина на создание образов Ибрагима и Мазепы.

Оба героя вначале, кажется, добиваются успеха: Ибрагим у графини, Мазепа у Марии; но обоим суждено потерпеть поражение: одному в браке, другому в политике. В обоих случаях основы будущего поражения заложены в начальной ситуации кажущегося успеха. Если Ибрагим покидает графиню, потому что опасается возможного ее предубеждения против цвета его кожи, то и к несчастливому браку склоняет его та же боязнь предрассудков, потому что из-за нее он не допускает и мысли о том, что какая-нибудь другая женщина может полюбить его сильнее, чем Наталья. Если Мазепа покоряет сердце Марии страстью, более подобающей юности, то и политические ошибки становятся следствием его юношеской самоуверенности. Ошибочные суждения, имеющие психологическую подоплеку, лежат в основе действий обоих героев. Еще одна параллель между двумя произведениями просматривается в том, что и Наталья, и Мария исключены из обсуждения их семьями брачных предложений; обе падают в обморок, узнав о решении, и хотя болезнь Марии не так сильна, как болезнь Натальи, она, узнав о решении родителей, тоже отказывается от еды, не спит, бродит бледная, как тень, целых два дня. Таким образом, хотя Пушкин и переключился с прозы на поэзию, он явно сохранил некоторые из своих первоначальных представлений. И по крайней мере одна из причин этого переключения состояла в том, что, каким бы новаторским ни был его прием отстраненного повествования, Пушкин не сумел найти для своего романа нужный ключ.

Найти ключ для „Полтавы“ было легче, поскольку поэзия была для Пушкина знакомой областью. Можно сказать, что

он написал эту поэму в двойном ключе, как ранее „Кавказского пленника“ и эпилог к нему. С одной стороны, Мазепа наделен привлекательностью, он способен воспламенить воображение молодой Марии, он исполнен мрачного достоинства; побуждаемый соотечественниками, он ведет „печальную Малороссию“ против „ненавистной Москвы“ (V, 24), и в этом смысле, по крайней мере вначале, кажется, является героем национально-освободительного движения. Однако голосу объективного повествователя возражает голос поэта-патриота, восхваляющего Петра I, а Мазепу награждающего эпитетами „злой“, „хитрый“ и „ложный“ (V, 25). Автор-патриот как бы вступает в соревнование с автором-повествователем, который в свой черед торопится сообщить (и подчас не без симпатий к гетману) о Мазепе как можно больше, пока его голос не заглушат раскаты враждебных эпитетов патриота. Мы получаем два взгляда на действительность, из которых ни один не является абсолютно истинным: Пушкин поднялся на такую высоту отстранения, с которой, как он чувствует, он может уже давать не единую исчерпывающую, а нравственно многозначную оценку происходящего. Но образ Петра, как его представил поэт-патриот, полностью стилизован. Противоборство Петра и Мазепы, выходящее за грани вражды двух политических лидеров, становится противоборством исторических сил и личности, идеализированного величия и подверженной ошибкам человеческой природы. Таким двойным взглядом на мир Пушкин предвосхищает своего „Медного всадника“ (1833).

Подобное намеренное использование автором контрастных образов, в высшей степени удачное в „Полтаве“, было бы несовместимо со способом повествования, выбранным Пушкиным для „Арапа Петра Великого“. Отстраненный летописец, пишущий прозой, не мог поэтизировать Петра так, как это мог сделать поэт-патриот. Похвала Пушкина Вальтеру Скотту за показ истории „домашним образом“ и за изображение исторических личностей „в обычных жизненных обстоятельствах“ (XII, 195) позволяет предположить, что он надеялся сделать Петра героической фигурой, не прибегая в романе к поэтической стилизации. Результат этого эксперимента состоял в том, что в шести завершенных главах романа Петр получился как не абсолютно героическим, так и не полностью приземленным. Вероятно, Пушкин почувствовал, что выбранные им „домашние“ сцены: Петр, прилежший вздремнуть после обеда; Петр, играющий в шах-

маты с английским моряком; Петр, подыскивающий невесту своему молодому офицеру,— не позволяют создать задуманный им образ. Это были трогательные сценки, но за ними не чувствовалась гигантская фигура героя Полтавы. Вероятно, по этой причине Пушкин предпринял некоторые попытки возвеличить Петра, даже вопреки некоторым своим взглядам на беллетристическую прозу. Например, предложение: „Он <Ибрагим> день ото дня более привязывался к государю, лучше постигал его высокую душу“ (VIII, 13) — в первом черновом варианте было написано без слова „высокую“ (VIII, 525, сноска 5). В окончательном варианте не ясно, принадлежит ли это несущее оценочную нагрузку слово самому автору, или автор передает мысль Ибрагима. У нас остается ощущение, что автор не менее причастен к этому оценочному суждению, чем герой, что противоречит отстраненному, нейтральному способу повествования.

Низведенный до домашнего уровня, Петр в романе тем не менее не производит впечатления подлинности. Если бы Пушкин на самом деле хотел изобразить его без идеализации, то должен был бы наряду с эпохальными деяниями показать необузданную жестокость царя. Петр, каким он предстает со страниц романа, слишком добр, слишком заботлив, слишком умерен, а потому и неубедителен. Сам Пушкин, должно быть, почувствовал, что выбрал ошибочную тональность, потому что далее он вводит некоторые детали, характеризующие царя не столь лестно. Например, предложение: „А теперь,— продолжал он, потряхивая дубинкою,— заведи меня к плуту Данилычу, с которым надо мне перевестись за его новые проказы“ (VIII, 28) — было написано без слов „потряхивая дубинкою“ даже во втором варианте белого автографа (VIII, 517). Слово „дубинка“ так изменяло образ Петра, что с введением этого слова в текст можно говорить о совершенно новом направлении пушкинского замысла.

Несколько лет спустя Пушкин, говоря о Петре, сказал Далю: „Я еще не мог доселе постичь и обнять вдруг умом этого исполина: он слишком огромен для нас, близоруких, и мы стоим еще к нему близко“<sup>28</sup>. Известно, что некоторое время спустя Пушкин, чтобы прийти к гармоничному пониманию великого царя, приступил к глубоким историческим изысканиям, но во время работы над „Арапом Петра Великого“ он все еще стоял очень близко к Петру и не мог

изобразить его как героя, но в то же время и очень далеко, а потому не мог показать его как обычного человека.

Если бы Петр появился в романе в виде гигантской статуи, каким он позднее предстанет в „Полтаве“ и в „Медном всаднике“, то на его фоне фигура Ибрагима казалась бы слишком незначительной: его роман в Париже, его сватовство к Наталье, которое не принесет ему счастья, другие его личные дела казались бы мелкими рядом с царем. Это определило бы соотношение образов Петра и Ибрагима и могло бы послужить ключом ко всему роману. Однако Пушкину не удалось найти правильное решение образа центрального персонажа, как не удалось ему найти и верное решение образа Петра.

Намеренно отказавшись от поэтических изобразительных средств, Пушкин не смог заменить их другими, отвечающими требованиям прозы. Он использовал прием изложения от лица бесцветного повествователя, такого же безликого, как автор исторических трудов, но ему не удалось найти верное решение образов героев, назначение которых состояло бы и в том, чтобы дать роману краски, недостающие повествователю. Если в поэзии несходные взгляды выражали контрастные лирические герои, то и в прозе их нужно было суметь выразить через контрастных персонажей. Однако Пушкин в то время еще не владел необходимым для этого мастерством.

Нужен же был новый набор художественных приемов, отвечающих требованиям беллетристической прозы. Например, можно было бы наделить героев речевыми характеристиками, которые отличали бы их не только друг от друга, но и от автора, при этом и читатель с некоторого расстояния наблюдал бы за ними с удивлением, симпатией или любым другим чувством. О том, что Пушкин не „ощущал“ своего героя, свидетельствует и то, что на протяжении шести глав Ибрагим произносит лишь несколько слов. К нему обращается регент, к нему обращается Петр, Корсаков произносит обращенные к нему длинные тирады, но когда наступает черед Ибрагима открыть рот, то он либо говорит очень краткими фразами, либо его слова передаются автором. Из этого правила есть два исключения: Ибрагим дает развернутый ответ один раз Петру, когда тот предлагает свататься от его имени к Наталье, а второй раз — Корсакову, который отговаривает его от этого брака. В первом случае он говорит, что ему нравится Наталья, и с беспокойством упоминает о

своей внешности (обе эти детали достаточно красноречивы); все остальное, сказанное им Петру, выражено обезличенным языком придворного („Государь, я счастлив покровительством и милостями вашего величества" — VIII, 27). Во втором случае он отвечает Корсакову русской поговоркой („...не твоя печаль чужих детей качать..." — VIII, 30), совершенно неубедительным оборотом в устах рожденного вне России человека, который провел в ней всего несколько лет между ранним детством и юностью и уехал на пороге возмужания. Создается впечатление, что Пушкин использовал эту фразу не для характеристики Ибрагима, а для того, чтобы иметь возможность вставить пророческий ответ Корсакова: „Смотри <...> чтоб тебе после не пришлось эту поговорку доказывать на самом деле, в буквальном смысле". Другие пассажи, где через индивидуальные речевые характеристики мог бы раскрыться образ Ибрагима, — это его письмо графине и его внутренний монолог о женитьбе, но оба они носят отвлеченный и обезличенный характер. Таким образом, с точки зрения языковой характеристики образ Ибрагима в романе никак не индивидуализирован.

Кроме диалогов, писем и внутренних монологов в распоряжении всеведущего автора реалистической беллетристической прозы есть еще и мнения друг о друге персонажей. Пушкин использовал этот прием (например, замечания Корсакова об Ибрагиме и о Петре дополняют их образы любопытными деталями), но с недостаточной последовательностью. Обратимся, например, к рассказу о развитии отношений Ибрагима с графиней. В седьмом абзаце первой главы (со строки 10 на с. 5 и далее) происходящее воспринимается сначала глазами Ибрагима, потом графини, потом других людей, потом снова Ибрагима; в восьмом — сначала Ибрагима, потом графини, потом повествователя, потом Мервиля, которого молва называла бывшим любовником графини, еще раз повествователя, потом снова Ибрагима и, наконец, графини; в девятом — сначала повествователя, потом других людей, потом вместе Ибрагима и графини, потом одного Ибрагима, потом одной графини, и так далее, а в результате восприятие происходящего каждым отдельным персонажем носит отрывочный характер. Появляется мозаика взглядов, а более или менее единое восприятие отсутствует.

Лучшие части романа те, в которых Пушкину удается показывать события через восприятие одного персонажа. Примером такого устойчивого восприятия может служить

описание ассамблеи при дворе Петра, поданное в основном через восприятие Корсакова. „Корсаков остолбенел“, — говорит Пушкин в начале этой сцены, словно для того, чтобы подчеркнуть, чьими глазами воспринимается происходящее, а следующие две страницы изобилуют фразами типа „Корсаков не мог опомниться“, „неожиданное зрелище его поразило“, „Корсаков <...> тарашил глаза“, „Корсаков обрадовался“ и „Корсаков час от часу более дивился“ (VIII, 16, 17). Субъект восприятия происходящего выбран здесь весьма удачно, потому что Корсаков, европеизированный щеголь, уверен, что умеет держаться в высшем свете, и вдруг обнаруживает, что выглядит смешным с точки зрения только начавшего европеизироваться российского двора. Еще одной в высшей мере удачной сценой романа является описание обеда у Ржевских. Здесь персонажи, подробно излагающие свои мнения, изображены очень правдоподобно<sup>29</sup>. Неудивительно, что Пушкин решил опубликовать именно эти два отрывка. К сожалению, однако, ни один из них не способствовал решению проблемы, представляющейся основной: созданию образа Ибрагима.

Бросается в глаза отсутствие перспективы и в описании чувств Ибрагима самим повествователем. Вот как, например, выглядят мысли Ибрагима о графине в изложении Пушкина: „Труднее было ему удалить от себя другое, милое воспоминание: часто думал он о графине D., воображал ее справедливое негодование, слезы и уныние... но иногда мысль ужасная стесняла его грудь: рассеяние большого света, новая связь, другой счастливец — он содрогался; ревность начинала бурлить в африканской его крови, и горячие слезы готовы были течь по его черному лицу“ (VIII, 13—14). Неужели от нас ждут сочувствия человеку, мучающемуся из-за возможной неверности бывшей любовницы, которую он неожиданно бросил и, вероятно, никогда больше не увидит? Некоторые из употребленных слов, например: „мысль ужасная стесняла его грудь,“ „он содрогался,“ „ревность начинала бурлить в африканской его крови“ и „горячие слезы“, — говорят, кажется, о том, что именно этого и ждет повествователь. Но всего лишь двумя страницами далее нас знакомят с точкой зрения Корсакова, согласно которой неверность графини совершенно естественна, и слезы Ибрагима, кажется, быстро высыхают, когда он спешит на ассамблею. Повторим еще раз: затруднение, с которым столкнулся Пушкин, работая над „Арапом Петра Великого“, как нам кажет-

ся, было следствием различия между поэзией и прозой. Лирический пассаж в поэме или в романе в стихах может существовать сам по себе, хотя бы несколькими строфами далее и следовало какое-нибудь ироническое замечание, потому что в поэзии присутствие нескольких лирических героев облегчает быструю смену настроений, тогда как „роман в прозе“, имеющий единственного, нейтрального, отстраненного повествователя, требует более устойчивой атмосферы. Вкупе с рядом других, трудности, связанные с быстрой сменой настроений, несовместимой с личностью автора, мешали Пушкину уловить точные очертания образа Ибрагима. Пушкинский замысел этого героя, которого предполагалось наделить сильными страстями и слабой способностью к компромиссам, был великолепен, а способ повествования предвещал будущее развитие романа, но трудности формального плана в этом абсолютно новом для Пушкина жанре были столь велики, что он не сумел найти приемов, которые помогли бы хороший замысел облечь в плоть.

Когда он понял, сколь велики трудности, стоявшие перед ним, он вернулся в свою родную стихию, стихию поэзии, и в виде подарка вернувшемуся домой блудному сыну доставил себе удовольствие, употребив во втором абзаце „Полтавы“ восемь сравнений подряд, чего никогда не позволил бы себе в „суровой прозе“.

## 2

Ничуть не обескураженный своей неудачей с „Арапом Петра Великого“, Пушкин в следующие годы взялся за осуществление еще более трудной задачи: применить способ изложения от лица всеведущего повествователя для психологического исследования „современного человека с его безнравственной душой“. От его попыток остались два фрагмента, каждый в нескольких набросках, и ряд сюжетных планов.

Первый фрагмент известен под своими начальными словами: „Гости съезжались на дачу...“. Он состоит из трех глав, написанных в период между осенью 1828 и началом 1830 г.<sup>30</sup> В первой главе некий испанский гость и молодой человек по фамилии Минский ведут разговор о русских нравах, появляется молодая мятущаяся дама Зинаида Воль-

ская, а также делаются намеки на зарождающийся между нею и Минским роман. Две другие главы носят отрывочный характер: во второй Минский читает записку от Зинаиды, из записки становится ясно, что Зинаида в него влюблена; в третьей возобновляется диалог между испанцем и Минским.

Автор-повествователь этого фрагмента столь же проницателен, как и автор „Арапа Петра Великого“. Ему удается на нескольких лишь страницах раскрыть сложный характер своей героини. В возрасте пяти лет потерявшая мать и оставленная безразличным отцом на попечение француженки и учителей, она в четырнадцать лет пишет любовные записки своему учителю танцев; этого оказывается достаточно, чтобы убедить ее отца в необходимости немедленно „вывозить в свет“ свою дочь. Выйдя вскоре замуж за богатого молодого человека — Вольского, она принимает у себя весь город и шокирует высший свет своими выходками, получая от этого удовольствие. Склоняясь к тому, чтобы взять любовника, она обсуждает возможные кандидатуры со своим наперсником Минским и, как и следовало ожидать, оказывается в его объятиях. Не встречая ответной любви, она, чтобы привлечь к себе внимание, становится неразборчивой в знакомствах, но по-прежнему „душе Зинаиды все еще было 14 лет“ (VIII, 39). Такому поведению сопутствует чувство вины и неполноценности, на чем Пушкин особенно заостряет внимание. Входя в гостиную на даче, она ничего не замечает, она отказывается принимать участие в беседе, она досадует, ее лицо „изменчивое как облако“ (VIII, 38), ее рассеянность, кажется, свидетельствует о том, что она поглощена своими заботами. Вздрогнув, она пробуждается к действительности (VIII, 38) и направляется на балкон, где проводит остаток вечера наедине с Минским, что шокирует хозяйку и гостей. Возникает ощущение, что и осуждения хозяйки, и компании Минского она ищет намеренно. Ее болезненное сознание своей неполноценности проявляется также в записке к Минскому, где она пишет о его превосходстве над нею, и жалуется, и умоляет (VIII, 41).

В отмененном первоначальном варианте белого автографа Пушкин еще откровеннее подчеркивал эмоциональность Зинаиды. „Ее живые движения“ окончательного варианта в первоначальном были „ее беспокойные движения“ (VIII, 38, 536), вместо фразы „она встала“ было начато „с нетерпением“ (VIII, 38, 536), а мужчина, беседующий с

княгиней Г., в черновом варианте говорил о Зинаиде: „Смотрю на нее как на лунатика, который спит и идет по кровле; и хочется, и не смеешь ее разбудить“ (VIII, 537; вычеркнуто из конечного варианта). Возможно, Пушкин смягчил пассажи, описывающие переживания Зинаиды, из опасений, что она может показаться слишком неполноценной и потерять привлекательность. Еще более вероятно, что возможность смягчения он почувствовал, когда нашел более тонкий способ донести до читателя задуманное. В первоначальном слое белого автографа Зинаида, войдя в гостиную, искала Минского, а ее беспокойство было вызвано его отсутствием. Исключение этой детали из окончательного варианта обернулось большим выигрышем, так как непосредственная причина тревоги Зинаиды была устранена и создавалось впечатление общего ее душевного смятения. Такое изменение позволило смягчить тональность остальной характеристики.

Какими бы соображениями ни руководствовался Пушкин — этими ли или какими-нибудь другими, — показательно то, что он предпринимал столь настойчивые попытки создать характер исключительно сложный психологически. То, что известно о дальнейших планах романа, составленных Пушкиным, подтверждает его намерение продолжать в том же духе; трагедия Зинаиды должна была развиваться следующим образом: брошенная Минским, который ушел от нее к молоденькой девушке, только начавшей выходить в свет, она должна была пуститься в скандальное любовное приключение с нелюбимым человеком (VIII, 554).

Еще один дошедший до нас фрагмент психологического романа начинается словами: „На углу маленькой площади...“ Он состоит из одной завершенной главы и части второй главы, обе они были написаны в период между ноябрем 1830 и мартом 1831 г. Первая глава содержит диалог героини, которая и здесь зовется Зинаида, и ее любовника, Валериана Володского. Из этого диалога становится ясно, что, вступив в связь с Володским, она бросила мужа и поселилась на окраине города, куда Володский приезжает к ней, хотя уже и начинает пресыщаться этой любовью. Незавершенная вторая глава кратко повествует о том, как Зинаида оставила мужа и как Володский реагировал на это неожиданное развитие событий.

Большинство исследователей рассматривали этот фрагмент как продолжение фрагмента „Гости съезжались на дачу...“, потому что персонажи здесь принадлежат к тому

же общественному слою, а темой также является адюльтер<sup>31</sup>. Более того, согласно планам, связанным с этими двумя фрагментами, любовники героинь должны были бросить их ради молоденьких девушек. Однако, как указывает А. В. Чичерин, самым тщательным образом изучивший оба фрагмента, различия между ними сильнее сходства<sup>32</sup>. В самом деле, кроткая, покорная, жалкая Зинаида второго фрагмента не похожа на свою предшественницу, даже если принять во внимание разрыв в несколько лет. Она старше своего любовника (влияние „Адольфа“), а это исключает возможность того, что ее Володский — это Минский под другим именем. Более того, хотя в первом плане и упоминается о признании Зинаиды мужу, там ничего не говорится о ее решении оставить мужа и обзавестись собственным домом. Напрашивается вывод, что второй фрагмент есть не прямое продолжение первого, а новая попытка разработки той же темы.

В наброске „Гости съезжались на дачу...“ Пушкин основное внимание уделил героине, поскольку именно ей приходилось принимать решения, которые определяли развитие сюжета. Фрагмент „На углу маленькой площади...“ представляет героиню на том этапе ее жизни, когда решения уже приняты: ее судьба теперь зависит от того, что решит делать ее любовник. По этой причине внимание Пушкина здесь перемещается на героя, а весь диапазон чувств Володского — от любви до сожаления и затем до жажды свободы и ничем не обремененного покоя — если не показан полностью, то по крайней мере набросан.

Сложность характеристик героев в этих двух фрагментах противоречит мнению А. З. Лежева, согласно которому в пушкинской прозе обычно „даются не переживания, а поступки героев“<sup>33</sup>. Не представляется верным и односторонний взгляд Лежева на пушкинский стиль как неизменно сжатый, строгий и простой. Отнюдь не тяготея к простейшей структуре „подлежащее — сказуемое — дополнение“, пушкинский синтаксис в этих фрагментах нередко достаточно сложен, что соответствует характеру материала. Например, о причинах, по которым Вольский влюбился в Зинаиду, рассказывается следующим предложением: „Вольский, богатый молодой человек, привыкший подчинять свои чувства мнению других, влюбился в нее без памяти, потому что государь, встретив ее на Английской набережной, целый час с нею разговаривал“ (VIII, 39). Пушкин в этих фрагментах не стремится сжать фразу до нескольких точных, тщательно вы-

бренных слов, он предпочитает нанизывать синоним на синоним, добиваясь совокупного эффекта, как, например, в предложении: „Вольская упрекала его в холодности, недобрчивости и проч., жаловалась, умоляла, сама не зная о чем; рассыпалась в нежных, ласковых уверениях — и назначала ему вечером свидание в своей ложе" (VIII, 41). Ничуть не боясь обилия эпитетов, Пушкин пишет предложения вроде следующего: „В комнате, убранной со вкусом и роскошью, на диване, обложенная подушками, одетая с большой изысканностью, лежала бледная дама, уж не молодая, но еще прекрасная" (VIII, 143). Более того, как указывает А. В. Чичерин, в незавершенных произведениях Пушкина „главное место занимает эпитет, обозначающий нечто изменчивое, подвижное, условное, захватывающее одну сторону предмета"<sup>34</sup>. В качестве примера ученый приводит использованное для характеристики Зинаиды прилагательное „смешна" (VIII, 39), не обладающее никакими определенными, абсолютными свойствами, какие мы находим, например, в слове „надменный" (VIII, 162) применительно к Трекурову в „Дубровском". Можно добавить, что Пушкин, добавляя новые эпитеты, сравнивает лицо Зинаиды с изменчивым облаком, аристократов — с египетскими мумиями, высшее общество — со стадом, а Володского — с резвым школьником (VIII, 38, 41, 42, 144). Все это свидетельствует о богатом, колоритном языке, ни в коем случае не чуждом украшений.

Хотя суждения А. В. Чичерина по поводу этих ранних фрагментов весьма проникательны, он все же допускает ошибку, когда характеризует стилистические особенности фрагментов как „новые" в сравнении с особенностями завершенных произведений, словно все экспериментальные наброски были написаны после публикации основных произведений Пушкина в прозе<sup>35</sup>. По Чичерину получается, что Пушкин сначала написал ряд относительно простых произведений для публикации, а потом начал экспериментировать с более сложным материалом. Эта достаточно стройная схема (считается, что писатель в своем развитии обычно и проходит такой путь) неприменима, однако, к Пушкину, который уже достиг зрелости в поэзии, когда обратился к прозе. В самом деле, именно фрагмент „На углу маленькой площади..." задуманный раньше „Повестей Белкина", вдохновил Толстого на создание „Анны Карениной"<sup>36</sup>, и именно Зинаида из фрагмента „Гости съезжались на дачу..." была

предшественницей многих героинь в романах Тургенева и Достоевского. В художественной прозе Пушкин начал со сложного, а потом обратился (времененно, так и не отказавшись от надежды воплотить сложное) к простому.

И снова возникает вопрос: если создание сложных характеров было по силам Пушкину, то почему он прекратил работу над своим психологическим романом? Есть несколько допустимых ответов: возможно, ему не хватало устроенной жизни и душевного спокойствия, необходимых для длительной работы над прозой<sup>37</sup>; возможно, он предвидел цензурные препятствия<sup>38</sup>; возможно, его смутило близкое сходство Зинаиды с ее реальным прототипом — А. Ф. Закревской<sup>39</sup>; но не следует упускать из виду, что в этих фрагментах, как и в „Арапе Петра Великого“, чрезвычайно оригинальный замысел ставил перед автором очень трудные художественные задачи.

В фрагменте „Гости съезжались на дачу...“ Пушкин предпринимает серьезную попытку наделить своих героев речевыми характеристиками. Лучше всего это удалось ему в письме Зинаиды Минскому, которое обнаруживает ее желание произвести на Минского впечатление своим „книжным“ языком, неожиданным для тех, кто знаком с обстоятельствами ее воспитания. Фразы вроде „это доказывает твое всегдашнее превосходство надо мною“ (VIII, 41) трудно представить себе в устах ветреной светской дамы. О том, насколько преднамеренно создан автором этот эффект несоответствия, говорит изменение, которое Пушкин внес в текст. В первом слое чернового автографа письма мы находим вполне ясную и естественную фразу: „Твои софизмы не убеждают меня“ (VIII, 539). Однако в последнем слое Пушкин изменил эту фразу на имеющую мало смысла: „Твои софизмы не убеждают моих подозрений“ (VIII, 41). Создается впечатление, что Зинаида в салонах беседовала с какими-нибудь интеллектуалами из „архивных юношей“ или любомудров и набралась у них книжных выражений, не понимая, однако, их смысла.

К сожалению, Пушкин обрывает письмо Зинаиды и пересказывает остальную его часть своими словами, словно он исчерпал все силы, имитируя ее слог. В диалоге же мы слышим только две ее фразы: „Мне хотелось бы влюбиться в Р.“ и „А барон W.?“ (VIII, 40). Вторая фраза чисто функциональная и не несет никакой выраженной речевой характеристики. С первого взгляда может показаться, что другая

раскрывает характер Зинаиды, но если мы сравним язык этой фразы с языком Минского и автора-повествователя, то поймем, что слова героини несут более сословную, нежели индивидуальную окраску.

Главная черта Минского — легкомыслие. Например, ему не по вкусу серьезная похвала испанского гостя северным ночам: он переводит ее в сравнение северной и южной красавицы, делая при этом банальное замечание о „давнишнем споре между la brune et la blonde“ (VIII, 37). Далее он острит по поводу петербургских нравов, чистоту которых одна иностранка объясняла тем, что „для любовных приключений наши зимние ночи слишком холодны, а летние слишком светлы“ (VIII, 37). Испанец вставляет еще одно серьезное замечание о красоте, любезности и высокой нравственности русских женщин, но на это Минский лишь отвечает, что любезность „не в моде“ (VIII, 37). Позднее, в разговоре с Зинаидой, Минский советует ей не связываться с Р., потому что „его несносная жена влюблена в него“ (VIII, 40). Он рекомендует начать роман не с Р., а с Л., „un homme à grands sentiments“\*, добавляя: „...он будет ревнив и страстен, он будет вас мучить и смешить, чего вам более?“ (VIII, 40). И наконец, его искренняя любовь к Зинаиде, по его словам, объясняется тем, что она „уморительно смешна“ (VIII, 39).

Можно предположить, что, произнося фразу: „Я бы хотела влюбиться“, — Зинаида подстраивается под легкомысленную речь Минского, что не казалось бы неожиданным, поскольку Зинаида явно хочет произвести на него впечатление. Дело осложняется тем, что и сам повествователь временами переходит на такой же язык. Например, его замечание о том, что Зинаида вышла замуж за Вольского потому, что тот „ей не был противен“ (VIII, 39), вполне могло бы быть сделано Минским. В связи со слухами о романах Зинаиды повествователь говорит: „В светском уложении правдоподобие равняется правде, а быть предметом клеветы — унижает нас в собственном мнении“ (VIII, 39). Это предложение напоминает изречение Ж.-Ф. Мармонтеля: „Les soupçons, dans le monde, valent des certitudes“\*\* 40, что показывает склонность денди Минского к заимствованию афоризмов, чтобы блеснуть в обществе. Далее, объясняя,

\* Человек, способный к сильным чувствам (фр.).

\*\* Подозрения в высшем свете равны уверенности (фр.).

почему Минский в юности временно не бывал в свете, повествователь говорит: „Страсти на время заглушили в его сердце угрызения самолюбия“ (VIII, 40). Здесь делается допущение, что дела сердечные — это временные заблуждения молодости, тогда как светское тщеславие — явление непреходящее.

Ясно, что взгляды Минского и Зинаиды не идентичны взглядам Пушкина. В этом фрагменте очевидно желание разоблачить цинизм, свойственный определенным кругам русского общества. Кроме того, все указывает на то, что эмоциональный опыт героев подлежал объективному исследованию, дистанцированному от авторской оценки. Тем не менее вместо того, чтобы ограничить круг говорящих на легкомысленном языке модного общества персонажами фрагмента, Пушкин тем же языком позволил говорить и повествователю. Неумение отделить повествователя от героев стилистически, как нам кажется, и было главной причиной неудачи Пушкина в этом романе.

Наиболее очевидно эта неудача проявилась в третьей главе фрагмента „Гости съезжались на дачу...“, где Минский и испанец обсуждают черты русской аристократии. Мнения, которые они высказывают, содержатся в стихотворении Пушкина 1830 г. „Моя родословная“ и в „Опыте отражения некоторых нелитературных обвинений“ (1830), а также в других его фрагментах художественной прозы. Мысли эти, несомненно, принадлежат самому Пушкину; они были порождены оставившим в его душе горький след опытом собственной светской жизни, и в них чувствуется некоторое раздражение. Высказывая их, Минский и испанец теряют свою индивидуальность не только в стилистическом, но и в идеологическом смысле. Их разговор напоминает критические статьи Надеждина, написанные в форме диалога.

Мы не должны забывать, что до Пушкина ни один русский писатель не предпринимал попыток использовать диалог для характеристики героев. Большинство писателей видели в диалоге средство сказать устами героев то, что сказал бы сам автор. Диалог всего лишь разнообразил форму и оживлял ритм. В XVIII веке русские прозаики считали, что в многочисленных диалогах не только нет никакой необходимости, но и что диалоги свидетельствуют о недостатке мастерства<sup>41</sup>. Диалог получил признание с появлением отстраненной формы повествования от третьего лица. Поскольку Пушкин в числе первых стал разрабатывать эту форму,

ему также одним из первых пришлось разрабатывать и приемы характеристики посредством диалога. И в том, и в другом он встретился с трудностями.

Большим достижением Пушкина в диалоге на этом раннем, экспериментальном этапе его творчества была первая глава фрагмента „На углу маленькой площади...“. Этот фрагмент, написанный приблизительно в то же время, что и последняя главка фрагмента „Гости съезжались на дачу...“, посвящен той же теме российской аристократии, но художественные его достоинства заметно выше. Здесь оба собеседника, потомки древних родов, имеют личные причины возмущаться новой аристократией, которая задает тон в современном обществе. Зинаида была подвергнута остракизму за ее любовные похождения. Володский же, будучи мужчиной, формально не исключается из общества, но его самолюбие задето тем, что князь Горецкий не приглашает его на бал (явно из-за всем известного романа Володского). Поскольку раздражительность обоих персонажей психологически безукоризненно мотивирована, у нас более не создается ощущения, что они высказывают мысли Пушкина, вспоминающего о своих собственных горестях. Таким образом, спор об аристократии хорошо мотивирован. Но кроме того, у этого спора хорошо продуманное место в сюжете. Когда Зинаида горько жалуется своему любовнику на то, что она уже давно не бывала в его аристократическом кругу, она сообщает читателю о своем положении. Ее ревность к той роли, которую он играет в обществе, свидетельствует не только о ее ненависти к этому обществу, но и о том, что она подозревает Володского в измене с более молодой светской женщиной. Володский, в свою очередь, не только дает выход гневу, вызванному оскорблением, которое нанес ему князь, но еще, кажется, и пользуется этой возможностью, чтобы излить накопившуюся ненависть, истинным объектом которой должна быть Зинаида, поскольку именно из-за нее он попал в это затруднительное положение в свете. Таким образом, этот идеально составленный диалог характеризует героев, сообщает об их прошлом и настоящем, намекает на их зарождающийся конфликт и в то же время ненавязчиво доводит до читателя авторское представление об отношениях в обществе. Этот разговор героев, как точно заметил один исследователь, отражает положение, в котором могла бы оказаться Татьяна, уступи она домогательствам Онегина<sup>42</sup>. Неудивительно, что на Толстого этот диалог про-

извел такое большое впечатление. Тем не менее, поскольку он остался изолированным отрывком в две с половиной страницы, напрашивается вывод о том, что Пушкин еще не мог поддерживать столь высокий художественный уровень на всем протяжении романа. Во второй главе фрагмента он переходит к чрезвычайно быстрому повествованию без диалогов.

Этот высокий темп повествования являет собой еще одну трудность, с которой встретился Пушкин при первой пробе пера в художественной прозе. Вторая глава фрагмента „На углу маленькой площади...“ начинается предложением: „\*\* скоро удостоверился в неверности своей жены“ (VIII, 145); в одну эту фразу сведены события, которые могли бы быть развернуты на несколько глав. У Толстого, например, Каренин сначала замечает, что другие находят поведение Анны неподобающим, он выговаривает ей, его подозрения постепенно усиливаются, но у него нет полной уверенности в ее неверности до тех пор, пока она ему не признаётся. Сама сцена признания, драматические возможности которой с таким искусством используются Толстым, у Пушкина уместилась в одном предложении. И наконец, реакция Володского на неожиданный поступок Зинаиды, описанная Пушкиным в одном абзаце, могла бы занять целый том или больше, как и будут описаны изменения, происходящие в чувствах Вронского в „Анне Карениной“.

В. В. Виноградов в своем фундаментальном исследовании пушкинского стиля сравнил прозу Пушкина с русскими летописями, в которых, словно опорные столбы сооружения, видны только главные события, создающие тем не менее впечатление обилия скрытых подробностей<sup>43</sup>. Другой исследователь привлек внимание к сходству прозы Пушкина с заметками, которые он набрасывал, составляя планы поэм<sup>44</sup>. В таких заметках (например, к письму Татьяны) схематически намеченная канва дает направление поэтическому развитию темы. Эти наблюдения ученых верны по крайней мере применительно к тем частям ранних фрагментов, в которых повествование идет быстрым темпом. Можно сказать, что роман Толстого, в котором реализованы возможности пушкинского наброска, заполнил пустое пространство между „опорными столбами“ этих частей. Дело осложняется, однако, тем, что в других частях, например в первой главе фрагмента „На углу маленькой площади...“, дается не схематическая канва, а тщательно проработанные детали. Это

еще раз показывает, насколько трудно охарактеризовать прозу Пушкина в целом. Он явно пытался наполнить деталями свои планы, уйти от чисто очеркового способа изложения, но это не всегда ему удавалось, и в ходе поисков он убеждался в том, какая „дьявольская разница“ существует не только между поэтическим развитием темы и ее развитием в прозе, но также и между статьей и беллетристической прозой.

Чтобы еще глубже понять различие между поэзией и прозой, посмотрим, как Пушкин знакомит читателя с Татьяной в „Евгении Онегине“. Впервые о ней говорится в конце строфы XXIII второй главы, где повествователь просит разрешения читателя обратить его внимание на старшую сестру Ольги. В строфе XXIV называется имя Татьяны, и сразу же следует отступление об именах российских дев. В шести строках следующей строфы рассказывается о том, какой была Татьяна:

Дика, печальна, молчалива,  
Как лань лесная, боязлива,  
Она в семье своей родной  
Казалась девочкой чужой.

<...>

И часто целый день одна  
Сидела молча у окна.

(VI, 42)

В других восьми строках строфы рассказывается о том, какой она не была: у нее не было ни красоты, ни румяной свежести ее сестры, она не умела ласкаться к родителям и даже маленькой девочкой не любила играть и прыгать с другими детьми. В следующих двух строках содержатся всего четыре с половиной строки, непосредственно ее характеризующие, рассказывающие о ее задумчивости и любви к страшным историям; во всех же остальных строках о ней опять говорится через отрицания, говорится обо всем, чем она не была и чего не делала. Из строфы XXVIII становится известно, что она любила встречать восход зари на балконе, и это дает Пушкину повод для лирического описания ночи и рассвета. И наконец, в первых четырех строках строфы XXIX сообщается о том, что Татьяна любила романы, особенно романы Ричардсона и Руссо. На этом Пушкин считает ее представление читателю и первую характеристику законченными и рассказывает о свадьбе ее родителей. В прозе

подобное изображение героини вылилось бы всего лишь в план, но поскольку огромные возможности поэзии — остроумные отступления, лирические описания, очарование детских забав, которых чуждалась Татьяна (и которые тем не менее остаются в нашей памяти в связи с нею), — предоставляют средства для заполнения пустот между опорными столбами конструкции, у нас создается впечатление, что Татьяна охарактеризована достаточно полно.

Однако то, что хорошо в поэзии, не обязательно приводит к успеху в прозе, по крайней мере в той прозе, которую разрабатывал Пушкин. О Зинаиде (Зинаидах) в двух прозаических фрагментах рассказывается не меньше, чем о Татьяне в „Евгении Онегине“, и тем не менее Пушкину не удалось сдвинуть роман с мертвой точки, так как его концепция прозы не допускала тех всевозможных отступлений, которыми он пользовался в поэзии. Все то, что повествователь фрагментов знает о своих героях, он немедленно доводит до читателя, а не оставляет часть информации, чтобы предъявлять ее постепенно, позднее; он сразу же выстреливает весь материал в виде пестрого фейерверка. Это объясняется тем, что повествователь — даже когда он неожиданно начинает говорить языком своих героев — человек несомненно умный, он не играет с читателем, а говорит без обиняков (словно пишет статью). Пушкин скоро обнаружит, что рассказывать от лица глуповатого, полуобразованного повествователя — так сказать, „прозаического человека“ — значительно легче.

### 3

Глуповатый повествователь вскоре появится в „Повестях Белкина“. Но прежде чем взяться за работу над этим произведением, Пушкин провел еще один эксперимент, надеясь преодолеть трудности отстраненного способа повествования от третьего лица. На сей раз он избрал эпистолярную форму и осенью 1829 г. начал работу над „Романом в письмах“, который так и не довел до конца. Читая письма, составившие роман, мы знакомимся с Лизой, сиротой, воспитанной в богатой семье, глава которой был в долгу перед покойным отцом героини. Хотя к ней всегда относились как к равной, она чувствует себя униженной, в особенности рядом с пле-

мянницей приемной матери, богатой княжной Ольгой. Её гнетет свое положение в обществе и она решает уехать в деревню, где ее с распростертыми объятиями встречает ее бабушка, живущая на скромные средства. Однако, как мы узнаём, читая письма Лизы к подруге Саше, у нее была и другая причина оставить Петербург: она полюбила богатого молодого человека по имени Владимир, который тоже явно не остался равнодушен к ней, но она опасалась, что он не женится на ней из-за ее бедности. Владимир, скучающий без Лизы в городе, приезжает к родственнику, чье поместье расположено рядом с имением ее бабушки; роман героини возобновляется, но когда сюжетная линия обрывается, мы не знаем, что последует дальше, поскольку у родственника, в чьем доме остановился Владимир, есть милостивая Маша, дочь хозяина.

Обращение к эпистолярному жанру означало отступление: вместо разработки совершенно нового приема Пушкин обратился и к собственному опыту переписки, и к уже существовавшим литературным образцам. В одном из писем Лиза говорит, что хотя в некоторых прочитанных ею романах XVIII века действие и увлекательно, но герои говорят неестественным языком. „Умный человек,— продолжает она,— мог бы взять готовый план, готовые характеры, исправить слог и бессмыслицы, дополнить недомолвки — и вышел бы прекрасный, оригинальный роман" (VIII, 50). Кажется, именно это и намеревался сделать Пушкин в своем эпистолярном романе; и советом своей героини он воспользуется не только в этом, но еще и в других случаях.

При работе же над „Романом в письмах" основными образцами для Пушкина были „Юлия, или Новая Элоиза" („Julie, ou La Nouvelle Héloïse", 1761) Жан-Жака Руссо (этот роман он несколько раз упомянул в „Евгении Онегине"), „Опасные связи" („Les Liaisons dangereuses", 1782) Пьера Шодерло де Лакло<sup>45</sup> (об этом романе он нелестно отозвался в фрагменте „Гости съезжались на дачу...") и „Кларисса" („Clarissa", 1747—1748) Сэмюэла Ричардсона. „Кларисса" даже становится предметом обсуждения в „Романе в письмах": Лиза пишет подруге, что взяла эту книгу у соседей и, прочтя предисловие переводчика, решила читать роман до конца, так как переводчик уверял, что, хотя первые шесть частей скучноваты, последние шесть вознаградят терпеливого читателя. „Я <...> храбро принялась за дело (продолжает она.— П. Д.). Читаю том, другой, третий,— наконец

добралась до шестого,— скучно, мочи нет. Ну, думала я, теперь буду я награждена за труд. Что же? Читаю смерть Клариссы, смерть Ловласа, и конец. Каждый том заключал в себе две части, и я не заметила перехода от шести скучных к шести занимательным" (VIII, 47)<sup>46</sup>.

Несмотря на характеристику, которую Пушкин дал „Клариссе" устами своей героини, он использовал приемы Ричардсона. Выбор у него был между Ричардсоном и Руссо; у каждого были свои преимущества и недостатки. В отличие от Юлии и Сен-Пре, влюбленные в романе Пушкина не состоят в переписке, не пишут друг другу в подробностях о том, как целовались накануне; герои Пушкина переписываются с друзьями, они не очень хорошо осведомлены о делах друг друга и хотят быть в курсе происходящего. Это позволяет ввести читателя в ход событий более естественно. С другой стороны, когда о происходящем рассказывают друзьям, как Кларисса Харлоу рассказывает своей подруге мисс Хоу, а Ловлас — Белфорду, теряется драматизм, свойственный переписке между самими влюбленными. Пушкин мог справедливо не соглашаться с тем, как у Руссо ведут себя влюбленные, которые о своих чувственных порывах рассказывают с таким жаром и подробностями, словно речь идет о юридических материях, но отказ от прямого обмена письмами между влюбленными в некоторой мере лишал роман живости. В той эпистолярной форме, которую использовали Ричардсон и Пушкин, предаваемые гласности письма сами по себе не являлись событием, они лишь рассказывали о событии. Ричардсоновская эпистолярная форма близко подошла к повествованию от первого лица в дневнике или мемуарах, с тем отличием, что в переписке происходящее пропускается через призму восприятия разных людей.

Может быть, именно использование этой формы, лишенной драматических возможностей, и стало препятствием, помешавшим Пушкину осуществить свой в других отношениях многообещающий замысел. Потенциально героиня „Романа в письмах", Лиза, не менее интересна как личность, чем Ибрагим или Зинаида. Ее наиболее характерная черта — обостренная чувствительность, порожденная ее положением в обществе. Когда подруга Лизы, княжна, отказывается надеть дорогие жемчуга, потому что не хочет от нее отличаться, Лиза досадует точно так же, как человек из подполья в романе Достоевского будет досадовать на Зверкова за то, что тот отказывается быть с ним грубым. Высказывая

пожелание, чтобы ее Владимир влюбился в Машу, Лиза предвосхищает Настасью Филипповну, которая советует Мышкину жениться на Аглае („Идиот“ 1868—1869). Двойственность ее чувств соответствует двусмысленной ситуации, в которую поместил ее Пушкин. Так и не становится ясно, по крайней мере из существующих писем, права она или нет, считая Владимира легкомысленным молодым человеком, который с нею лишь играет. Его отношение к Маше, по-видимому, говорит о правоте мнения о нем Лизы, но подруга Лизы, Саша, намекает на то, что события могли бы принять другой оборот, если бы Лизе раньше хватило решимости воспользоваться представившимся ей случаем. Оценка ситуации Сашей может быть просто объяснена тривиальностью ее мышления (откровенно обнаруживающейся в четвертом письме), и тем не менее в ее словах из седьмого письма есть пророческий смысл: „Ты напрашиваешься на несчастье — берегись накликать его“ (VIII, 52). Мы не можем сказать уверенно: под влиянием ли превратностей судьбы складывается характер Лизы, или ее характер создает превратности судьбы. Валерий Брюсов точно определил ее как еще одну Татьяну, для которой «счастье всегда только „возможно“, только „близко“, но не достижимо никогда»<sup>47</sup>.

Язык писем выдает Сашу: она легкомысленная светская девица, тогда как ни у Лизы, ни у Владимира — может быть потому, что им не предоставлена возможность драматического столкновения друг с другом, — так и не проявляется индивидуального стиля. Следует отметить, что рассказ Лизы в третьем письме о семье Маши перенесен Пушкиным, во всяком случае частично, из другого его фрагмента („В начале 1812 года...“, 1829), написанного от лица молодого офицера. Литературные суждения Лизы явно принадлежат самому Пушкину; ее возмущение критическими обзорами в „Вестнике Европы“ предвосхищает пушкинское «Письмо к издателю „Литературной газеты“» (1830), ее утверждение, что светские дамы совсем не так скромны, как об этом думают некоторые критики, развито Пушкиным в „Опыте отражения некоторых нелитературных обвинений“, а ее и Владимира замечания о русской аристократии представляют собой новую попытку Пушкина высказать собственные мысли на эту тему.

В „Романе в письмах“ Пушкин отказался от всеведущего повествователя, выступавшего в других фрагментах, но тем не менее повествование от разных лиц по-прежнему до-

ставляло ему затруднения. Наделив персонажей „Романа в письмах“ своим ясным умом и критическими суждениями, он не сумел отделить их от себя. Поэтому письма Лизы и Владимира кажутся письмами самого Пушкина или его статьями, несмотря на индивидуальные и весьма интересные психологические черты, которые он собирался придать этим персонажам. Опыт, который он приобрел в собственной переписке, сам по себе оказался недостаточным для художественной прозы.

Та же проблема возникла в связи с двумя другими незавершенными произведениями: „Участь моя решена. Я же жуюсь...“ и небольшим наброском под заглавием „Отрывок“ (оба 1830 г.), содержащим мысли о месте поэта в обществе. Оба фрагмента близки к автобиографии, они написаны от первого лица и полны озарений глубокого ума. Но ни один из них нельзя рассматривать как беллетристическое произведение. А второй по своему стилю особенно близок к статье.

Трудности, с которыми столкнулся Пушкин в своих ранних фрагментах, происходили из того, что он упорно обращался к сложному материалу, хотя еще не нашел нужного ключа, не овладел повествованием от разных лиц и художественными приемами, необходимыми для новых жанров, с которыми экспериментировал. Чтобы найти выход из положения, ему пришлось поставить перед собой более скромные задачи.

### III „БЕЛКИН“ И „ГОРЮХИНО“



#### 1

Трудности, с которыми столкнулся Пушкин в работе над ранними фрагментами, заставили его обратиться к более простому содержанию, изложение которого он передал не слишком образованному, простодушному повествователю.

Мысль спрятаться под личиной вымышленного малообразованного провинциального дворянина впервые пришла ему на ум в ходе споров с литературными критиками. Еще в 1820 г. А. Г. Глаголев, критик неоклассицистической ориентации, обрушился на поэму „Руслан и Людмила“ (1820) в статье, написанной в форме „письма“ редактору „Вестника Европы“ от некоего Жителя Бутырской слободы<sup>1</sup>. Представляя себя, он назваля простым стариком, получившим традиционное образование, но интересующимся новинками литературы. Он заявлял, что в целом приветствует большую свободу и гибкость нового поколения писателей, но, прочтя в „Сыне отечества“ третью песнь пушкинской поэмы и балладу П. А. Плетнева „Могильщик“<sup>2</sup>, пришел к выводу, что свобода в них доведена до высшей степени хаоса, и потому он не может промолчать. Житель Бутырок был не единственным простодушным стариком, чей здравый смысл привлекался для оценки выходящих за рамки традиции произведений молодого поколения: мы встречаем письма от Аверьяна Любопытного к Лужницкому старцу, заявления Жителя Галерной гавани, рецензии Усердного читателя журналов и прочие писания подобных авторов<sup>3</sup>. Выступления

старцев, которым отводилась роль литературных оракулов, стали таким распространенным явлением, что П. А. Вяземский решил высмеять этот прием в своем предисловии к первому изданию „Бахчисарайского фонтана“, в котором критиковал глуповатого Классика с Выборгской стороны или с Васильевского острова (псевдонимы в журнале „Благонмеренный“). Несмотря на сатиру Вяземского, эта традиция, однако, продолжалась на протяжении 1820-х гг., достигнув высшей точки в нескольких статьях Н. И. Надеждина, который писал рецензии на „Полтаву“ и на седьмую главу „Евгения Онегина“, скрывшись под маской некоего жителя „с Патриарших прудов“, чей старый друг Пахом Силич, ушедший на покой типографский корректор, высказывал весьма пронизательные суждения о литературе<sup>4</sup>.

Пораженный глупостью некоторых своих критиков, Пушкин как-то заметил, что отомстить им наилучшим образом можно перепечатав их рецензии без каких-либо замечаний (XI, 157—158), и он осуществил это, по крайней мере частично, в предисловии ко второму изданию „Руслана и Людмилы“ (1828). Глупый критик в его глазах перерос в некий общественный тип. Как-то раз, словно собирая материал для портрета в художественной прозе, он даже задался вопросом, где бы ему послушать, каким языком разговаривают эти чопорные и правильные рецензенты и, особенно, как они беседуют с дамами (XI, 155). Его набросок „Если звание любителя отечественной литературы...“ (1827) это попытка иронически представить позицию одного из этих обитателей Бутырок как бы изнутри. Он пишет от первого лица: «Если звание любителя отечественной литературы само по себе достойно уважения и что-нибудь да значит, то и я во мнении публики, невзирая на убожество дарований, имею право на некоторое внимание. Произошед в 1761 году от честных, но недостаточных родителей, я не мог пользоваться источниками просвещения, открытыми в последствии времени в столь великом изобилии, и должен был довольствоваться уроками приходского дьячка, человека, впрочем, весьма довольно образованного в смиренном своем звании. Сему-то почтенному мужу обязан я благородною страстию к изящному вообще и к российской словесности в особенности. Вверенный мне им „Письмовник“ г. Курганова не выходил из моих рук, и восьми лет знал я его наизусть. С того времени, смело могу сказать, что не вышло из печати ни одного русского творения, ни одного перевода, ни одного

русского журнала (включая тут хозяйственные и поваренные сочинения, также и месяцесловы), коих я бы не прочитал или о коих по крайней мере не получил достаточного понятия. Старых людей обвиняют вообще в слепой привязанности к прошедшему и в отвращении от настоящего. Но я не заслуживаю такого упрека. Успехи нашей словесности всегда радовали мое сердце, и я не мог без негодования слышать в нынешних журналах нападки, столь же безумные, как и несправедливые, на произведения писателей, делающих честь не только России, но и всему человечеству, и вообще на состояние просвещения в любезнейшем нашем отечестве. Сии журналы не суть ли сами красноречивыми доказательствами исполинских успехов нашего просвещения...» (XI, 62). Далее следует список почти всех основных русских журналов, и автор заявляет, что выступает из неизвестности на поприще писателей для того, чтобы их защитить. Пассаж завершается обращением к паркам, которые прядут нить его жизни. В целом, при всей своей благожелательности, этот „любитель отечественной литературы“ собирается обрушиться на тех писателей, которые готовы подвергнуть критике русскую культуру, а среди последних Пушкин, вне всяких сомнений, числил и себя.

В такой же иронической манере Пушкин выставил простаков от литературной жизни в наброске „Несколько московских литераторов...“ (1829). Лучшими его сочинениями, написанными в этой манере, стали две статьи под псевдонимом Феофилакт Косичкин (1831). Для нас, однако, интереснее всего то, что к 1829 г. комический персонаж Пушкина, первоначально претендовавший на звание критика, стал заявлять о себе и как о беллетристе. Осенью того года, приблизительно в то же время, когда Пушкин работал над „Романом в письмах“, он написал вчерне набросок, выросший впоследствии в предисловие „От издателя“ к „Повестям Белкина“. Второй черновик последовал год спустя<sup>5</sup>. Провинциальный проstack, который сначала намеревался выступить на литературном поприще лишь в качестве участника критических баталий, теперь написал пять повестей, якобы услышанных им от разных рассказчиков. Эти повести (созданные осенью 1830 г.) вместе с написанным летом 1831 г. окончательным вариантом предисловия „От издателя“ были опубликованы в октябре того же года под заглавием „Повести покойного Ивана Петровича Белкина“.

Большинство читателей не знало, что эти повести принадлежат перу Пушкина, о его авторстве можно было догадаться только по инициалам А. П., поставленным под предисловием „От издателя“. Первоначально он не собирался ставить даже инициалов, потому что, как он писал Плетневу, опасался подвергнуться нападкам Ф. В. Булгарина (XIV, 133). Но по мере того как приближался выход повестей в свет, он решил дать публике по крайней мере намек и даже поручил Плетневу „шепнуть“ о его авторстве издателю Смирдину, который в свою очередь должен был „перешептывать“ об этом приходившим в его лавку покупателям (XIV, 209).

Подобно его предшественнику в наброске 1827 г., Белкин происходит из „честной“, хотя и „недостаточной“ семьи, он тоже получил образование от деревенского дьячка, которому, как пишет Белкин, обязан „охотою к чтению и занятиям по части русской словесности“ (VIII, 60). Примечательны изменения: Белкин родился на тридцать семь лет позже своего предшественника, и его биография рассказывается не им самим, а его соседом, помещиком села Ненарадово, человеком много его старше. Соответственно, этот человек, будучи старше по возрасту, пишет тем же тяжеловесным языком, что и персонаж наброска 1827 г., и мы не должны забывать, что это не есть язык самого Белкина. Мы встречаем предложения вроде: „Почтеннейшее письмо ваше от 15-го сего месяца получить имел я честь 23 сего же месяца, в коем вы изъявляете мне свое желание иметь подробное известие о времени рождения и смерти, о службе, о домашних обстоятельствах, также и о занятиях и нраве покойного Ивана Петровича Белкина, бывшего моего искреннего друга и соседа по поместьям“ (VIII, 59) и „Молодой хозяин сначала стал следовать за мною со всевозможным вниманием и прилежностию; но как по счетам оказалось, что в последние два года число крестьян умножилось, число же дворовых птиц и домашнего скота нарочито уменьшилось, то Иван Петрович довольствовался сим первым сведением и далее меня не слушал, и в ту самую минуту, как я своими разысканиями и строгими допросами плута старосту в крайнее замешательство привел и к совершенному безмолвию принудил, с великою моею досадою услышал я Ивана Петровича крепко храпящего на своем стуле“ (VIII, 60). Единственный прецедент подобного неуклюжего языка в пушкинской прозе обнаруживается только в наброске 1827 г. Язык этот довольно витиеват и потому не чужд

сложных периодов, но его витиеватость порождается отнюдь не сложным характером предмета, а, вероятнее, происходит от того, что автор плохо владеет пером и не умеет выражать свои мысли.

Именно благодаря плохому владению пером и возникает в письме помещика юмористический эффект, который проявляется не только в неуклюжести языка, но и в отсутствии логики. Например, помещик заявляет, что „почтеннейшее письмо от 15-го сего месяца“ получил от издателя „23 сего же месяца“, а его ответ датирован 16-м числом того же месяца<sup>6</sup>. Далее, он говорит, что посылает издателю „всё“, что помнит из разговоров с Белкиным и из своих собственных наблюдений. Приведенные им далее скудные сведения говорят о том, что либо у нашего доброго помещика плохая память, либо о покойном Иване Петровиче и помнить-то почти нечего. Тем не менее автор, не понимая, сколь скупы представленные им сведения, в конце письма гордо заявляет, что рассказал всё, что смог вспомнить „касательно образа жизни, занятий, нрава и наружности“ его приятеля (VIII, 62). Вместо того чтобы сосредоточиться на Иване Петровиче, он попутно делает замечания, осуждающие молодых помещиков за нерадивое отношение к своим именьям и крестьян за их вечное недовольство,— явно два его любимых конька. Он не может сосредоточиться на предмете даже в самой печальной части своего повествования, когда рассказывает о ранней кончине Белкина; даже здесь он делает замечание о выдающихся способностях лекаря, который, хотя и не сумел спасти жизнь Белкина, весьма искусен в лечении таких „закоренелых болезней, как-то мозолей и тому подобного“ (VIII, 61). Это замечание о лекаре содержит зерно будущего стиля Гоголя, оно основано на том же принципе, что и характеристика Ивана Ивановича, который был прекрасным человеком, потому что любил дыни.

Язык ненарадковского помещика ни в коей мере не соответствует предмету. Заявив о своем намерении нарисовать привлекательный портрет человека, которого он любил и уважал, он по простоте душевной выставляет Белкина в таком виде, что тот становится похож на запоздавшего в развитии ребенка: беспомощным в вопросах практической жизни и как девушка стеснительным; этот персонаж вполне мог служить прототипом гоголевского Ивана Федоровича Шпоньки. Вне всяких сомнений, в Белкине есть что-то располагающее к нему, но видеть в нем образец простодушного

русского человека, как это предлагали некоторые критики и ученые, было бы явным преувеличением<sup>7</sup>. Вслед за героем наброска 1827 г. Белкин был создан как часть сатирического замысла; он является литературным оппонентом Пушкина<sup>8</sup>. Его кротость и все прочие привлекательные черты, которыми он, возможно, обладает, служат одной цели — усилению комического эффекта.

Издатель повестей, так же как Белкин и его сосед, был рожден в литературной полемике. Поскольку Издатель обозначен инициалами А. П. и, кажется, именно он подыскал иронические эпитафии ко всему сборнику и к каждой повести, вполне можно допустить, что это и есть сам Пушкин. На самом же деле Издатель в руках Пушкина в такой же мере орудие сатиры, как и два других персонажа. Было бы удивительно, если бы Пушкин согласился с Издателем в том, что письмо ненарядовского помещика о Белкине представляет собой „драгоценный памятник благородного образа мнений и трогательного дружества“ и „весьма достаточное биографическое известие“ (VIII, 59). Вряд ли Пушкин заявил бы, что издает письмо „безо всяких перемен и примечаний“ (VIII, 59), а потом опустил бы анекдот о стыдливости Белкина, снабдив это место примечанием, сообщающим, что анекдот не содержал ничего предосудительного памяти покойного.

Эпитафия к сборнику, взятый из 8-й сцены 4-го действия комедии Д. И. Фонвизина „Недоросль“, гласит:

Г - жа Простакова.  
То, мой батюшка, он еще сызмала к историям охотник.

Скотинин.  
Митрофан по мне.

Ирония этого диалога проистекает из разного понимания персонажами слова „история“. Простакова пытается выказать образованность своего сына Митрофана перед тремя гостями, но ей это не удается: он обнаруживает незнание даже самых элементарных грамматических понятий. Видя, что Митрофан полный невежда в грамматике, один из гостей высказывает ироническое предположение о том, что он, должно быть, не менее силен в „истории“; Простакова и Скотинин понимают это слово как „приключение“ или „анекдот“.

Выбора подобного эпитафия для „историй“ Белкина достаточно, чтобы предположить, что их не следует принимать

серьезно. Более того, если „истории“, содержащиеся в томе, из тех, что нравятся неотесанному Митрофану, то читатель вряд ли захочет что-либо узнать об их авторе. Тем не менее обстоятельный Издатель (чей язык, кстати, так же неуклюж, как и язык соседа Белкина) пишет, что постарается удовлетворить „справедливому любопытству любителей отечественной словесности“ (VIII, 59) касательно личности Белкина. Таким образом, ирония эпиграфа ненамеренна, насколько дело касается Издателя; может быть, он выбрал этот эпиграф просто потому, что различие между историей и „историями“ было для него столь же туманно, сколь и для Простаковой<sup>9</sup>.

Выражение „любители отечественной словесности“, употребленное Издателем и заимствованное из наброска 1827 г., вероятно, указывает на то, что Пушкин в предисловии к „Повестям Белкина“ разделит сатирический персонаж наброска на трех персонажей — Белкина, ненарадовского помещика и Издателя. Можно добавить, что тон Издателя равно близок к тону сатирического наброска „Несколько московских литераторов...“, о которых сообщается, что они приносят „истинную честь нашему веку как своими произведениями, так и нравственностью“ (XI, 85). Чопорность и благопристойность Издателя, проявившиеся в его отношении к анекдоту о стыдливости Белкина, также ставят его в один ряд с теми, кто высмеивался в этом наброске. И наконец, для рассеянного, начинающего впадать в старческий маразм Издателя характерно, что он не сообщает, как попала к нему рукопись<sup>10</sup>. В первом черновом варианте Пушкин писал, что рукопись Издателю прислал ненарадовский помещик (VIII, 581), однако в дальнейшей работе над текстом он изъясил эту деталь, чтобы, возможно, усилить комическую двусмысленность предисловия.

Повести, рассказанные Белкиным, согласуются с тем, как изображен в предисловии их автор. Он услышал их от людей, по уровню образования в основном ничем не отличающихся от самого Белкина. Как сообщает нам Издатель в подстрочном примечании, „Станционный смотритель“ был рассказан титулярным советником А. Г. Н., „Выстрел“ — подполковником И. А. П., „Гробовщик“ — приказчиком Б. В., „Метель“ и „Барышня-крестьянка“ — девицею К. И. Т. Как ни скупа эта информация, в ней читается намек на то, что в „Станционном смотрителе“ рассказывается о вещах, которые интересны для чиновников низших рангов, „Выстрел“ — во вкусе военных, „Гробовщик“ понравится людям из низших

слоев среднего класса, а две истории, рассказанные девицею К. И. Т., вероятно, отразят точку зрения провинциальной девушки. Нам мало что станет известно об этих рассказчиках, но и этого немногого вполне достаточно, чтобы у нас сложилось невысокое мнение об их литературных вкусах.

Первоначально, как свидетельствует набросок „Если звание любителя отечественной литературы...“, Пушкин намеревался создать карикатуры на литературных критиков. Расширив свой замысел, он пришел к образу Белкина и закончил созданием карикатуры на писателей-прозаиков. Ирония ситуации состояла в том, что Пушкин вынужден был надевать маски тех самых писателей, от чьей манеры повествования он так старательно уходил в своих экспериментальных фрагментах. Мы видели, например, что в „Арапе Петра Великого“ он воздерживался от модной в 1820-х гг. игры образами вымышленных повествователей. Избранный им для этого романа прием изложения от лица всеведущего повествователя открывал новые возможности в русской беллетристике, устраняя необходимость создания тщательно разработанного, индивидуализированного образа автора. Однако поскольку простота такого способа повествования, его близость к журнальной статье создавали огромные трудности в области формы повествования, Пушкин в конце концов вынужден был снова надевать маски. Это означало отказ от некоторых исходных представлений о прозе и своеобразный отход в направлении к поэзии; однако такой компромисс оказался плодотворным.

Образцом Пушкину при создании им вымышленных повествователей служили в основном „Рассказы трактирщика“ („The Tales of My Landlord“) Вальтера Скотта<sup>11</sup>. Очевидно, что Пушкин не намеревался скрывать связь между своим вступлением к повестям Белкина и Скоттом, поскольку популярность английского романиста в России в 1820-е гг. была велика. По поводу же экспериментального характера повестей он мог бы вместе со Скоттом сказать: „Это сочинение для меня — все равно что ребенок для родителя, в коем ребенке, если он оказывается достойным, родитель получает честь и хвалу, но если же наоборот, то позор заслуженно ляжет только на это детище“<sup>12</sup>.

Хотя в „Повестях Белкина“ и ощущается сильное влияние Скотта, необходимо отметить одно различие, заключающееся в той роли, которую у двух авторов играют повествователи. Скотту повествователи нужны были для того, чтобы

замаскировать себя (в полном смысле этого слова, на долгие годы) и установить доверительные отношения с читателем. После того как такие отношения устанавливались, личность повествователя часто размывалась, и только редкие ученые примечания Клейшботэма время от времени напоминали читателю о композиции „Рассказов трактирщика“. В самом деле, для Скотта было бы слишком утомительно писать длинные романы от лица малообразованных повествователей; как только устанавливался доверительный контакт с читателем, индивидуальные характеристики повествователя уже более не играли никакой роли. Скотт нередко даже прерывал повествование, чтобы обратиться к читателю от своего имени, высказывая точку зрения образованного человека, не делая более вида, что повествование продолжает лицо, его начавшее. Например, прежде чем рассказать о появлении призрака слепой Элис в двадцать третьей главе „Ламмермурской невесты“, он отрекается от авторства данного эпизода и оправдывает его включение тем, что в шотландской истории должны быть и шотландские суеверия. В конце тридцать четвертой главы он в связи с попыткой Люси заколоть кинжалом Бакло говорит о том, что толпе свойственна тяга ко всему ужасному, и детали сюжета, таким образом, предстают перед читателем сквозь призму восприятия образованного человека. А завершает он роман (последний в цикле) следующими словами: «Читатель! „Рассказы трактирщика“ наконец-то завершены, и моя цель состояла в том, чтобы обращаться к тебе от лица Джедедии Клейшботэма, но, как Горам, сын Асмара, и как все другие вымышленные повествователи, Джедедия исчез бесследно»<sup>13</sup>. Стилистические различия между разными романами цикла не выходят за рамки набора стилистических приемов, характерных для одного и того же автора, и обусловлены несхожестью предметов повествования. В этом отношении Пушкин не следовал примеру Скотта: личности его рассказчиков определенно отражены в его повестях, что, конечно, легче достигается в более кратких, нежели в объемистых жанрах художественной прозы.

Краткостью „Повестей Белкина“ и неизменностью присутствия в них вымышленных рассказчиков Пушкин был ближе к Вашингтону Ирвингу, чем к Скотту. Ирвинг непременно обозначал различия между, скажем, „Рип ван Винклем“ („Rip van Winkle“), найденным среди посмертных бумаг Дидриха Никербокера, и „Толстым господином“ („The Stout

Gentleman: A Stage Coach Romance"), рассказанным „худым, бледным, чрезвычайно нервным человеком с иссохшим лицом“. В обоих этих рассказах (как и во многих других рассказах Ирвинга) роль повествователя не сводится лишь к тому, чтобы создавать доверительную атмосферу и служить прикрытием для автора; каждый из рассказов представляет собой сатиру на определенное литературное направление. Точно так же Белкин у Пушкина не просто служит прикрытием, за которым от глаз Булгарина прячется подлинный автор, но и выступает в виде сатирического образа некоего писателя-беллетриста, чей индивидуальный характер, равно как и характеры его рассказчиков, накладывает свой отпечаток на всю книгу. Неудивительно, что рецензент „Московского телеграфа“ сразу же увидел сходство „Повестей Белкина“ и рассказов Ирвинга<sup>14</sup>.

Обращение Пушкина к сатирическим маскам в „Повестях Белкина“, вероятно, двояко способствовало его становлению как прозаика. Во-первых, он, так сказать, „рассчитался“ не только со Скоттом и Ирвингом, но и со всей современной ему беллетристикой. Собранные вместе, повести составили пародийную антологию прозы начала XIX века, как русской, так и западной. Тематика определила стилевое разнообразие повестей — от ранней сентиментальной прозы Карамзина до стилей Байрона и Гофмана. Никогда раньше Пушкин не надевал масок людей, столь не похожих на него.

Однако написание повестей в таком сатирическом тоне было не просто мезью Пушкина современной ему прозе, уровень которой ему пока не удалось превзойти; цель его не ограничивалась показом того, „как все вы пишете“. Пародирование современных ему литературных направлений дало Пушкину возможность получить опыт работы в различных стилях. У него, вероятно, были какие-то свои собственные планы, может быть еще до конца не оформившиеся, когда в начале 1830 г. он по поводу одной из пародий Н. А. Полевого заметил: „Сей род шуток требует редкой гибкости слога; хороший пародист обладает всеми слогами“ (XI, 118). Чем глубже Пушкин, с присущей ему склонностью целиком отдаваться предмету, погружался в свои стилистические упражнения, тем больший вызывали они у него интерес, и в одной или двух повестях — несомненно в „Станционном смотрителе“ и в меньшей степени в „Выстреле“ — ему удалось выйти за рамки пародии и создать подлинные шедевры.

Индивидуальность Белкина-повествователя раскрывается и еще в одном приписанном ему произведении — „Истории села Горюхина“. Последняя повесть, „Метель“, была завершена 20 октября 1830 г., и Пушкин, вероятно, сразу же принялся за „Горюхино“, потому что на рукописи стоят даты 31 октября и 1 ноября<sup>15</sup>. Она начинается вступлением Белкина, в котором он кратко излагает свою биографию и объясняет, как стал историком, а далее следуют два фрагмента собственно „Истории“: общее описание села Горюхина и рассказ о том, как село, вначале процветавшее при благодушном небрежении к нему хозяев, пришло в упадок по прибытии нового управляющего. В этой точке рассказ обрывается, но ряд заметок, сделанных Пушкиным, указывает на то, что он намеревался продолжить повествование и включить в него бунт горюхинских крестьян (VIII, 719). Несомненно, подобная тема встретила бы затруднения в цензуре, и, может быть, именно по этой причине Пушкин оставил свой замысел. Другая причина могла заключаться в том, что тема кровавого бунта не вписалась бы в окрашенное в юмористические тона содержание, которое и без того уже было перегружено серьезными проблемами, входившими с ним в противоречие. Как бы ни обстояло дело, незавершенная „История села Горюхина“ была опубликована лишь посмертно, да и то в искаженном виде<sup>16</sup>, и только в значительно более поздних изданиях полный текст был восстановлен по пушкинским рукописям.

Хотя формально и незаконченное, „Горюхино“ можно рассматривать как завершенное произведение в том смысле, что оно создает впечатление, к которому в этих рамках почти нечего добавить. Среди написанных Пушкиным произведений, в которых используется прием повествования от вымышленного лица, „Горюхино“ является одним из лучших; с изяществом, свойственным истинным шедеврам, балансирует оно на тонкой грани между смешным и трогательным.

Трудно сказать, собирался ли Пушкин заменить Белкина-автора „Повестей“ Белкиным-автором „Горюхина“, или считал, что они, взаимно дополняя друг друга, вполне могут сосуществовать. К июлю или августу 1831 г., завершая работу над предисловием к „Повестям“, он уже, конечно, понимал, что не закончит „Горюхино“, а потому мы не знаем, как бы он согласовал между собой образы двух Белкиных,

если бы в свет вышли и „Повести“, и „История села Горюхина“. В любом случае прямых противоречий между двумя этими образами нет. Одно из указаний на то, что Пушкин, вероятно, рассматривал два эти образа, по существу, как один, содержится в том месте „Истории села Горюхина“, где Белкин рассказывает о первых своих пробах пера: „...принялся я за повести, но, не умея с непривычки расположить вымышленное происшествие, я избрал замечательные анекдоты, некогда мною слышанные от разных особ, и старался украсить истину живостию рассказа, а иногда и цветами собственного воображения. Составляя сии повести, малопомалу образовал я свой слог и приучился выражаться правильно, приятно и свободно“ (VIII, 132). Ко времени написания вступления к „Горюхину“ Белкин предположительно достиг уже этой стадии своего развития, но его настоящий *tour de force*<sup>\*</sup>, образчик „правильного, приятного и свободного“ слога,— это, конечно, сама его „История“. Рассматривая „Повести“, мы не должны забывать, что написавший их Белкин еще не обрел слога в полной мере.

Биография Белкина, которую помещик села Ненарадово написал для предисловия к „Повестям“, и то, что рассказывает о себе сам Белкин во вступлении к „Горюхину“, согласуются между собой в главном (за исключением того, что Белкин из „Горюхина“ моложе на три года). Оба Белкина принадлежат к одному социальному слою, оба получили одинаковое образование под руководством дьячка, оба служили в армии и скучали в деревне; и в „Истории села Горюхина“, и в „Повестях“ фигурирует та же ключница с ее „историями“ (VIII, 60) и „домашними анекдотами“ (VIII, 129). Однако между двумя биографиями существует и различие, состоящее в том, что рассказ Белкина о самом себе (не противореча сведениям, приводимым о нем соседом) более детализирован, а дополнительные детали делают героя еще более смешным. Белкин не только заявляет, что получил образование под руководством дьячка, но еще и добавляет: „Успехи мои хотя были медленны, но благонадежны, ибо на десятом году от роду я знал уже почти всё то, что поныне осталось у меня в памяти...“ (VIII, 127). Панегирик „Новейшему письмовнику“ Курганова (о котором ни словом не обмолвился сосед Белкина) перенесен из наброска „Если звание любителя отечественной литературы...“<sup>17</sup>. Белкин так-

\* Подвиг (фр.).

же объясняет, почему не вернулся в школу после Отечественной войны 1812 года („...я упросил матушку оставить меня в деревне, ибо здоровье мое не позволяло мне вставать с постели в семь часов, как обыкновенно заведено во всех пансионах“ — VIII, 128), вспоминает самое радостное происшедшее с ним в армии событие (выигрыш 245 рублей) и добавляет множество других смешных подробностей<sup>18</sup>.

Мы видели, что некоторые экспериментальные фрагменты Пушкина предвосхищали Толстого, Тургенева и Достоевского. В свою очередь, творения Белкина предвосхитили Гоголя<sup>19</sup>. Мы уже отметили некоторые гоголевские черты в предисловии к „Повестям“; еще ярче подобные черты выражены в „Истории села Горюхина“<sup>20</sup>. Например, Белкин говорит о том, как восхищался Кургановым, как настойчиво пытался узнать что-нибудь о своем любимом авторе и как ему ничего не удалось о нем найти. Поскольку он считал Курганова величайшим человеком после генерала Племянникова, у которого его отец служил когда-то адъютантом, и поскольку он сравнивал Курганова с „древним полубогом“ (VIII, 127), можно было бы ожидать, что в его представлении сложится героический образ этого человека. Однако в конце он говорит: я „наконец решил, что должен он был походить на земского заседателя Корючкина, маленького старичка с красным носом и сверкающими глазами“ (VIII, 127—128). Ожидания читателя обмануты этим описанием, точно так же как они обмануты объяснением Гоголя, почему Башмачкин был крещен Акакием Акакиевичем: после подробного рассказа о том, как трудно принималось решение, сообщается, в виде резкого антиклимакса, о том, что ребенка просто назвали по отцу. Обман читательских ожиданий и намеренная алогичность стали впоследствии такими же характерными приемами Гоголя, как и олицетворение неодушевленных предметов и замена ими живых существ, что является отличительными приемами искусства гротеска. Примером подобной техники гротеска служит рассказ Белкина о том, как он в Петербурге преследовал гороховую шинель (шинель некоего сочинителя, но по ходу описания шинель становится метонимией, обозначающей человека). Это напоминает две беседующие бекешы в небольшой пьесе Гоголя „Театральный разъезд после представления новой комедии“ (1842). Кажется, что Пушкин стоял у истоков всех основных тенденций в русской литературе XIX века.

Все эти особенности гоголевского стиля имеют один источник: притворную рассеянность автора. Антиклиматс происходит, когда автор „забывает“ удовлетворить ожидания читателей; отсутствие логики проявляется, когда его мысли скачут с одного предмета на другой, без всякой связи; гротесковый эффект возникает, когда автор не делает различий между живыми существами и неодушевленными предметами, между печальным и веселым, между реальностью и химерами. Эта „забывчивость“ является идеальным средством литературной пародии.

Пародист пишет в той же манере, что и пародируемый автор, не замечая будто бы того, что она не соответствует выбранному им предмету. Белкин-автор имеет вид глубокомысленного исследователя истории народа, „судии, наблюдателя и пророка веков“ (VIII, 132), напоминая собою Пимена, словно он совершенно забыл о том, что пишет историю лишь одного-единственного села. В своей претенциозности он груды старых календарей называет „драгоценными“ документами (VIII, 133; то же самое слово употребляет Издатель применительно к письму соседа Белкина), а охоту на зайцев — „воинственным упражнением“, находит „глубокомыслие и велеречие необыкновенное“ в записках дьячка и верит в „чувственное наслаждение пьянства“ (VIII, 134, 135). Его претенциозные слова никак не согласуются с описанием самых тривиальных вещей: предание о бесовском болоте возникло потому, что пастушка не сумела объяснить свою беременность; доказательство отважности крестьянок состоит в том, что они не боятся деревенского старосту, а об их целомудрии свидетельствует то, что на домогательства мужчин они отвечают сурово и выразительно; двуглавый орел, герб Российской империи, украшает трактир. Варианты рукописи показывают, что, работая над текстом, Пушкин неизменно усиливал его абсурдность. В более раннем варианте Белкин преследовал сочинителя, а не гороховую шинель и дьячок еще не обрел своей высокопарности (VIII, 701, 706).

Ближе всего к Белкину по сословному положению и манере письма находились дилетанты, писавшие историю своих местечек, а потому они и были наиболее вероятными объектами пушкинской пародии<sup>21</sup>. Но и профессиональные историки, даже знаменитый Н. М. Карамзин, к которому Пушкин питал огромное уважение, стали объектами пародии точно так же, как и дилетанты<sup>22</sup>. В первом томе „Истории

государства Российского", как и в „Истории села Горюхина“, перечисляются все использованные источники, а начальные главы труда Карамзина, в которых описываются географические особенности России и ее исконные обитатели, содержат ряд деталей, несомненно повлиявших на Белкина. Например, слова Карамзина „Сия великая часть Европы и Азии, именуемая ныне Россиею“<sup>23</sup> отзываются в упоминании Белкиным „увеселительного здания (кабаком в просторечии именуемого)“ (VIII, 138). Сходство фраз поразительно, потому что оба автора употребляют причастие „именуемый“, являющееся книжным словом. Карамзин описывает древних славян смуглыми и русыми, Белкин сообщает, что обитатели Горюхина имели серые глаза и русые или рыжие волосы. Как и Карамзин, Белкин начинает со сведений о географии, населении, земледелии и торговле, а затем переходит к рассказу о нравах, культуре, языке, поэзии и религиозных обрядах. Карамзин обычно вводит новую тему фразами типа „Собрав исторические достопамятности Славян древних, скажем нечто о языке их“<sup>24</sup>, чему соответствует следующая фраза Белкина: „Познакомя таким образом моего читателя с этнографическим и статистическим состоянием Горюхина и со нравами и обычаями его обитателей, приступим теперь к самому повествованию“ (VIII, 137). Педантичная скрупулезность Белкина в описании тривиальных вещей также находит аналогию в карамзинских пассажах вроде: „Сердечное удовольствие, производимое музыкою, заставляет людей изъявлять оное разными телодвижениями: рождается пляска, любимая забава самых диких народов“<sup>25</sup>.

Подобные мелкие текстуальные совпадения сами по себе могли бы показаться недостаточно убедительным признаком пародирования, если бы не было других, более существенных соответствий. Карамзин пишет: „Волянка, гудок и дудка были также известны предкам нашим: ибо все народы Славянские донныне отменно любят их. Не только в мирное время и в отчизне, но и в набегах своих, в виду многочисленных врагов, Славяне веселились, пели и забывали опасность. Так Прокопий, описывая в 592 году ночное нападение Греческого Вождя на их войско, говорит, что они усыпили себя песнями и не взяли никаких мер осторожности“<sup>26</sup>. Обитатели Горюхина тоже усыпили себя песнями (не говоря уже о других одурманивающих средствах) в роковой день, перед самым приездом управляющего, тоже веселились в виду опасного врага. „Сей народ (пишет в другом месте

Карамзин.— П. Д.), подобно всем иным, в начале гражданского бытия своего не знал выгод правления благоустроенного, не терпел ни властелинов, ни рабов в земле своей, и думал, что свобода дикая, неограниченная, есть главное добро человека<sup>27</sup>. И в Горюхине тоже подобная дикая, неограниченная свобода считалась идеалом в „баснословные времена“, до приезда управляющего. „В течение времен,— продолжает Карамзин,— сия дикая простота нравов должна была измениться. Славяне, грабя Империю, где царствовала роскошь, узнали новые удовольствия и потребности, которые; ограничив их независимость, укрепили между ими связь гражданскую“<sup>28</sup>. Белкин тоже связывает ограничение свобод в Горюхине с привычкой к роскоши землевладельцев. И наконец, вполне возможно, что Пушкин предусматривал силовое введение твердого правления в Горюхине для иронического контраста с известными строками Карамзина: „Начало Российской Истории представляет нам удивительный и едва ли не беспримерный в летописях случай: Славяне добровольно уничтожают свое древнее народное правление, и требуют Государей от Варягов, которые были их неприятелями“<sup>29</sup>.

Внимание исследователя привлекает еще один объект пародии, на который указывает тот факт, что в рукописи „Горюхина“ содержатся записи Пушкина, относящиеся ко второму тому „Истории русского народа“ Н. А. Полевого (М., 1829—1833. Т. 1—6)<sup>30</sup>. Второй том сам по себе, может быть, и не был объектом для пародии, поскольку охватывал период с 1055 по 1157 г., в котором не находится почти никаких аналогий с горюхинскими событиями. Но, читая его, Пушкин, вероятно, вспоминал о первом томе, который подверг уничтожающей критике в „Литературной газете“ в начале 1830 г.<sup>31</sup>

В рецензии на первый том Пушкин высмеял подобострастное посвящение известному историку Б. Г. Нибуру, возражал против пренебрежительного отношения к Карамзину и упрекал автора за топорный стиль: „...желание отличиться от Карамзина (писал он.— П. Д.) слишком явно в г-не Полевом, и как заглавие его книги есть не что иное, как пустая пародия заглавия *Истории Государства Российского*, так и рассказ г-на Полевого слишком часто не что иное, как пародия рассказа историографа“ (XI, 121). Пушкин явно рассматривал труд Полевого как объект пародии. Однако весьма любопытно и то, что, критикуя слог Полевого, он выделил

такие его особенности, какие в большой степени характерны и для „Истории“ Карамзина. Например, он возражал против переходов Полевого от одной темы к другой с помощью оборотов, подобных следующему: „В нескольких словах означивши главные черты великой картины, мы обратимся...“ Но именно такие обороты Полевой, должно быть, и перенял у Карамзина. Кроме того, пародируя в своей рецензии книжный слог Полевого, Пушкин употребляет причастие „именуемый“ (XI, 122), словно оно является неизменным атрибутом топорного стиля одного Полевого. Все это, кажется, указывает на частичное стирание в восприятии Пушкина различий, по крайней мере стилистических, между двумя „Историями“, и он, вероятно, не вполне отдавал себе отчет в том, что, пародируя Полевого, он также пародирует и Карамзина.

И в самом деле, в некоторых случаях трудно сказать, кого из этих двух историков имеет в виду Пушкин. Труд Полевого построен в основном так же, как и труд Карамзина: за вступлением, в котором Полевой объясняет свою концепцию истории, следует перечисление источников, повествованию предшествуют географические, этнографические и культурологические сведения, с такой же педантичной скрупулезностью рассказывается о вещах очевидных. Однако в „Истории села Горюхина“ есть несколько мест, которые метят, кажется, прямо в Полевого. Например, описывая обитателей Скандинавского полуострова, Полевой сообщает: „Чем далее к северу, тем более исчезает жизнь природы; люди слабеют умственными и телесными способностями, и там, где льды и снега греют землю большую часть года, живет человек с умом притупленным, малорослый и бесчувственный“<sup>32</sup>. Это, кажется, нашло отражение в следующем предложении Белкина: „К северу граничит она с деревнями Дериуховом и Перкуховом, коего обитатели бедны, тощи и малорослы“ (VIII, 134). Напыщенное суждение Белкина о всеобщей вере в золотой век также восходит к предисловию Полевого<sup>33</sup>, а сравнение переправляющихся через реку горюхинских крестьян с древними скандинавами тоже, кажется, содержит намек на Полевого, который много внимания уделил мореплаванию скандинавов. Вообще сравнения и метафоры, например: „моя кормилица <...> обняла меня с плачем и рыданием, как многострадального Одиссея“ и „мрачная туча висела над Горюхиным“ (VIII, 129, 138), что означает грозящую опасность,— стилистически ближе

к Полевому, чем к Карамзину. Полевой питал слабость к предложениям вроде: „В южной и средней части полуострова жители мощны, крепки, суровы, как природа, их окружающая; дики, как леса, ими обитаемые; неукротимы в страстях своих, как снежные потоки, наводняющие весною их озера и реки, как жаркое, кратковременное лето Скандинавии, в течение коего солнце почти не сходит с небосклона“<sup>34</sup>.

Может показаться маловероятным, чтобы Белкин, чье образование, как создается впечатление, закончилось в десятилетнем возрасте, мог упоминать Одиссея или „известного Виргилия“ (VIII, 137), но он мог узнать эти имена из „Письмовника“ Курганова (где и в самом деле на странице 392 первой части упоминаются и Гомер, и Вергилий). Однако в высшей степени маловероятно, чтобы Белкин слышал о критическом подходе к истории Нибура и дважды взывал к его авторитету (VIII, 127, 135). Эта деталь, хотя и выглядит нелепой с учетом личности Белкина, хорошо согласуется с многими другими нелепостями в „Истории села Горюхина“. Если Белкин слышал о Нибуре, как бы говорит Пушкин, то неудивительно, что о нем слышал и Полевой: даже человек, чье образование прервалось в десятилетнем возрасте, может ссылаться на этого немецкого историка или даже посвящать ему свои книги.

Создавая „Горюхино“, Пушкин примкнул к давней традиции пародии, как русской, так и зарубежной. Со времен Франсуа Рабле, высмеявшего в „Пантагрюэле“ („Pantagruel“, 1532) Парижский университет, педантичный, псевдонаучный стиль был излюбленным объектом насмешек сатириков. Мигель де Сервантес высмеял научную претенциозность в „Прологе“ к „Дон Кихоту“ („Don Quixote“, 1614)<sup>35</sup>. Лоренс Стерн в „Жизни и мнениях Тристрама Шенди, джентльмена“ („The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman“, 1760—1767) следовал той же традиции, введя в книгу ученые дебаты по двум „глубокомысленным“ вопросам, а именно: будет ли приемлемо для церкви крещение нерожденного ребенка в чреве матери с помощью шприца и возможен ли с научной точки зрения такой большой нос, какой был у путешественника в рассказе Слокенбергия.

Один из способов высмеять сочинительство — и научное, и художественное — состоял в том, чтобы показать, как мало значит рукопись для обычного, непосвященного человека. В тридцать седьмой и тридцать восьмой главах седьмого тома „Тристрама Шенди“ рассказывается о том, как

Тристрам, путешествуя по Франции, потерял, а потом нашел свои рукописи. Он держал их в карете, но забыл взять, когда ее продал; ему пришлось вернуться за ними к каретнику, где он увидел, что жена этого человека использовала листы как папильотки, и чтобы вернуть рукописи, он должен был убедить ее все их раскрутить. После Стерна этот мотив использовали несколько писателей. Например, „Усердный читатель журналов“ писал в „Вестнике Европы“: „Вчера на туалете одной моей знакомой дамы я увидел под румяным горшочком книжку, половина которой была уже изорвана на завивки“<sup>36</sup>. Помещик села Ненарадово также пишет, что ключница Белкина первую часть романа ее покойного хозяина пустила на заклею окон флигеля (VIII, 61), а в „Истории села Горюхина“ дети деревенского священника делают бумажного змея из листов „драгоценной“ летописи горюхинского дьячка (VIII, 134). Используя этот мотив, уже несколько затасканный журналами (и которым не раз еще воспользуется Гоголь), Пушкин, несомненно, хотел показать, что он следует традиции. (По иронии судьбы некоторые из рукописей самого Пушкина были обнаружены в 1917 г., они также были пущены эконожкой в домашнее употребление<sup>37</sup>.)

Есть в „Истории села Горюхина“ и другие мотивы, встречающиеся у предшествовавших Пушкину и современных ему писателей. Как и Белкин, Джедедия Клейшботэм гордится тем, что потерял в компаниях просвещенных людей в больших городах. „Я повидал страны и людей (пишет он.— П. Д.), потому что в ходе моих земных странствий побывал в знаменитых городах Эдинбурге и Глазго, в первом дважды, а во втором трижды. И более того, я имел честь заседать в Генеральной Ассамблее (в роли публики, на галерее) и выслушать столько мудрых речей по поводу закона о попечительстве, что, вкуче с моими собственными обильными мыслями о данном предмете, сделался в глазах соотечественников оракулом сей доктрины с того самого времени, как я живым и здоровым вернулся в Гэндеркю“<sup>38</sup>. (Клейшботэм был достойным соперником Белкина по части умения выражаться „правильно, приятно и свободно“.) Если Клейшботэм не мог забыть Генеральной Ассамблеи в Эдинбурге, то памятным событием в петербургской жизни Белкина было его едва не состоявшееся знакомство с известным сочинителем.

Это событие можно также связать с „Толстым господином“ Ирвинга. Повествователь этой истории рассказывает о том, как, неожиданно заболев, несколько дней провалялся в гостиничной постели в Дарби. Снедаемый скукой, он внимательно изучал других постояльцев. Его внимание привлек человек, которого все называли Толстым господином и который вел себя вызывающе, например нетерпеливо требовал завтрак, грубо разговаривал с горничной и ходил из угла в угол в своем номере. Все попытки повествователя увидеть этого человека не приносили результата, и только на следующее утро ему удалось мельком это сделать. „Таинственный незнакомец как раз собирался уезжать. Это была моя единственная возможность взглянуть на него. Я выпрыгнул из кровати, метнулся к окну, откинул занавески и увидел только спину человека, садившегося в карету. Полы коричневого сертука разошлись, и мне в полной красе открылся вид широкой округлости желтоватых бриджей“<sup>39</sup>. Как сразу же догадались современники, Толстым господином был не кто иной, как Вальтер Скотт, который любил окружать себя таинственностью.

Сочинителем Б., которого Белкин имел честь встретить в Петербурге, был, вероятно, Булгарин. (В сокращенной форме „Булг.“ его фамилия значится в черновом плане Пушкина к „Истории села Горюхина“, — VIII, 718. Однако к 1820 году, который Белкин называет временем своего пребывания в Петербурге, Булгарин пробыл еще в России очень недолго и не успел приобрести известность как писатель. Это еще одна из нелепостей „Горюхина“.) Булгарин, которого Белкин встречает в кондитерской, как и Толстый господин, выделяется своим поведением: он ест, читает газету, бранит мальчика и уходит. Белкин бросается за ним с таким же жгучим любопытством, как и повествователь Ирвинга; его попытка догнать этого человека также не удастся; в обоих эпизодах одинаковая атмосфера псевдотаинственности, в обоих случаях авторы используют метонимию, заменяя людей предметами их одежды. Восторг Белкина перед этим сочинителем — еще одно свидетельство того, что Булгарин принадлежит к числу третьестепенных писак от литературы.

Решение Белкина посвятить себя от нечего делать литературным занятиям также находит параллель в одном из произведений Ирвинга. В предисловии к „Рассказам путешественника“ („Tales of a Traveller“, 1824) повествователь (как и повествователь в „Толстом господине“) рассказывает,

как он однажды вынужден был задержаться в гостинице из-за болезни и, поскольку там не нашлось ни одной книги, страдал от скуки: «„Ну что ж,— сказал наконец я в отчаянии,— если я не могу читать, то я буду писать“. Никогда еще мне не приходила в голову более счастливая мысль — она сразу же дала мне занятие и развлечение»<sup>40</sup>. Но самое поразительное сходство, не только в незначительных деталях, но и в общем тоне, и в замысле, обнаруживается между „Историей села Горюхина“ и „Историей Нью-Йорка“ („A History of New York“, 1809) Ирвинга<sup>41</sup>. „История Нью-Йорка“ тоже была написана под псевдонимом (Дидрих Никербокер), тоже была во всяком случае начата как пародия, объектом которой была книга С. Л. Митчилла (Mitchill) „Картина Нью-Йорка“ („The Picture of New York“, 1807), и у Ирвинга также повествование движется от общего описания к изложению событий. Более того, историческая часть разделена в ней на главы, соответствующие периодам правления разных губернаторов („Золотое правление Вутера ван Твиллера“ в особенности напоминает „Баснословные времена“ при старосте Трифоне), и наконец, повествование у Ирвинга носит напыщенно-научообразный характер; например, объяснение имени Ван Зандт, якобы происходящего от английского „from the sand“ (из песка)<sup>42</sup>, вполне могло вдохновить Белкина на такую высокопарную фразу: „дед мой Иван Андреевич Белкин и бабка моя, а его супруга, Евпраксия Алексеевна“ (VIII, 134).

Как только Пушкин отказался от позиции отстраненного безликого повествователя и надел клоунскую маску Белкина, ему стало безразлично, какого рода писателя он пародирует и кому подражает. Он ни за что не отвечал, вся ответственность лежала на Белкине. Именно по этой причине и можно обнаружить такое большое количество произведений, служивших источниками для сочинений Белкина<sup>43</sup>.

Но в какой бы шуточной тональности ни была написана „История села Горюхина“, ее эмоциональный настрой ни в коем случае не ограничивается легковесной пародией. Здесь, как и в одном-двух других произведениях из рассматриваемых далее, Пушкину удалось перешагнуть за рамки пародии и создать произведение, эмоциональное воздействие которого столь же двойственно, как и отношение Пушкина к крепостному крестьянину.

Пушкин принадлежал к семье помещиков, но до 1830 г. у него самого во владении не было ни земли, ни крепостных.

В Михайловском он был на положении сына владелицы, не отвечавшего за то, что происходит в имении. Но в 1830 г., после его обручения с Н. Н. Гончаровой, отец передал ему деревню Кистенево, составлявшую часть болдинского имения Пушкиных вблизи Нижнего Новгорода. Пушкин выехал туда ранней осенью 1830 г., чтобы официально вступить во владение Кистеневом с двумястами крепостными. Рассказ Белкина о его общении с местными чиновниками явно соотносится с биографией самого Пушкина: „Около трех недель прошло для меня в хлопотах всякого рода — я возился с заседателями, предводителями и всевозможными губернскими чиновниками. Наконец принял я наследство и был введен во владение отчиной" (VIII, 129).

Случившаяся в это время в стране эпидемия холеры и установленные на дорогах карантины не позволили Пушкину вернуться в Москву к невесте. До конца ноября он оставался в Болдине, где работал над „Повестями Белкина“, „Историей села Горюхина“, восьмой главой „Евгения Онегина“, так называемыми „маленькими трагедиями“ и другими знаменитыми произведениями этого удивительно плодотворного периода. Он отчаянно нуждался в деньгах, чтобы выполнить нелепое требование своей будущей тещи — обеспечить Наталье приданое. И какое бы сочувствие он ни испытывал к перешедшим в его собственность крепостным, он их всех заложил за 40 000 рублей. Впервые в жизни он не был более ни беззаботным повесою, ни ссыльным, которого переводил с места на место разгневанный царь, ни только профессиональным литератором, живущим на гонорары; теперь он стал помещиком, в чьих интересах было выжать максимальный доход из своих крестьян. По преданию, он проповедовал в церкви болдинским крестьянам о том, что господь наслал на них холеру за то, что они не платили оброка<sup>44</sup>. (Здесь уместно вспомнить и Белкина, который корпел над проповедью для своих крестьян,— VIII, 132, и письмо Пушкина от 29 сентября 1830 г. к Плетневу: „...я бы хотел переслать тебе проповедь мою здешним мужикам о холере; ты бы со смеху умер, да не стоишь ты этого подарка“,— XIV, 113.) Эта проповедь могла быть лишь шуткою, но нет никаких сомнений в том, что некоторые взгляды, или по крайней мере инстинкты, помещика были свойственны Пушкину и нашли отражение в его творчестве.

Горюхино списано с Болдина, которое приносило мало доходов, но оставалось без надзора владельцев вплоть до

1825 г., когда отец Пушкина назначил нового управляющего — Михаила Ивановича Калашникова. Этот человек, сам бывший крепостным в Михайловском, ревностно взялся за исполнение своих новых обязанностей и только в 1826 г. собрал с крестьян 13 000 рублей. Как и Горюхино, Болдино разорилось за три года. В 1829 г. с него удалось получить только 1639 рублей. Отчасти это было следствием того, что Калашников, выжимая из крестьян последние гроши, безбожно воровал. Когда Пушкин вступил во владение своей частью имения, крестьяне подали жалобу на управляющего (XIV, 114), и у Пушкина была возможность „своими разысканиями и строгими допросами плута в крайнее замешательство привести“ (VIII, 60), если бы не одно обстоятельство. Дочь Калашникова, Ольга, еще в Михайловском забеременела от Пушкина. Сначала он отправил ее в Москву, обратившись с просьбой к Вяземскому позаботиться о ней (XIII, 274), а потом она уехала к отцу в Болдино<sup>45</sup>. Вероятно, она жила в Болдине во время пребывания там Пушкина, потому что он дал ей вольную 4 октября 1830 г.<sup>46</sup> „Русалка“, начатая в 1829 г., осталась незавершенной, поскольку Пушкин испытывал угрызения совести в отношении Ольги<sup>47</sup>. Вероятно, по этой же причине Пушкин посчитал, что не может принять меры против ее отца, но возмущался его непорядочностью и, кажется, отомстил ему, изобразив управляющим в „Истории села Горюхина“<sup>48</sup>.

Все это говорит о том, какие непростые чувства испытывал Пушкин по отношению к своим крестьянам. С одной стороны, Белкин пишет, что горюхинские крестьяне склонны к „чувственному наслаждению пьянства“ (VIII, 135) по любому случаю — будь то церковные праздники или похороны; он сообщает, что деревенская община, если ее предоставить самой себе, будет присылать хозяину вместо платежей только „лукавые отговорки и смиренные жалобы“ (VIII, 138); он приводит стихок об уловках деревенского старосты. Белкин, конечно же, не Пушкин, но тем не менее следует отметить, что помещики и их управляющие не единственные объекты сатиры в „Истории села Горюхина“.

С другой стороны, многие места „Истории села Горюхина“ проникнуты теплым чувством по отношению к угнетенным русским крепостным крестьянам. В рукописи село в пяти случаях названо „Горохино“ (VIII, 698, 711, 712), а это означает, что в стародавние „баснословные времена“, когда оно было „селом богатым и обширным“ (VIII, 137), а

все его обитатели были „зажиточны“ и даже „пастухи стерегли стадо в сапогах“ (VIII, 137), эта община принадлежала царству сказочного царя Гороха. Изменение названия на Горюхино означает укор хозяевам, которые погубили изобилие прошлых лет<sup>49</sup>. Их нежелание отказаться от роскоши представлено основной причиной нищеты их крепостных. Слово „граждане“ (VIII, 139), которым совсем не к месту в своей склонности к высокопарности именуует Белкин обитателей села, является горьким напоминанием о том, что и эти люди при других обстоятельствах могли бы пользоваться гражданскими свободами. Шутливый рассказ Белкина о том, как деревенские мужики в двенадцать лет женятся на двадцатилетних и в течение четырех или пяти лет получают от своих жен затрешины, а всю оставшуюся жизнь отыгрываются, колотя их, напоминает читателю о няне Татьяны, чье замужество было вовсе не радостным. Когда управляющий обещает крестьянам, что „выбьет дурь из их голов“, эти слова можно принимать в буквальном смысле, поскольку даже Белкин, даже стеснительный, добрый, безобидный Белкин, колотил кучера по спине, возвращаясь домой.

Чем ближе подходим мы к концу фрагмента, тем больше лирических нот появляется в описании крестьян: разоренное село с запустевшим базаром, кажется, становится мало подходящим объектом для сатиры, документ о самоуправных деяниях „окаянного приказчика“ (VIII, 140) уже вовсе не смешон, а политическая теория приказчика, согласно которой крестьян нужно держать в нищете, чтобы легче ими было управлять, объясняет механизм действия авторитарного режима в таком освещении, которое требует историка лучше Белкина. По первому варианту дворовый Тришка был три раза бит за пьянство (VIII, 705), в окончательном варианте за подобную провинность получил наказание только Сенька, а Тришка был бит один раз за грубость, а другой — „по погоде“ (VIII, 133), что указывает на желание Пушкина усилить впечатление бесчувственной жестокости. Если написанная Полевым история русского народа являла собой противоположность созданной Карамзиным истории российского государства, то смысл пушкинской „Истории села Горюхина“ состоит в том, чтобы преподать урок по истории крепостного крестьянства.

По мере приближения повествования к крестьянскому бунту Пушкину все труднее становилось выдерживать шутливую атмосферу, и, вероятно, его чутье художника, вкпе

с предвидением цензурных затруднений, заставило его прервать работу там, где он это и сделал<sup>50</sup>. Даже в завершенных частях смешное и печальное настолько полярны, что временами достигается гротесковый эффект, — примером может служить обыкновение обитателей Горюхина немедленно хоронить покойников, не все из которых оказывались на самом деле мертвыми и в гробу еще чихали или зевали (VIII, 136). Степень амбивалентности выраженных эмоций не обязательно говорит о недостаточном мастерстве писателя, но часто может быть свидетельством сложности жизненного опыта, трансформируемого в искусство. Поскольку „История села Горюхина“ успешно объединяет разнонаправленные тенденции, это произведение является одним из лучших достижений Пушкина-прозаика.

### 3

Пять произведений, напечатанных под общим заглавием „Повести покойного Ивана Петровича Белкина“, объединены прежде всего безыскусностью повествователя. Кроме того, ряд мотивов и структурных парадигм — некоторые из них будут рассмотрены далее — переходят из повести в повесть, объединяя их в целостный цикл. Однако при всем при этом повести очень разнородны — от в высшей степени сложного „Станционного смотрителя“ до весьма упрощенной „Барышни-крестьянки“, которую В. Г. Белинский назвал „жалкой“, „неправдоподобной“, „водевильной“<sup>51</sup>. Исследователи уделяли пристальное внимание вопросу, являющемуся главным для понимания взаимосвязи повестей: почему Пушкин расположил их именно в таком, а не ином порядке?

В ходе работы над „Повестями“, продвигавшейся с поистине фантастической быстротой, Пушкин на рукописи каждой повести ставил дату ее завершения. Первым был закончен 9 сентября 1830 г. „Гробовщик“, „Станционный смотритель“ был завершён 14 сентября, „Барышня-крестьянка“ — 20 сентября, „Выстрел“ — 14 октября и „Метель“ — 20 октября (VIII, 1052). В такой последовательности он явно и собирался издать их, по крайней мере именно в этом порядке они перечислены в составленном им летом 1831 г. оглавлении предполагавшегося к изданию тома, но перед самой отправкой рукописи к издателям он перенес

две последние повести в начало книги<sup>52</sup>. Н. К. Гей, разделяющий мнение тех исследователей, кто считает предисловие Издателя шестой повестью цикла, выдвинул довольно убедительную гипотезу о том, что „Барышня-крестьянка“ должна была оказаться последней, потому что по тону она близка к предисловию и таким образом вместе с ним образует рамку всего цикла<sup>53</sup>. Я согласен с тем, что Пушкину, начавшему книгу с комической ноты, требовалась и комическая концовка. Однако при этом нельзя забывать об одной дополнительной детали. В предисловии Издателя, где рассказчики повестей названы в примечании, повести перечислены в другой последовательности: „Станционный смотритель“, „Выстрел“, „Гробовщик“, „Метель“ и „Барышня-крестьянка“ (VIII, 61). Кроме необходимости поставить рядом две повести, рассказанные девицею К. И. Т., нет, кажется, иной причины для такой измененной последовательности. Я полагаю, что в этом примечании Пушкин сам обозначил „приоритеты“, то есть повести расставлены здесь по их значимости и сложности. Я предполагаю рассматривать повести в обратном порядке: сначала простейшие с точки зрения безыскусности повествования, а затем те, в которых функция повествователя становится все более и более сложной.

Две повести, представляющие собой не более чем игривые анекдоты: „Метель“ и „Барышня-крестьянка“, — рассказаны девицею К. И. Т. Главная ее роль состоит в том, что она, рассказывая истории, которые, прежде всего, неправдоподобны, своим рассказом делает их еще менее правдоподобными. В своей наивности она не только не замечает, что они неправдоподобны по самому своему содержанию, но еще и добавляет ряд деталей, которые доводят прорехи сюжета до абсурда.

Если бы героя „Метели“ Владимира в ночь побега задержали какие-нибудь обстоятельства, например, поиски священника, и он был бы вынужден послать за Марией своего кучера, то ситуация могла бы показаться правдоподобной; на самом же деле Владимир возвращается домой имея запас времени, и ничто не препятствует ему самому организовать побег. Если бы Бурмин ехал на маленьких санях в одну лошадь, вроде тех, на которых, как рассказывается (VIII, 79), отправился в путь Владимир, то вполне объяснима была бы ошибка сообщников Владимира, которые, остановив Бурмина, поторопили его в церковь, но нам ясно сообщается, что Бурмин ехал на больших санях с кучером, одно при-

сутствие которого говорило, что приехал вовсе не жених. Если бы рассказчица просто сказала, что освещение в церкви было слишком слабым и присутствовавшие не могли различить друг друга, то и в это трудно было бы поверить, но Бурмин, в ее рассказе, сообщает, что невеста показалась ему недурна. И наконец, вернись Бурмин в те места, где был обвенчан (пусть даже сама деревня и была ему неизвестна), существовала бы вероятность его встречи с незнакомой ему собственной женой, но Мария с матерью переехали в другое поместье, и его встреча с ними — чистая случайность.

Ситуация в „Барышне-крестьянке“ не менее надуманна. Очень трудно поверить, что Алексея обманул маскарад Лизы и он принял ее за Акулину, а также что два отца, Муромский и Берестов, случайно встретившись, забыли о вражде, когда представлялась весьма удобная возможность для сюжетного поворота. Но самой абсурдной и требующей от читателя невероятной доверчивости является сцена в доме Муромского, когда Алексей не узнает свою возлюбленную, только потому что она обильно набелила лицо.

Множество нелепых подробностей, наивно преподносимых девицею К. И. Т., а на самом деле намеренно вводимых невидимой рукой Пушкина, указывают на то, что это произведение — литературная пародия или подражание. Например, сюжет „Метели“ мог быть заимствован из ряда популярных в то время беллетристических произведений. В романе Вальтера Скотта „Сент-Ронанские воды“ („St. Ronan's Well“, 1823) Валентайн, надеясь получить большое состояние женитьбою на Кларе Моубрей, предательски занимает у алтаря место своего единокровного брата Фрэнсиса и невеста узнает его только после брачной церемонии. В рассказе Ирвинга „Жених-призрак“ („The Spectre Bridegroom“) Германну фон Штаркенфаусту никак не удается объяснить, что он вовсе не жених, чьего прибытия ожидают Каценелленбогены, и все кончается (после некоторых осложнений) тем, что он женится на невесте, к ее и его обоюдному удовлетворению<sup>54</sup>. В первом письме „Поездки в Ревель“ (1821) А. А. Бестужева-Марлинского Евгений Крон и барон Эренс, которые, обменявшись однажды саблями, поклялись в вечной дружбе, позднее встречаются, ссорятся и не узнают друг друга до тех пор, пока не обнажают сабли на дуэли<sup>55</sup>. В повести Карамзина „Наталья, боярская дочь“ (1792) герой и героиня, которую он увозит тайком из родительского дома,

питают надежду, что ее отец простит их, когда они упадут к его ногам; ту же надежду лелеют пушкинские Мария и Владимир. (Только в пушкинской повести по иронии в конце Бурмин падает к ногам Марии<sup>56</sup>.)

Эпиграф к повести наталкивает на мысль, что „Метель“ — прозаический вариант „Светланы“ (1812) В. А. Жуковского, потому что в этой балладе невеста в кошмарном сне тоже едет в метель на свадьбу, хотя произведение Жуковского и имеет благополучный конец<sup>57</sup>. Девушка К. И. Т. сама вспоминает „Новую Элоизу“, подсказывая тем самым, что образцами для ее персонажей могли служить Юлия и Сен-Пре. Болезнь Марии Гавриловны после ее несостоявшегося побега и ее бред, в котором она повторяет имя возлюбленного, навеяны историей Корделии в рассказе Шарля Нодье „Живописец из Зальцбурга“ („Le Peintre de Saltzbourg“)<sup>58</sup>. Более того, использованный в повести сюжетный прием *quid pro quo*\* прослеживается в литературе в глубину веков, к древним грекам<sup>59</sup>, и было показано, что в распоряжении девушки К. И. Т., забавлявшейся традиционными для этого жанра сюжетами, имелось по крайней мере шесть возможных вариантов<sup>60</sup>.

Корни „Барышни-крестьянки“ уходят в традицию не менее глубоко. Например, толчок главной мысли мог дать следующий пассаж из романа „Сент-Ронанские воды“: „Счастливец Фрэнсис стал постоянным спутником девиц... после следующего происшествия. Мисс Моубрей и ее компаньонка оделись деревенскими девушками, задавшись целью удивить семейство одного из своих лучших фермеров. Замысел этот, к их удовлетворению, более чем удался, и они после захода солнца спешили домой, когда им встретился деревенский парень... который, приняв перед этим стаканчик другой виски, не разглядел в ней под деревенским платьем благородную кровь и принялся заигрывать с дочерью сотни лордов, как с пастушкой. Мисс Моубрей стала негодовать, ее компаньонка вскрикнула — тут появился кузен Фрэнсис с охотничьим ружьем на плече и мигом обратил деревенщину в бегство“<sup>61</sup>.

Для темы семейной вражды источниками могли служить роман Скотта „Ламмермурская невеста“ и „Ромео и Джульетта“ Шекспира. Замечание о том, что прислуживавшая Лизе Настя „была в селе Прилучине лицом гораздо более зна-

\* Один вместо другого (*лат.*).

чительным, нежели любая наперсница во французской трагедии" (VIII, 111), намекает на вероятность заимствования этой истории из французской драматической литературы, а когда Алексей заявляет, что он камердинер у барина, то есть сам себе слуга, мы вспоминаем „Игру любви и случая" („Le jeu de l'amour et du hasard", 1730) Мариво, где Дорант и его слуга, а также Сильвия и ее горничная, замыслив обман, меняются одеждami<sup>62</sup>. (Поворот темы в „Барышне-крестьянке" состоит в том, что Алексею не удастся обмануть Лизу и инкогнито остается односторонним.) У Белинского были веские основания сравнить этот рассказ с водевилем, потому что движущие пружины „Барышни-крестьянки" — это почти исключительно белила, сурьма и парик (уловка Лизы), смешные ситуации (гордый наездник Муромский падает с лошади, что побуждает его соседа оказать ему помощь и ведет к их примирению), но более всего — переодевания (голубой сарафан Лизы-Акулины с медными пуговицами — атрибут оперетты из крестьянской жизни).

Другие литературные аллюзии, скрытые в рассказе, ведут нас к Карамзину: Лиза (в роли Акулины) читает „Наталью, боярскую дочь", а это наталкивает на мысль о том, что может состояться свадьба без родительского благословения, и само имя Лиза намекает на (нереализованную) возможность плотской любви между дворянином и крестьянской девушкой. С сарказмом упоминается ричардсоновская „Памела" („Pamela", 1741), любимый роман чопорной и добродетельной гувернантки Лизы, мисс Жаксон; тем не менее сюжет „Памелы" — увенчанная счастливым концом история девушки низкого происхождения, защитившей, не без выгоды для себя, свою добродетель, — вполне соотносится с планами самой Лизы. Кличка собаки Алексея, Сбогар (в первом варианте Лара — VIII, 674), заимствована из романа Нодье „Жан Сбогар" („Jean Sbogar", 1818); строка „Но на чужой манер хлеб русский не родится" (VIII, 109) взята из сатиры А. А. Шаховского<sup>63</sup>; случайно упомянутая фамилия Скотинин образует связку с общим эпиграфом к „Повестям". Кроме названных выше, исследователи называют ряд других произведений, которые могли бы служить для „Барышни-крестьянки" образцами<sup>64</sup>. Чем проще замысел Пушкина, тем, кажется, больший материал предоставляет он компаративистам.

„Метель" и „Барышня-крестьянка" показывают, что читали провинциальные российские барышни в 1820-х гг. Рас-

сказывая свои истории Белкину, девица К. И. Т. употребляет все привычные литературные штампы эпохи: иногда она просто подражает, не улучшая и не ухудшая свой источник, а иногда — вероятно, непредумышленно — травестирует произведения, которые ее вдохновили. Со своим дурным вкусом, она в той же степени становится объектом сатиры Пушкина, что и произведения, послужившие ей образцами. Как и Белкин, она выступает литературным антагонистом Пушкина, и это становится в особенности ясно, если посмотреть, как в двух своих историях она развивает тему „Евгения Онегина“.

Знакомая Пушкина А. П. Новосильцева записала разговор Пушкина с нею и ее сестрами, состоявшийся вскоре после выхода в свет шестой главы „Евгения Онегина“ (посвященной дуэли Онегина с Ленским):

«Перед ним лежал мой альбом, говорили мы об „Евгении Онегине“, Пушкин молча рисовал что-то на листочке. Я говорю ему: зачем вы убили Ленского? Варя весь день вчера плакала!

Варваре Петровне тогда было лет шестнадцать, собой была недурна. Пушкин, не поднимая головы от альбома и оттушевывая набросок, спросил ее:

— Ну, а вы, Варвара Петровна, как бы кончили эту дуэль?

— Я бы только ранила Ленского в руку или в плечо, и тогда Ольга ходила бы за ним, перевязывала бы рану, и они друг друга еще больше бы полюбили.

— А знаете, где я его убил? Вот где,— протянул он к ней свой рисунок и показал место у опушки леса.

— А вы как бы кончили дуэль? — обратился Пушкин к Настасье Петровне.

— Я ранила бы Онегина; Татьяна бы за ним ходила, и он оценил бы ее, и полюбил ее.

— Ну, нет, он Татьяны не стоил,— ответил Пушкин»<sup>65</sup>.

Так как Пушкин заканчивал восьмую главу „Онегина“ одновременно с „Повестями Белкина“, осенью 1830 г., то, вероятно, он держал в уме подобные разговоры с впечатлительными женщинами, тем более что восьмая глава не имеет счастливого конца. Девица К. И. Т. представляется чем-то вроде воплощения одной из его реальных собеседниц, а две ее истории показывают, как бы она завершила „Онегина“<sup>66</sup>.

Связь между „Онегиным“ и историями, рассказанными девицею К. И. Т., отмечалась несколькими исследователями<sup>67</sup>.

Мария Гавриловна из „Метели“ такая же „стройная, бледная“, как и Татьяна, она тоже „была воспитана на французских романах, и, следственно, была влюблена“ (VIII, 77), и ее, как и Татьяну, посетил страшный пророческий сон<sup>68</sup>. Два мужских персонажа находят некоторые параллели в образах Ленского и Онегина: Владимир, горячий молодой человек, лишенный осмотрительности, погибает, а его возлюбленная остается верной его памяти не более, чем Ольга памяти Ленского; о Бурмине говорится, что он раньше был „ужасным повесою“ (VIII, 84) и очень нравился женщинам, что напоминает Онегина. Эти параллели, конечно, поверхностные, но важно то, что девица К. И. Т. вознамерилась вопреки здравому смыслу и правдоподобию придать рассказываемой ею истории счастливый конец.

Барышня-крестьянка, хотя внешне и не походит на Татьяну, внутренне принадлежит к тому же типу:

„Воспитанные на чистом воздухе, в тени садовых яблонь, они (уездные барышни.— П. Д.) знание света и жизни почерпают из книжек. Уединение, свобода и чтение рано в них развивают чувства и страсти, неизвестные рассеянным нашим красавицам. Для барышни звон колокольчика есть уже приключение, поездка в ближний город полагается эпохой в жизни, и посещение гостя оставляет долгое, иногда и вечное воспоминание“ (VIII, 110).

Нельзя не вспомнить, что Татьяне „рано нравились романы;/ Они ей заменяли всё;/ Она влюблялася в обманы/ И Ричардсона и Руссо“ (VI, 44); нельзя не вспомнить и о том, какое сильное впечатление произвел на нее единственный визит Онегина, о том, как потом она „в тишине лесов/ Одна с опасной книгой бродит“ (VI, 55), о том, как искренни были ее чувства, вызревшие в одиночестве, и о том, как долго хранила она память о своей любви к Онегину.

Со своей стороны, Алексей, как и Онегин, приезжает в деревню интересным незнакомцем; он безразличен к прелестям уездных барышень, у него вид скучающего и разочарованного человека, ему нужен „белянки черноокой/ Младой и свежий поцелуй“, какой доставался Онегину (VI, 89), а когда ему предстоит первая встреча с дочерью помещика, он „размышляет о том, какую роль играть ему в присутствии Лизы“ (VIII, 119). Девице К. И. Т., которая, возможно, была одной из его соседок, невыносимо такое поведение. Чувствуя, что Алексей жаждет „свежего поцелуя“, она одевает свою героиню типичной поселянкой, но этим вводит в за-

блуждение лишь Алексея: как только он попытался обнять Лизу, она со всем достоинством своего сословия ответила: „Если вы хотите, чтобы мы были вперед приятелями, то не извольте забываться“ (VIII, 114). Фраза не очень в духе поселянки. Волею девицы К. И. Т. Алексей решает не обращать внимания на щепетильность Лизы, заглаживает наживку и в конце концов женится на одной из уездных девиц, которыми поначалу собирался пренебрегать. Счастливый конец, как его понимает девица К.И.Т., обеспечен.

Таким образом, две истории девицы К. И. Т. представляют собой два возможных варианта „Евгения Онегина“, исполненных в соответствии со вкусами сентиментальной особы слабого пола<sup>69</sup>. В „Онегине“, несмотря на сложность и поэтическую ауру персонажей, сюжет (двое людей в критическую минуту не сумели понять друг друга) развивается на простом житейском уровне. По контрасту, персонажи „Метели“ и „Барышни-крестьянки“ лишены сложности и поэтичности, а надуманное и путанное действие приводит к искусственному счастливому концу. Давая понять, что эти истории отражают представления о жизни, характерные для девицы К. И. Т., Пушкин делает ее авторское присутствие ощутимым в каждой строке.

Мы видели, что в „Арапе Петра Великого“, который по объему больше „Метели“ и „Барышни-крестьянки“ вместе взятых, повествователь только дважды сам появляется перед читателем. Напротив, повествование девицы К. И. Т. изрядно пересыпано фразами вроде следующих: „Поручив барышню попечению судьбы и искусству Терешки кучера, обратимся к молодому нашему любовнику“; „Какое известие ожидало его!“; „Нравственные поговорки бывают удивительно полезны в тех случаях, когда мы от себя мало что можем выдумать себе в оправдание“; „...можно ли с точностью определить, о чем думает семнадцатилетняя барышня, одна, в роще, в шестом часу весеннего утра?“; „...знаю, что большая часть моих читателей не разделила бы со мной моего удовольствия“; „Читатели избавят меня от излишней обязанности описывать развязку“ (VIII, 79, 81, 82, 114, 117, 124). Больше всего вмешательство рассказчицы ощутимо в „Метели“ в тот момент, когда читателю отказывается в праве узнать, какое же именно ужасное известие ожидало Владимира в церкви. Вместо того чтобы сообщить это известие (слишком уж очевидный прием создания напряженности), автор говорит:

„Но возвратимся к добрым ненарадковским помещикам и посмотрим, что-то у них делается.

А ничего" (VIII, 81).

Фраза „А ничего", вынесенная в отдельный абзац, своею комичностью приближается к тому, что Стерн назвал шендеизмом.

Подобные приемы дают почувствовать присутствие рассказчика, хотя и не обязательно девицы К. И. Т., потому что, насколько мы можем судить, могут принадлежать и Белкину, который записал рассказ. Однако в тексте мы находим некоторые сентенции и фразы, которые безошибочно указывают на то, что повествователь — женщина, в ипостаси, нужной Пушкину для его сатирических целей. Из всего, чем могло запомниться окончание войны с Наполеоном, в ее памяти сохранилось лишь то, что «музыка играла завоеванные песни: „Vive Henry Quatre", тирольские вальсы и арии из „Жоконда"» и что „появление в сих местах офицера было для него настоящим торжеством, и любовнику во фраке плохо было в его соседстве" (VIII, 83). Давая характеристики своим героям-мужчинам, она не может скрыть симпатии собственного сердца: к Владимиру она не испытывает особого сочувствия, но хвалит Бурмина за то, что „он имел именно тот ум, который нравится женщинам", и готова вместе с Марией простить его „шалости, обнаруживающие смелость и пылкость характера" (VIII, 84). Анализируя ее предвзятые суждения, один из исследователей пронизательно заметил, что, кажется, ей и самой нравится Бурмин<sup>70</sup>. Что касается Алексея из „Барышни-крестьянки", то девица К. И. Т. не обходит вниманием его тонкой талии, хвалит его за то, что он способен „чувствовать наслаждения невинности" (VIII, 116), и находит естественным, что, в чистоте своего мужского сердца, он даже не замечает густого слоя белил на лице Лизы. В центре внимания обеих ее историй находятся любовь и женщины.

Местами — хотя и всего лишь местами — на ее авторское присутствие указывает также и язык повествования. Источник ее лексики — частично карамзинский сентиментализм, а частично — романтизм à la Марлинский. В ее изложении, Владимир „пылал <...> страстию", его свидетели „клялись ему в готовности жертвовать для него жизнью"; когда глухой ночью он узнаёт, что находится очень далеко от Жадрино, он чувствует себя „как человек, приговоренный к смерти", а разрывая все связи с семьей Марии, просит

„забыть о несчастном, для которого смерть остается единую надеждою" (VIII, 77, 79, 80, 82). Мария объясняет свой поступок „неодолимою силою страсти", на ее печатке изображены „два пылающие сердца", во время ее побега „ветер дул навстречу, как будто сиюсь остановить молодую преступницу", и, наконец, она оказалась „у края гроба" (VIII, 78, 79, 81). Бурмин же клянется, что воспоминания о Марии „будут мучением и отрадою его жизни", он чувствует себя обязанным открыть „ужасную тайну" и умоляет не лишать его, „несчастнейшее создание", „последнего утешения" (VIII, 85). Под стать печатке Марии Алексей из „Барышни-крестьянки" носит „черное кольцо с изображением мертвой головы" (VIII, 111).

Сентиментальный слог реже проявляется в синтаксисе, но в каждой из этих двух повестей по крайней мере по одному разу присутствие девицы К. И. Т. ощущается и в построении предложения. Описывая в „Метели" конец войны, она разражается рядом восклицаний, характеризующихся анафорой и усилением эмоционального накала, находящего кульминацию в полном восторженности предложении о чувствах царя: „Время незабвенное! Время славы и восторга! Как сильно билось русское сердце при слове *отечество!* Как сладки были слезы свидания! С каким единодушием мы соединяли чувства народной гордости и любви к государю! А для него какая была минута!" (VIII, 83). С другой стороны, в эпизоде ранней прогулки Лизы в „Барышне-крестьянке" девица К. И. Т. употребляет длинное, рыхлое сложносочиненное предложение, с большим числом эпитетов, сравнением и метафорой, которые несвойственны языку Белкина: „Заря сияла на востоке, и золотые ряды облаков, казалось, ожидали солнца, как царедворцы ожидают государя; ясное небо, утренняя свежесть, роса, ветерок и пение птичек наполняли сердце Лизы младенческой веселостию; боясь какой-нибудь знакомой встречи, она, казалось, не шла, а летела" (VIII, 113—114)<sup>71</sup>. И наконец, еще одна синтаксическая особенность — это использование девицей К. И. Т. время от времени галлицизм; помня замечание Пушкина в „Евгении Онегине" о плохом знании русскими женщинами родного языка, мы также можем объяснить присутствие галлицизмов тем, что рассказ ведется от лица женщины<sup>72</sup>.

Однако, несмотря на все эти „женские" элементы, присутствие девицы К. И. Т. в двух рассматриваемых историях не является ни повсеместным, ни последовательным; неред-

ко мы встречаемся и с отклонениями от обычной ее манеры повествования. Типично отклонение в сторону большей интеллектуализации: цитата из Петрарки по-итальянски, употребление латинского выражения и упоминание Жан-Поля — все это кажется несовместимым с уровнем образованности рассказчицы, о котором у нас создается представление всею художественной тканью повестей<sup>73</sup>. Эта нелепость столь же разительна, как и в „Истории села Горюхина“ рассуждения Белкина о Нибуре, и мы должны признать, что временами говорит не рассказчик, а сам Пушкин<sup>74</sup>.

Поскольку в тоне девицы К. И. Т. проскальзывает некоторая снисходительность по отношению к молодым героиням, высказывалось предположение, что она рассказывала свои истории, будучи уже отнюдь не первой молодости<sup>75</sup>. Говоря в „Метели“, что Мария была воспитана на французских романах и „следственно была влюблена“ (VIII, 77), она, возможно, хочет продемонстрировать, что прекрасно знает заблуждения молодости, которые для нее уже позади. В этом же духе выдержаны и другие ее замечания: „разумеется, что молодой человек пылал равною страстию“, утверждает она; решение молодых влюбленных о бегстве было, по ее мнению, „весьма естественным“; „разумеется“, считает она, счастливая идея о побеге первому пришла в голову Владимиру. Но одним лишь ее возрастом, вероятно, не объяснить ее отношения к описываемым событиям. Если она подсмеивается над банальными историями, которые рассказывает, то зачем же она тогда их выбрала? И если она смотрит на события, о которых рассказывает, с высоты своего изысканного вкуса, то почему бы ей не рассказать нам более изысканные истории? Принадлежит ли она сама или нет к чувствительным особам? А если принадлежит, почему подтрунивает над „романическим воображением“ (VIII, 77) Марии и почему иронизирует по поводу прощального письма Марии „одной чувствительной барышне“ (VIII, 78)?

Из-за подобных ремарок идентичность девицы К. И. Т. становится размытой. Не проясняют существа вопроса и строки, в которых рассказчица хвалит очарование уездных барышень и говорит, что они выгодно отличаются от „рассеянных наших красавиц“. В рукописи зачеркнутый вариант этой фразы читается: „рассеянным и важным куклам большого света“ (VIII, 666), и это уже не оставляет сомнений в том, что она имеет в виду московских и петербургских красавиц. Но кто

же она сама? Светская ли она особа, и если да, то где она встретила простодушного Белкина, который за свою жизнь лишь один раз кратковременно побывал в Петербурге?

В этом плане о многом говорит тот факт, что „Барышня-крестьянка“ была не первым прозаическим произведением Пушкина, содержащим рассуждения о достоинствах провинциальных барышень. Лиза из „Романа в письмах“ сообщала, что соседская дочь — „стройная меланхолическая девушка лет семнадцати, воспитанная на романах и на свежем воздухе“, которая проводит „целый день в саду или в поле с книгой в руках“ (VIII, 47). Как мы уже знаем, впервые у Пушкина с подобными рассуждениями выступила не эта Лиза: по крайней мере намек на мысли такого рода содержится в еще более раннем фрагменте — „В начале 1812 года...“. В этом фрагменте манера повествования, вероятно, не входила в противоречие с самим повествователем (насколько об этом можно судить по полстранице текста), так как молодой офицер описывал незнакомый ему уездный городок. Та же тема, повторяясь в „Романе в письмах“, практически ничего не добавила к характеристике Лизы, но здесь по крайней мере не было вопиющей алогичности: ведь Лиза только что приехала из Петербурга и видела уездных барышень глазами постороннего человека. Однако „девица К. И. Т.“ и сама, кажется, принадлежит к уездным барышням. Манерничание делает ее смешной. Здесь, как и в „Истории села Горюхина“, Пушкин, вероятно, намеренно жертвует последовательностью, чтобы усилить комический эффект.

Другое отклонение от языка девицы К. И. Т. имеет противоположную направленность — в сторону социального и образовательного уровня ниже, чем тот, который мы можем предположить у повествовательницы, судя по ее историям. Приемы очень напоминают те, что мы видели в „Горюхино“: претензии на литературность не выдерживают столкновения с грубой реальностью, возвышенный слог становится абсурдным, когда с ним соседствует живой просторечный язык провинции. Владимир может чувствовать себя „как человек, приговоренный к смерти“, но беда, в которую он попал, кажется ничтожной в сравнении с нищетой старика крестьянина, которого удивляет сама мысль Владимира о том, что у него может быть лошадь. Как бы ужасно ни было то, что случилось с Марьей Гавриловной в ночь побега, но ее родители за утренним чаем трезво глядят на жизнь из

окна гостиной своего дома. „Гаврила Гаврилович в колпаке и байковой куртке, Прасковья Петровна в шафорке на вате“, Мать объясняет нездоровье дочери тем, что Маша „вчера с угорела“ (VIII, 81). В этой связи следует отметить, что современники Пушкина были поражены обилием в повестях Белкина деталей из повседневной жизни; по крайней мере именно на этом заострил внимание О. И. Сенковский, пародируя повести в 1830-х гг.<sup>76</sup>

Включение в повествование деталей повседневной жизни может объясняться стилистической непоследовательностью девицы К. И. Т. (может быть, собственные литературные претензии оказались ей не по силам), но, вероятнее всего, они принадлежат Белкину-редактору. По крайней мере в одном случае в „Барышне-крестьянке“, там, где Белкин говорит: „Если бы слушался я одной своей охоты, то непременно и во всей подробности стал бы описывать свидания молодых людей“ (VIII, 117), на его присутствие безошибочно указывает сказуемое мужского рода<sup>77</sup>. Хотя провести точную грань между повествованием Белкина и повествованием девицы К. И. Т. и невозможно, разумно предположить, что ей принадлежит сюжет, тогда как слог — за исключением явно сентиментальных фраз и пассажей — принадлежит Белкину.

Если девица К. И. Т. может цитировать Жан-Поля в переводе с французского, а Петрарку на языке подлинника, то вряд ли она стала бы называть гувернантку Лизы, мисс Жаксон, „магам“ (VIII, 111). Это слово больше подходит к словарю Белкина. Возможно, именно он почитает Муромского „человеком неглупым, ибо первый из помещиков своей губернии догадался заложить имение в Опекунский Совет“ (VIII, 109). Но главное, вероятнее всего, именно он вводит в текст „Метели“ цитату из комедии Грибоедова „Горе от ума“, составляющую в повести одну из самых смешных деталей. Грибоедовское „И в воздух чепчики бросали“ следует сразу же за упоминавшимися восклицаниями по поводу окончания войны и как бы призвано подчеркнуть энтузиазм русских женщин-патриоток, которые приветствуют возвращающихся с войны героев. Сам возникающий образ: женщины, словно гусары, кричат „ура“ и подбрасывают в воздух чепчики — никак не согласуется с возвышенным слогом. Но ирония этой цитаты может быть оценена в полной мере только в том случае, если вспомнить ее контекст в грибоедовской пьесе (которую Белкин мог только слышать в рас-

сказах или читать в рукописи, потому что пятая сцена второго акта, откуда взята цитата, была опубликована лишь в 1834 г.). В комедии эти слова произносит Чацкий, который, будучи вовсе не в восторге от военных, бранит русских женщин за то, что они оказались столь падки на мундиры. Таким образом, оказывается, что Белкин — если только это действительно он ввел указанную цитату в текст — так же не знает подтекста цитаты, как и Издатель не знал подтекста эпиграфа, избранного им для книги.

Как нам известно, Белкин-автор „Горюхина“, заявлял, что слог у него был плоховат, пока он не образовал его, написав несколько повестей. Следовательно, его „Повести“ можно рассматривать как ученические упражнения, которые отражают его стилистические искания и неудачи. В этом свете становится понятно, почему он ошибается в подборе должной цитаты для патетического пассажа. Мы не можем также предполагать в нем умения правильно построить фразу, как и когда того требуют трагические моменты. Ко времени работы над „Историей села Горюхина“ он образовал свой слог, но в повестях естественная его манера оказалась наивно-простоватой и не всегда соответствовала теме. Например, в первой половине „Метели“ внимание концентрируется на ухаживаниях Владимира за Марией, и Владимир представляется главным героем повести, но когда побег заканчивается неудачей, упоминания рассказчика о Владимире становятся очень беглыми, как будто герой выпал из центра интереса. Вот всё, что мы читаем о нем: „Несколько месяцев уже спустя, нашед имя его в числе отличившихся и тяжело раненных под Бородиным, она (Мария.— П. Д.) упала в обморок, и боялись, чтоб горячка ее не возвратилась. Однако, слава богу, обморок не имел последствия“ (VIII, 82). Более о Владимире ничего не будет сказано, кроме беглого замечания двумя абзацами ниже о том, что он „уже не существовал“. Более опытный стилист (может быть, даже девица К. И. Т., хотя она и отдает предпочтение Бурмину) вставил бы сюда патетическую тираду о священной памяти патриота, который сложил голову на поле брани, защищая родину, но Белкин еще не владеет красноречием. В результате не только стиль пассажа оказывается ущербным, но и нравственное чувство читателя остается неудовлетворенным: память патриота только „казалась священной для Маши“ (VIII, 83). В рассказе Белкина сентиментальные детали не разра-

бываются в полной мере, вместо этого мы часто находим лишь ключевые фразы, которые только кратко оповещают о том, какой вид стереотипной ситуации разворачивается перед нами<sup>78</sup>.

Вполне вероятно, что краткость и простота, являющиеся, по мнению некоторых исследователей, отличительной особенностью прозаического стиля самого Пушкина, могут быть с большими основаниями приписаны Белкину (или подобным вымышленным авторам). Большинство стилистических особенностей, отмеченных А. З. Лежневым: умеренное пользование эпитетами, сравнениями и метафорами, опора на глаголы, краткость, точная предметность описаний, лаконичные завершающие предложения и упор более на действия, чем на чувства<sup>79</sup>, — относятся к Белкину, а в других прозаических произведениях Пушкина могут и не присутствовать. Установлено, что 70% предложений в „Метели“ простые (если в это число включить простые части бессоюзных сложносочиненных предложений, разделенные точкой с запятой). В „Бедной Лизе“ Карамзина они составляют 41%, в „Наездах“ (1831) Бестужева-Марлинского — чуть более 38%, а в „Княжне Мери“ (1840) Лермонтова — 37%. Из общего числа 238 предложений только в 20—25 наблюдаются сколь-нибудь значительные отклонения от простейшего порядка слов „подлежащее—сказуемое—дополнение“. Во всей повести — только одно сравнение. Эпитеты обычно стоят поодиночке, редко — парами и никогда — группами по три или более. Почти треть лексики составляют глаголы, доля наречий менее 10%.<sup>80</sup>

Написанные лаконичным языком повести Белкина часто противопоставляли произведениям Бестужева-Марлинского, выделявшегося среди писателей того времени самым цветистым слогом. И контраст действительно разителен, если сравнить, например, как в „Ревельском турнире“ (1821) Бестужев-Марлинский знакомит читателя со своей героиней, Минной, и как знакомит читателя с Лизой Белкин в „Барышне-крестьянке“. Бестужев пишет:

«Природа, по словам отца ее, не тростниковый клинок одела в такие красивые ножны. Это „не знаю — что-то милое“ одушевляло черты ее лица, давало величавость ее поступи, ловкость приемам, сладость речам. Из голубых ее очей, из-под длинных ресниц, скользили взоры... но какие взоры! От них вспыхнул бы и лед. Коротко сказать, Минна

была из числа тех красавиц, которые поражают красотой и вместе пленяют прелестью»<sup>81</sup>.

Белкин же сообщает нам, что Лизе „было семнадцать лет. Черные глаза оживляли ее смуглое и очень приятное лицо“ (VIII, 111).

В сравнении с Бестужевым Белкин кажется предпочтительнее, в особенности современному читателю. И не может быть никаких сомнений в том, что на стиль Белкина оказал влияние собственный вкус Пушкина — тенденция к сближению беллетристики с нехудожественной (научной, публицистической и т. п.) прозой без всяких украшательств. Но в конечном счете Белкин не есть Пушкин: простодушие Белкина происходит из бесхитростного содержания его повестей, он пишет кратко прежде всего потому, что ему особо и не о чем рассказывать, а о том немногом, что он знает, он не умеет рассказать красочно.

Рассмотрим, например, следующий абзац, в котором описывается метель:

„Наконец он увидел, что едет не в ту сторону. Владимир остановился: начал думать, припоминать, соображать, и уверился, что должно было взять ему вправо. Он поехал вправо. Лошадь его чуть ступала. Уже более часа был он в дороге. Жадрино должно было быть недалеко. Но он ехал, ехал, а полю не было конца. Всё сугробы да овраги; поминутно сани опрокидывались, поминутно он их подымал. Время шло; Владимир начинал сильно беспокоиться“ (VIII, 80).

Как сильно этот текст отличается от пушкинских „Бесов“, посвященных той же теме и написанных всего за несколько недель до „Метели“! Небольшое ускорение, набранное во втором предложении абзаца, потеряно в следующих — дерганных, обрубленных, лишенных ритма. Слог, как и содержание, кажется намеренной шуткой: девица К. И. Т. рассказывает романтические истории, для которых наилучшим одеянием был бы орнаментальный слог, но Белкин, как ни старается, не может его освоить.

Сюжет „Гробовщика“, как и двух рассмотренных выше повестей, полностью соответствует вкусам 1820-х гг. В тексте повести содержатся по крайней мере два указания на

литературные источники. Во втором абзаце читаем: „Просвещенный читатель ведаёт, что Шекспир и Вальтер Скотт оба представили своих гробокопателей людьми веселыми и шутливыми, дабы сей противоположностью сильнее поразить наше воображение“ (VIII, 89). Кроме „Гамлета“, который в свою очередь служил источником и для Скотта, рассказчик имеет в виду двадцать четвертую главу „Ламмермурской невесты“, где изображен Мордшух, могильщик старого кладбища „Пустынь“<sup>82</sup>. Разговор Мордшуха не отличается большой веселостью, но этот персонаж совмещает ремесло гробокопателя с профессией скрипача на свадьбах, что создает символический контраст. Его образ сгущает общую атмосферу „Ламмермурской невесты“ с ее мрачными предзнаменованиями (первая встреча Люси с Эдгаром происходит у источника, в котором, по преданию, обитает наяда), привидениями (призрак слепой Элис) и жутким финалом (Люси сходит с ума, а Эдгар исчезает в зыбучих песках). Еще одна литературная аллюзия — „почтальон Погорельского“ (VIII, 91) — также вызывает ассоциации с рассказами об ужасном и сверхъестественном. Речь идет о „Лафертовской маковнице“ А. Погорельского (1825), рассказе, в котором заметно влияние творчества Э. Т. А. Гофмана, в особенности „Золотого горшка“ („Der golden Topf“, 1814)<sup>83</sup>. „Лафертовская маковница“ близка к „Гробовщику“ не только использованием таинственного (блуждающие огоньки, как призраки, танцующая, приближаются к дому маковницы после ее смерти, а одетый чиновником кот домогается руки Маши), но и принадлежностью персонажей к низшим слоям среднего класса, а также следующей характерной деталью: после переезда почтальона в новый дом там начинают происходить странные вещи.

Еще одно произведение (хотя Пушкин и не называет его), принадлежащее к той же традиции, с которой тесно связан „Гробовщик“, — повесть Бестужева-Марлинского „Вечер на Кавказских водах в 1824 году“ (1830). Драгунский капитан, от чьего лица ведется повествование в одной из историй этого произведения, рассказывает о происшествии с его братом, побившимся с приятелем об заклад, что не боится мертвецов: „Решили, чтобы моему брату идти за город на лобное место, где они, прогуливаясь, видели труп вчера повешенного разбойника. Он должен был взять его за руку и поучтивее попросить сделать ему честь пожало-

вать в трактир и попить с ними до петухов"<sup>84</sup>. Когда брат капитана делает то, о чем они договорились, труп хватает его за руку и не отпускает до тех пор, пока тот не обещает оказать ему услугу.

Все эти произведения принадлежат к той же традиции, из которой вышли ранний замысел Пушкина „Влюбленный бес“ и подаренный В. П. Титову рассказ „Уединенный домик на Васильевском“. То обстоятельство, что чудесное в „Гробовщике“ не преподносится серьезно (визит мертвецов обобщается всего лишь страшным сном), не отдаляет эту повесть сколь-нибудь заметно от преобладавшей традиции, потому что шутовское отношение к ужасному было типичным для многих произведений. Лишь немногие писатели решились бы утверждать, как это сделал Гораций Уолпол, что у статуи из носу текла кровь. Некоторые объясняли необычные явления влиянием магнетизма, действием сжигаемых ароматических порошков и тому подобным, как это делала Анна Радклиф. Другие объясняли их психическими особенностями героев, как это делали и Гофман, и Скотт. Третьи преподносили сверхъестественное под откровенно шутовским углом зрения, сознавая, что главная цель состоит не в том, чтобы читатель поверил в невероятное, а в том, чтобы невероятное подействовало на его воображение. Шутливым подходом к чудесному „Гробовщик“ стоит ближе всего, пожалуй, к фантастическим рассказам Ирвинга, таким, как „Приключение немецкого студента“ („The Adventure of the German Student“) и „Отважный драгун, или Приключение моего деда“ („The Bold Dragoon: or the Adventure of My Grandfather“) из цикла „Рассказы путешественника“. В первом повествуется о прекрасной бледной женщине, которая всю ночь занимается любовью, хотя ее голова, отрубленная накануне, держится на шее всего лишь черной парчовой лентой. Во втором ирландский драгунский капитан сочиняет историю о мебели, танцевавшей в его комнате; он это выдумывает для того, чтобы объяснить шум, который производил, пытаясь соблазнить дородную дочку владельца гостиницы.

„Гробовщик“ в той же степени порожден литературной традицией, что и „Метель“, и „Барышня-крестьянка“, хотя это и несколько иная традиция, потому что здесь другой повествователь, с иными вкусами. Человек, рассказавший Белкину эту историю, назван в предисловии Издателя „при-

казчиком Б. В." (VIII, 61). Слово „приказчик" могло означать управляющего именем или лавкой, продавца. Кем бы ни был Б. В., интересно, что и в самой повести мы также встречаемся с приказчиком: это управляющий скончавшейся старшей вдовы Трюхиной, с которым Адриян „обменялся значительным взглядом" (VIII, 93). Хотя этот приказчик и не обязательно именно Б. В., но мог бы им быть; Пушкин хочет довести до читателя, что рассказчик принадлежит к тому же сословию, что и его персонаж. Это подчеркнуто и тем, что, если другие рассказчики Белкина (а все они дворяне) обозначены тремя инициалами (имя, отчество и фамилия), приказчик обозначен только двумя. Поскольку он простолюдин, Белкин обращается с ним фамильярно и не ставит инициала его фамилии (фамилия Адрияна Прохорова тоже не названа)<sup>85</sup>. Все это говорит о том, что Б. В. малообразован и его литературные вкусы довольно примитивны, что и подтверждается его выбором шутивно-страшной темы.

В. В. Виноградов указывал, что ощущение присутствия Б. В. создается и „профессиональной, производственной окраской повествования"<sup>86</sup>. Все детали, которые приводит повествователь, так или иначе связаны с торговым миром. Если Адриян мрачен, то это объясняется тем, как у него идут дела: он вспоминает, что дождь испортил несколько мантий и шляп, которые у него берут напрокат на похороны. Когда его сосед заходит познакомиться, разговор быстро входит в деловое русло: „Каково торгует ваша милость?" (VIII, 90). С будочником Юрко поддерживаются теплые отношения, потому что тот рано или поздно может оказаться полезным, а застолье у Шульца заканчивается тостом за здоровье клиентов. Даже сон Адрияна является зеркальным отражением его деловых будней: в своих гостях с того света узнает он бригадира, который, будучи похоронен в проливной дождь, нанес ущерб его имуществу, бедняка, которому гроб достался бесплатно, и отставного сержанта гвардии, которому он под видом дубового продал сосновый гроб. Профессиональный взгляд на ремесло изнутри спасает „Гробовщика" от сентиментальной снисходительности и морализирования, которые характерны для большинства произведений современников Пушкина о низших сословиях.

Таким образом, индивидуальные черты, отличающие Б. В. от других рассказчиков, создаются выбором темы и „профессиональным" взглядом на мир. Стилистически, однако,

Б. В. очень трудно отделить от Белкина. В двух историях, рассказанных девицей К. И. Т., сентиментальность вполне могла быть отнесена на ее счет, тогда как в „Гробовщике“ трудно сказать, кто безыскуснее, простодушнее, менее образован — Белкин или Б. В. В диалогах, например, встречаются просторечия из обихода ремесленников и их работников, но этот лексический слой вполне мог быть введен как Белкиным, так и Б. В. Пушкин старался не перегружать повести лексикой и оборотами, характерными для тех или иных условий, предпочитая в основном „средний регистр“ разговорной речи, и только изредка пользовался просторечиями<sup>87</sup>. Кажется, что Б. В. и Белкин подкрепляют старания друг друга в создании простого стиля, отступая, таким образом, от „обычая, принятого нынешними романистами“ (VIII, 91). „Гробовщик“ сходен с „Метелью“ и „Барышней-крестьянкой“ в том, что во всех этих повестях создается несоответствие между простым стилем и содержанием.

Однако эффект этого несоответствия в „Гробовщике“ не комичен. „В кухне и гостиной (Адриана Прохорова.— П. Д.) поместились изделия хозяина: гробы всех цветов и всякого размера, также шкапы с траурными шляпами, мантиями и факелами“ (VIII, 89). Эпиграф к рассказу: „Не зрим ли каждый день гробов, / Седин дряхлеющей вселенной?“ — взятый из „Водопада“ (1794) Г. Р. Державина, был явно выбран с тем же простодушием, что и эпиграф ко всему циклу: автор вспомнил эти строки просто потому, что и в доме Адриана ежедневно находятся гробы. На самом же деле эпиграф не стал подобающим вступлением к рассказу, а резко контрастирует с ним, так как державинские строки несут символический смысл, а Б. В. понимает их буквально<sup>88</sup>. Практичный Б. В., в точности как и сам Адриан, не отдает себе отчета в том, что гробы и траурные шляпы означают смерть. Для Б. В. и Адриана эти предметы — всего лишь средство, которым гробовщик зарабатывает на жизнь.

Более всего это проявляется в том, какой вспоминает Б. В. вывеску над воротами дома Адриана: „Здесь продаются и обиваются гробы простые и крашенные, также отдаются на прокат и починяются старые“ (VIII, 89). Вероятно, Б. В. помнил вывеску над дверями портного или плотника, а не гробовщика, из чего следует, что он не видит большой разницы между изготовлением диванов и изготовлением гробов. Видимо, сам Адриан абсолютно безразличен к символиче-

скому значению атрибутов своей профессии, если может держать гробы у себя на кухне и в гостиной. Забывая о том, что его клиенты — мертвецы, он называет тех, кто побогаче, своими „благодетелями“ (VIII, 92) и корит бедняка за то, что тот „даром берет“ (VIII, 90) у него гроб; так создается впечатление активного участия мертвецов в событиях. Адриану представляется, будто смерть имеет отношение к его клиентам только в ограниченном, деловом смысле, в том, который не может быть применен к нему самому. В этом свете упоминание гробокопателей Шекспира и Скотта обретает еще бо́льшую актуальность, потому что диалог из первой сцены пятого акта „Гамлета“, процитированный Скоттом в качестве эпитафии к двадцать четвертой главе „Ламмермурской невесты“, содержит недоуменный вопрос Гамлета: „Или этот молодец не чувствует, чем он занят, что он поет, роя могилу?“<sup>89</sup>

Перипетия происходит в рассказе после того, как Юрко предлагает Адриану выпить за здоровье его мертвецов (VIII, 92): гробовщику открывается символический смысл его профессии. Следующий за этим сон мог показаться Б. В. просто смешным, но скрытый его смысл, выявляющийся во взаимосвязи с эпитафией, состоит в том, что до Адриана наконец-то дошла мысль о собственной бренности. Предвосхищая толстовского Ивана Ильича, Адриан работал всю жизнь, полагая, что смерть имеет отношение только к другим, но вот на вершине своей жизненной удачи он переехал в новый дом, и Каменный Гость откликнулся на его неосторожное приглашение, к нему пришел черный человек, чтобы заказать реквием, давно позабытый противник появился и поставил на него дуло пистолета.

Множество звеньев связывает „Гробовщика“ с серьезными произведениями Пушкина. Из письма Пушкина к невесте от 4 ноября 1830 г. мы узнаём, что Адриан списан с реального гробовщика, жившего напротив дома Гончаровых в Москве, и что Пушкин вспоминал об этом гробовщике, потому что боялся, как бы Наталья Николаевна не стала жертвой эпидемии холеры. Частично из-за эпидемии, а частично и потому, что в ожидании скорой свадьбы сам находился на повороте жизни и остро это чувствовал, он был занят осмыслением своего прошлого и настоящего и беспокоился о будущем. В некоторых своих лирических стихотворениях болдинского периода: „Прощание“, „Заклина-

ние", „Для берегов отчизны дальней..." — поэт взывает к покойным близким. В стихотворении „Румяный критик мой, насмешник толстопузый..." единственные живые существа, которых видит поэт среди убогих избушек, — это мужичок, несущий под мышкой гробик своего умершего ребенка, и сопровождающие его две бабы. Но ближе всего к „Гробовщику" по теме драматические произведения, созданные в тот же период<sup>90</sup>: не только „Каменный гость" и „Моцарт и Сальери", но также и „Пир во время чумы" с его мрачными контрастами, и „Скупой рыцарь", в котором жертвы скупца являются ему в воображении, подобно тому как к Адриану из загробного мира возвращаются клиенты<sup>91</sup>.

Хотя и тесно связанный с серьезными произведениями Пушкина, „Гробовщик" тем не менее рассказан безыскусным Б. В., и в повести преобладает комический тон. Как и шипучее вино, которое гости пьют во время застолья у Шульца, повесть Белкина в сравнении с маленькими трагедиями — всего лишь „полушампанское" (VIII, 91). Однако в „Гробовщике" присутствует немало и серьезного, что отличает его от целиком выдержанных в шутовых тонах историй, рассказанных девицей К. И. Т.; несоответствие между комичным и серьезным достаточно сильно, чтобы озадачить читателя и заставить его пережить то, что Вацлав Ледницкий точно назвал гротесковым эффектом<sup>92</sup>.

Гротеск „Гробовщика" предвосхищает гоголевское направление русского натурализма. „Дородный амур" (VIII, 89), украшающий вывеску над воротами Адриана, своею выразительностью превосходит даже намыленное лицо и надпись с предложением кровопускания, висящие над дверями цирюльни в гоголевском „Носе" (1836). Предложение „мертвый без гроба не живет" (VIII, 90) антиципирует последнюю часть „Шинели" (1841), в которой отдается приказ поймать призрака „живого или мертвого"<sup>93</sup>. Заявления о том, что „из русских чиновников был один будочник, чухонец Юрко" (VIII, 91; курсив мой.— П. Д.), и что из мертвых „остались дома только те, которым уже не в мочь", соседствуют с выражениями вроде „череп его ласково улыбался", „кости ног бились в больших ботфортах, как пестики в ступах" и „костяные объятия" (VIII, 93, 94). „Гробовщик", несмотря на комический настрой, выходит за пределы чистой комедийности.

Наиболее искусно Пушкин передает повествование от одного лица другому в повести „Выстрел“. Три четверти первой главы, где речь идет о знакомстве рассказчика с Сильвио, служат обрамлением, в котором на первом плане находится образ самого рассказчика. Подобная структура уникальна для повестей Белкина<sup>94</sup>. Детально изобразив обстановку, рассказчик уступает наконец свое место герою, но только для того, чтобы снова выйти на первый план во второй главе. Здесь обрамление занимает две трети, а в оставшейся части появляется другой герой, граф Б., который и доводит сюжет до конца. Другую интересную особенность этой структуры составляет параллелизм рыцарского поведения двух главных героев по отношению друг к другу: когда Сильвио рассказывает о первом этапе дуэли, он откровенно не одобряет собственные мотивы и выставляет своего противника в выгодном свете, точно так же и граф, вспоминая об их втором поединке, умаляет свои достоинства и подчеркивает мужество противника.

Таким образом, повесть имеет кроме Белкина еще трех „авторов“. При более пристальном рассмотрении, однако, мы обнаруживаем, что события в „Выстреле“ рассматриваются не с трех позиций, а с шести, потому что каждый из рассказчиков вспоминает прошлое, когда он был молод и по-иному оценивал собственные поступки и поступки других людей. И. Л. П., рассказавший эту историю Белкину, говорит, что он и его товарищи считали тридцатипятилетнего Сильвио стариком и что странности Сильвио „имели сильное влияние на молодые <...> умы“ (VIII, 65); он высказывает обобщенное суждение о молодых людях, которые, по его словам, „в храбрости обыкновенно видят верх человеческих достоинств и извинение всевозможных пороков“ (VIII, 67); он подчеркивает, что имеет от природы „романтическое воображение“ (VIII, 67), и в заключительном абзаце говорит: „Таким образом узнал я конец повести, коей начало некогда так поразило меня“ (VIII, 74), имея в виду, что только „некогда“ в прошлом его могла поразить история Сильвио. Тем не менее, хотя и существует четко ощущаемая ироническая дистанция между И. Л. П. как erzählenden Ich и И. Л. П. как erzählten Ich<sup>95</sup>, первая глава в основном передает его молодые впечатления, и в результате возникает двойное восприятие. Подобным же образом Сильвио, рассказывая о себе, говорит о привычке первенствовать, которая была

„страстию“ его молодости (VIII, 69), что подразумевает более холодный рассудок в поздние годы; тем не менее этот более холодный ретроспективный взгляд не мешает нам видеть первый этап дуэли его молодыми глазами. И наконец, заявление графа о том, что он „вот уже четыре года, как <...> не брал в руки пистолета“ (VIII, 72), наряду с другими деталями, предполагает, что и он тоже изменился со времени второго этапа дуэли, и все же о дуэли рассказывается с такой живостью, словно она случилась вчера.

Множественность взглядов на происходящее, позволяющая обычные ситуации увидеть в необычной перспективе, является излюбленным приемом пародистов. „Выстрел“, как и три другие повести, рассмотренные выше, представляет собой прежде всего пародию. Объект этой пародии — литературный герой, чьи интересы и мысли полностью обращены в прошлое, к какому-нибудь ранившему его душу событию. Классическим примером подобного героя был байроновский Гяур: после смерти его возлюбленной Лейлы все его мысли направлены на то, как отомстить ее убийце Гассану; добившись своей цели, он остается с „выжженной ума пустыней / И бесполезным грузом чувств“ („The leafless desert of the mind, / The waste of feelings unemployed“)<sup>96</sup> и проводит остаток жизни в монастыре, тоскуя о прошлом и возбуждая в монахах сострадание своим наводящим ужас взглядом. Ряд других героев Байрона: Конрад из „Корсара“ („The Corsair“, 1814), Альп из „Осады Коринфа“ („The Siege of Corinth“, 1816), Манфред из одноименной драматической поэмы („Manfred“, 1817) — воплощают те же душевные качества. Тот же тип героя появился и в русских поэмах 1820-х гг. Например, герой поэмы И. И. Козлова „Чернец“ (1825) теряет жену и ребенка из-за интриг „злодея“, семь лет он проводит „в далеких дебрях и лесах“, неся в душе бремя воспоминаний, потом убивает преступника и уходит в монастырь, чтобы посвятить себя угрюмому раскаянию.

Первый эпиграф к повести: „Стрелялись мы“ — взят из произведения такого же рода, поэмы Е. А. Баратынского „Бал“ (1828), герой которой, Арсений, вначале изображен как характер байронический:

Следы мучительных страстей,  
Следы печальных размышлений  
Носил он на челе; в очах  
Беспечность мрачная дышала<sup>97</sup>.

Он чуждается людей, его уважают, боятся его острого языка; любовь прекрасной Нины не может растопить его сердце; вот образец его речей: „Невольный мрак души моей — /След прежних жалких заблуждений/ И прежних гибельных страстей“<sup>98</sup>. В конце концов мы узнаём, что событием, оставившим такую глубокую рану в его душе, была воображаемая измена его возлюбленной, Ольги, отдавшей, как ему казалось, предпочтение приятелю, которого он ей представил. Арсений „мщением / Сопернику поклялся“ и сделал все, что было в его силах, чтобы спровоцировать ссору:

Скучал я, досаждал ему,  
И по желанью моему  
Вскипела ссора между нами:  
Стрелялись мы<sup>99</sup>.

Вероятно, именно на эти обстоятельства: соперничество, спровоцированную дуэль и душевную (а также и физическую) рану, полученную героем,— намекал Пушкин своим выбором эпиграфа<sup>100</sup>.

Одержимый одной мыслью герой, естественно, появился и в художественной прозе того времени. Установлено, что одним из главных литературных прототипов Сильвио был таинственный венгерский дворянин, изображенный в повести Бестужева-Марлинского „Вечер на Кавказских водах в 1824 году“<sup>101</sup>. Вот некоторые выдержки, характеризующие этого героя:

„Никто наверно не знал ни его звания, ни его отчизны, хотя в паспорте он назван был венгерским дворянином. Сказывают, он был странное и непонятное существо. <...> Жил весьма скромно и между тем сыпал золото бедным. Одевался просто, но одни солитеры его перстней стоили десятков тысяч. Вообще он был нелюдим и молчалив, ни с кем не сближаясь и никому не кланяясь. Однако же некоторые знатные особы говорили всегда с ним и о нем с величайшим уважением.

\* \* \*

По ночам <...> венгерец долго и пристально сживал за какими-то книгами и тщательно запирали их в другое время <...> во сне тяжело стонал он, словно совесть его подавлена

была каким-нибудь преступлением, и его всегдашняя физиономия, могильная синева лица его, его впалые, почти неподвижные очи, речь прерывистая и рассеянная обличали гораздо более страдания души, чем разрушение телесное<sup>102</sup>.

Этот венгр, как и Сильвио, посвятил всего себя выполнению тайной миссии, связанной с нанесшим ему душевную рану событием в прошлом. „Выстрел“ связан и с еще одним рассказом Бестужева — „Вечером на бивуаке“, откуда Пушкин взял второй эпиграф. Герой рассказа Мечин сражается на дуэли с получившим право первого выстрела противником, который его тяжело ранит; выздоровев, он собирается предъявить свои права на выстрел, но, благодаря вмешательству его друга, военный министр усылает его курьером со срочной депешей. Любопытно, что сначала Пушкин ошибался относительно источника строки, которую хотел использовать в качестве эпиграфа: „Я поклялся застрелить его по праву дуэли (за ним остался еще мой выстрел)“<sup>103</sup>. Письма 15 августа 1831 г. рукопись „Повестей“ Плетневу, он к сопроводительному письму добавил следующий постскриптум: «Кстати об эпиграфах. К „Выстрелу“ надобно будет приискать другой, именно в „Романе в семи письмах“ А. Бестужева в „Полярной звезде“: „У меня оставался один выстрел, я поклялся“ etc. Справься, душа моя» (XIV, 209). Плетнев, конечно, не смог найти эту строку в „Романе в семи письмах“ (1824) и предложил другую, но Пушкин настаивал на своем первоначальном выборе из-за соответствия фразы теме отложенного выстрела. Тем не менее показательно, что первоначально он думал о „Романе в семи письмах“, одном из самых слабых рассказов Бестужева<sup>104</sup>. Герой рассказа влюбляется в девушку из света и воображает, что безразличен ей, но у него нет уверенности, потому что между ними происходит только формальное светское общение; когда он узнаёт, что она благосклонно относится к другому человеку, он вызывает соперника на дуэль и убивает его. Этот рассказ соответствовал целям Пушкина даже в большей степени, чем „Вечер на бивуаке“, потому что у героя „Выстрела“ было еще меньше прав убивать соперника, чем у Мечина; дама сердца Мечина принимала его ухаживания, по крайней мере до тех пор, пока не появился его соперник. Еще один рассказ Бестужева, из которого Пушкин, кажется, делал заимствования, — „Поездка в Ревель“ (1821); здесь Евгений Крон следующим образом говорит о

дней своей юности: „Не проходило ни одной дуэли ..., где б я не играл или действительной или вспомогательной роли, и все товарищи отдавали мне первенство“<sup>105</sup>.

Одним из возможных литературных прототипов Сильвио, который, как это ни странно, не был введен в научный оборот, является профессор Андрони из повести Погорельского „Пагубные последствия необузданного воображения“, составляющей в „Двойнике“ (1828) третий вечер. Андрони желает свести старые счеты с отцом Алцеста, героя рассказа; для этого он создает куклу, которая выглядит живой; он ухитряется выдать куклу замуж за Алцеста; молодой человек, раскрыв обман, кончает жизнь самоубийством. Тщательно продуманный и потребовавший много времени для своего воплощения хитроумный план Андрони вполне мог навести Пушкина на мысль о главном упражнении одержимого прошлым Сильвио — стрельбе из пистолета, так же как могла быть подсказана Пушкину повестью Погорельского и мысль сделать месть еще более суровой, распространив ее и на семью противника.

И наконец, в качестве возможных литературных источников „Выстрела“ назывались по крайней мере два драматических произведения. Фраза: „...если б он вызвался пулей сбить грушу с фуражки кого б то ни было, никто в нашем полку не усумнился подставить ему своей головы“ (VIII, 65) — вызывает ассоциацию с „Вильгельмом Теллем“ („Wilhelm Tell“, 1804) Фридриха Шиллера, и она подкрепляется простреленной фуражкой Сильвио и выбором швейцарского ландшафта для пробитой пулями картины во второй главе<sup>106</sup>. С другой стороны, „Эрнани“ („Hernani“, 1830) Виктора Гюго мог подать Пушкину мысль об отложенном праве одного героя убить другого. Дон Руй Гомес де Сильва спасает жизнь Эрнани, хотя незадолго до этого ему и становится известно, что тот его соперник. Спасенный дарит спасителю свой рог и клянется покончить с собой, если де Сильва в него протрубит. Де Сильва, как и пушкинский Сильвио, появляется и трубит в рог в момент наивысшего счастья своего противника<sup>107</sup>.

Пародировав эти и, возможно, другие романтические произведения, Пушкин умело пользуется своими рассказчиками, каждый из которых по-своему видит и оценивает события. Родственная этому приему контрастная подача материала, заметная с самого начала „Выстрела“, употреблена и Бес-

тужевым при представлении венгра. Этого человека считают бедным, однако видны признаки, выдающие его богатство; считается, что он безразличен к местному обществу, тем не менее он сумел завоевать его уважение; считается, что он избегает общения с людьми, тем не менее он заводит в Кисловодске дружбу с приехавшим на лечение молодым русским. В каждой паре контрастных характеристик вторая, кажется, отменяет первую: герой на самом деле оказывается богатым, он заботится о своей репутации и способен на близкую дружбу.

Словно бы вдохновленный тем, как Бестужев возбуждает любопытство читателя, И. Л. П. доводит этот прием à toute outrance\*. В первом абзаце он жалуется на скуку армейской жизни и отсутствие знакомых за пределами офицерской среды. Читатель настраивается на рассказ о серых провинциальных буднях. Однако в следующем абзаце появляется человек в цивильной одежде, окруженный ореолом таинственности, совсем не похожий на заурядного армейского офицера. Как и венгр у Бестужева, Сильвио кажется небогатым, но у него явно водятся деньги. Он избегает разговоров о дуэлях, словно у него к ним интереса меньше, чем у молодых офицеров, которые часто разговаривают на эту тему; тем не менее вскоре обнаруживается, что у него интереса к дуэлям больше, чем у кого бы то ни было. Нам говорят, что он „никогда почти“ (VIII, 66) не играл в карты, но когда мы впервые его видим, он как раз погружен в карточную игру, а И. Л. П., забыв, что Сильвио „никогда почти“ не играет в карты, сообщает читателю, что все офицеры знают его манеру игры. Более того: как только мы узнаём, что никто никогда не вступал с ним в объяснения, когда он молча исправлял случайные ошибки других игроков, сразу же возникает ситуация, нарушающая это правило. Обобщения, кажется, даются только для того, чтобы их в каждом отдельном случае тут же отрицало частное.

Такая схема повествования выдержана во всей первой главе. Сильвио погружен в себя, тем не менее он ищет дружбы И. Л. П.; все, кроме И. Л. П., прощают Сильвио его кажущуюся трусость, тем не менее И. Л. П. — единственный, кому Сильвио, кажется, доверяет; за словами: „откровенные разговоры <...> прекратились“ (VIII, 67) — происходит единственный в повести откровенный разговор между Сильвио

\* До крайности (фр.).

и И. Л. П.; Сильвио говорит, что мало уважает постороннее мнение (VIII, 68), и тем не менее рассказывает И. Л. П. свою историю с одной лишь целью: он хочет, чтобы мнение о нем молодого человека улучшилось. Самое важное из этих противоречивых сведений находится в начале рассказа Сильвио: „Характер мой вам известен: я привык первенствовать, но смолоду это было во мне страстию“ (VIII, 69). Следующая за тем история представляет собой пример того, как он не умел первенствовать; в ряду со всеми остальными сведениями, которые вскоре были опровергнуты другими, претензии Сильвио на первенство (поданные, как мы видели, à la Марлинский) не заслуживают никакого доверия.

М. А. Петровский считал эту технику свидетельством пушкинского мастерства композиции<sup>108</sup>. Несомненно, в малых дозах подобная техника стимулирует интерес читателя, но Пушкин пользуется ею столь немилосердно, что не остается никаких сомнений в его насмешливой позиции. Используемая И. Л. П. и Сильвио, эта техника демонстрирует не столько пушкинское мастерство композиции, сколько его мастерство пародиста.

Если какая-то отдельная деталь в произведении не подпадает под ранее в нем данное общее правило, то ожидания читателя оказываются обманутыми. Они оказываются обманутыми и в том случае, когда не находят воплощения намеки на вероятное поведение героя или развязку сюжета<sup>109</sup>. (Нечто подобное мы видели в „Истории села Горюхина“.) В начале „Выстрела“ подчеркивается обычная угрюмость Сильвио, его желчность и злой язык. Когда его спрашивают, участвовал ли он раньше в дуэлях, он отвечает очень неохотно, и повествователю „видно было, что таковые вопросы были ему неприятны“ (VIII, 66). Молодые офицеры предполагают, что его совесть, должно быть,отягощена смертью „какой-нибудь несчастной жертвы его ужасного искусства“ (VIII, 66). Его непревзойденное мастерство стрелка, кажется, подтверждает, что он заядлый дуэлянт, а сама его внешность не допускает и мысли о трусости. Всё это черты байронического героя. Например, у Лары „легли морщины меж <...> бровей“ („brow in furred lines“), эти морщины — „знак страстей, но лишь былых страстей“ („spake of passions, but of passions past“); Лара прослыл человеком язвительным, его язык „сарказмом едким напоен“ („sarcastic levity of the tongue“); „он не терпел расспросов“ („not much he loved

long questions of the past"), и если все же „пытливец был упрям, то взор/ Его мрачнел — и рвался разговор“ („If still more prying such enquiry grew,/ His brow fell darker and his words more few"); и наконец, вид у него был столь неприветливый, что, „вглядясь безмолвно, робкие душой/ Шли прочь и ужас поверяли свой“ („things more timid that beheld him near, / In silence gazed or whispered mutual fear")<sup>110</sup>. Читателя „Выстрела“ почти уверили в том, что, если Сильвио получит вызов, он ответит: „Завтра! Да, завтра!“ — как сделал Лара в зале Ото. Зловещие признаки указывают на вероятный исход ссоры Сильвио с молодым офицером за карточным столом: Сильвио встает, „поблднев от злости и с сверкающими глазами...“ (VIII, 66), молодые офицеры „не сомневались в последствиях“ и считали своего товарища „уже убитым“; они говорят о вакансии в полку, которую откроет пуля Сильвио, и на следующее утро спрашивают, „жив ли еще бедный поручик“ (VIII, 66). Тем не менее ничего не происходит. И. Л. П. разочаровывает читателя то ли потому, что ко времени рассказа этой истории он обуздал свое „романическое воображение“, то ли потому, что у него не хватает мастерства поддерживать повествование на том уровне, на котором он его начал.

Однако, как только первые ожидания читателя оказываются обманутыми, у него начинают возникать новые. Сильвио по-прежнему остается таинственным героем, это подчеркивается такими фразами: его „жизнь была загадкой“ и „он казался мне героем таинственной какой-то повести“ (VIII, 67). Он срывает печать с полученного им письма „с видом величайшего нетерпения“; во время прощальной вечеринки он выказывает „судорожную веселость“, потом становится сильно „озабочен“ (VIII, 67, 68). Еще раз отмечается „мрачная бледность“ (VIII, 68) его лица, дважды упоминаются его сверкающие глаза, и он сравнивается с дьяволом, что особенно выделяется в повествовании, обычно скупом на метафоры. Читатель подозревает в герое некую сильную страсть, которая обычно ассоциируется с благородством; но он оказывается полностью лишенным героизма и привлекательности, когда заявляет: „Если бы я мог наказать Р\*\*\*, не подвергая вовсе моей жизни, то я бы ни за что не простил его“ (VIII, 68). Это предложение представляется странным в том смысле, что оно содержит голую правду и тем не менее не лишено некоторой романтической окраски: фраза

„я бы ни за что“ преувеличивает эмоции Сильвио и плохо согласуется с будничным смыслом всего предложения. Подобное несоответствие характерно для художественной ткани всей повести.

Сухое заявление Сильвио может разочаровать, но интересу читателя не позволяют ослабеть надолго. Удивление и замешательство рассказчика (подобные состояния характерны для повести) подчеркиваются для того, чтобы удержать эмоциональное напряжение на высокой ноте; ожидания еще более подогреваются, когда Сильвио заявляет: „Шесть лет тому назад я получил пощечину, и враг мой еще жив“ (VIII, 68), и, не торопясь удовлетворить любопытство читателя, рассказчик по воле Пушкина говорит о собственном любопытстве. Его вопросы: „Вы с ним не дрались?“, „Обстоятельства, верно, вас разлучили?“ (VIII, 68) — составляют параллель „Вечеру на бивуаке“: в этом рассказе месть не удастся Мечину сначала потому, что он ранен, а впоследствии потому, что военный министр отправляет его со срочной депешей. Читатель „Выстрела“ предполагает, что подобные же обстоятельства препятствовали получить сатисфакцию и Сильвио. Напряжение усиливается, когда Сильвио показывает свою продырявленную пулей фуражку, а потом говорит о своей ненависти и отчаянии и упоминает о том, что во время их ссоры „дамы попадали в обморок“ (VIII, 69). Однако выясняется, что он отложил свой выстрел просто потому, что его раздражала беззаботность противника, который, ожидая его выстрела, ел черешню и выплевывал косточки.

Конец первого поединка Сильвио и его противника мог бы показаться достаточно комичным и разрушить все дальнейшие ожидания, однако И. Л. П. удается разбудить новые даже и после этого эпизода. Для Сильвио, несомненно, результат дуэли был делом далеко не шуточным, потому что он оставил гусарскую службу и провел следующие шесть лет упражняясь в стрельбе из пистолета. „С тех пор (говорит он.— П. Д.) не прошло ни одного дня, чтоб я не думал о мщении. Ныне час мой настал...“ (VIII, 70). (Те же самые фразы, повторенные почти дословно Русалкой в драме Пушкина, порождают дурные предчувствия, полностью оправдывающиеся.) Сильвио сравнивается с тигром, который ходит взад-вперед по клетке, что усиливает представление о герое как о хищнике, готовом в любой момент броситься на жер-

тву (пусть даже упоминание клетки в тот момент, когда Сильвио вот-вот должен отправиться в путь, и кажется неуместным). Несмотря на то что это сравнение останется в памяти читателя и будет ее будоражить, у него создается впечатление, что Сильвио, как и Андрони в повести Погорельского, все-таки близок к осуществлению своего плана мести и, мастерски владея пистолетом, убьет противника, который наконец-то почувствовал вкус к жизни. На этом предположении и заканчивается первая глава, заинтриговав читателя и подгадывая его поскорее приступить ко второй. И. Л. П. еще раз удалось подогреть читательский интерес.

В рукописи после первой главы Пушкин поставил дату „12 октября“ и написал: „Окончание потеряно“ (VIII, 597). Но потом он решил продолжать повесть и завершил вторую главу за два дня. Если бы он остановился на первой главе, то вся повесть имела бы совершенно иной смысл, потому что в этом случае читатель полагал бы, что противник Сильвио не избежал своей судьбы<sup>111</sup>. И на самом деле, тогда по крайней мере последние из ожиданий читателя не были бы бесповоротно обмануты, а это шло бы вразрез с замыслом Пушкина. Одна из причин, по которой он решил продолжать повесть, состояла, вероятно, в том, что он хотел замкнуть круг обманутых ожиданий.

Д. Д. Благой попытался показать, что две главы построены симметрично<sup>112</sup>. Обе занимают почти равное число страниц. Обе начинаются с описания серой провинциальной жизни, и на этом фоне резко выделяются контуры вызывающих интерес героев (Сильвио и графа). Бедная обстановка жилья Сильвио, где единственные предметы роскоши — дорогие пистолеты, контрастирует с роскошью графского дома (в обоих случаях Пушкин употребляет слово „роскошь“ — VIII, 65, 71). Параллелью комнаты Сильвио с продырявленными пулями стенами предстает простреленная картина в кабинете графа. Фуражка Сильвио, служащая символом нанесенного ему оскорбления, появляется и во второй главе; всаживая свою пулю поверх графской, Сильвио всего лишь еще раз демонстрирует свое искусство стрельбы из пистолета, которое мы видели в первой главе, когда он пулю за пулей всаживал в туза; напоминая графу при втором поединке о черешнях, которые тот ел во время первого, Сильвио говорит, что пули в его пистолете тяжелее черешневых косточек; мстя графу, он вспоминает пощечину, полученную от

него шесть лет назад, и укоряет его за дьявольское счастье, благодаря которому тот в обоих случаях вытаскивает счастливый номер.

Более того, во второй главе продолжается обман ожиданий читателя. В первой главе молодой И. Л. П. видел в Сильвио героя, потому что тот был старше и опытнее его, во второй у него вызывает трепет граф своим более высоким положением. Уважение, которое испытывает И. Л. П. к этим двум персонажам, в обоих случаях оказывается не вполне заслуженным. В первой главе Сильвио его разочаровал, во второй он разочаровывается в графе. В противоречии с первоначально складывающимся благоприятным мнением о графе он теряет голову, когда Сильвио застигает его врасплох, соглашается сделать второй выстрел, на который не имеет права, и становится свидетелем того, как его жена бросается перед Сильвио на колени. Разумеется, ожидания читателя в отношении графа не возбуждаются столь намеренно, как в отношении Сильвио, что несколько нарушает симметрию двух глав, но ведь граф не является центральным персонажем повести<sup>113</sup>. Еще одно отличие второй главы от первой состоит в том, что ее концовка обманывает ожидания дважды: на этот раз читатель разочаровывается не в одном, а сразу в двух героях. Не только граф не оправдывает ожиданий рассказчика, но и Сильвио не производит выстрела, которого мы ждали на протяжении всего повествования. Этот Лара не лишает жизни своего Ото, этот Андрони не доводит сына (или жену, как могло бы быть в данном случае) своего врага до самоубийства.

Некоторые ученые считают развязку „Выстрела“ не окончательным развенчанием Сильвио, а указанием на то, что он „одержал победу над самим собой“, отринув свои прежние бретерские привычки<sup>114</sup>. Однако, когда все сказано и сделано, Сильвио не просто так оставляет графа: как становится ясно со слов самого графа, Сильвио удалась его месть, он заставил своего врага действовать против совести и испытать столь сильное унижение как в своих глазах, так и перед женой, что тот и четыре года спустя, вспоминая те события, краснеет<sup>115</sup>. Но главный вопрос не в том, насколько Сильвио удалась его месть, а в том, каким он предстает в результате.

Неоспоримым фактом является то, что Сильвио в конце повести теряет свой романтический ореол. Прием, который

мы видели в „Метели“, использован и здесь: романтические понятия кажутся смешными, когда на них смотришь в перспективе, открывающейся из окна столовой в доме какого-нибудь провинциального помещика. Одна из важных причин, заставивших Пушкина взяться за вторую главу, состоит, вероятно, в том, что такая концовка предоставляла возможность установить подобную перспективу. Как говорит Томас Шоу, „Выстрел“ — это рассказ не только о том, как Сильвио три раза не произвел выстрела, но также и о том, как И. Л. П. открыл для себя смысл этих событий<sup>116</sup>. Далее, то обстоятельство, что граф в момент приезда к нему Сильвио уже женат и расположен вести спокойную жизнь, помогает по-новому взглянуть на Сильвио: его план сделать свой выстрел, задуманный шестью годами ранее как род романтической мести, является по меркам обиденной жизни обыкновенным убийством. Разоблачение ложного чувства чести и ложной храбрости, пародирование нелепой идеи, будто человек может посвятить свою жизнь вынашиванию планов мести за обиду, полученную в молодости, и ко всему этому развенчание байронического героя — таковы на самом деле должны были быть задачи, которые поставил перед собой Пушкин и которые он успешно выполнил с помощью вымышленных рассказчиков и соответствующих художественных приемов. Но странный образ Сильвио несет в себе, кажется, нечто большее, чем пародию.

Прекрасный ключ к пониманию Сильвио дал Достоевский своей интерпретацией этого образа — не в критической статье, а в художественном произведении. Подобно тому как бессмысленная смерть Сильвио под Скулянами послужила Тургеневу моделью для концовки „Рудина“ (1855), так и характер этого пушкинского героя повлиял на Достоевского при создании им образа человека из подполья. Глубоко понимая пушкинскую мысль (что он и показал неоднократно), Достоевский намекал на связь между Сильвио и Альбером из „Скупого рыцаря“. Из этой пьесы он взял слова Альбера: „Меня держать как сына, не как мышшь, / Рожденную в подполье“ (VII, 109) — и преобразовал их в метафору существования русского интеллигента XIX века<sup>117</sup>. С другой стороны, Сильвио упоминается в той части „Записок из подполья“ (1864), где герой по пути в бордель вынашивает замыслы мести Зверкову и его товарищам:

«На рассвете деремся, это уж решено <...> Я скажу: „Смотри, изверг, смотри на мои ввалившиеся щеки и на мое рубище! Я потерял всё — карьеру, счастье, искусство, науку, любимую женщину, и всё из-за тебя. Вот пистолеты. Я пришел разрядить свой пистолет и... и прощаю тебя“. Тут я выстрело на воздух, и обо мне ни слуху ни духу...

Я было даже заплакал, хотя совершенно точно знал в это же самое мгновение, что все это из Сильвио и из „Маскарада“ Лермонтова. И вдруг мне стало ужасно стыдно, до того стыдно, что я остановил лошадь, вылез из саней и стал в снег среди улицы»<sup>118</sup>.

Фраза „Я пришел разрядить свой пистолет“ — почти точная цитата из „Выстрела“ („Я приехал разрядить мой пистолет“ — VIII, 73). Сильвио приехал к графу не в „рубашку“, но вид у него — „запыленный и обросший бородой“ (VIII, 73) — по меньшей мере был растрепанный. Всадить пулю в след от графской было демонстрацией мастерства владения пистолетом, но такой выстрел был столь же безвреден, как и выстрел в воздух. Однако самое явное указание на то, что „Выстрел“ оказал влияние на „Записки из подполья“, мы находим в более раннем эпизоде: там, где рассказывается о столкновении героя в бильярдной с высокорослым офицером, который взял его за плечи и переставил с одного места на другое, а сам прошел, словно и не заметив. Как и Сильвио, человек из подполья долгие годы вынашивает планы мести врагу, который и думать забыл об этом происшествии.

Человек из подполья, конечно, во многом отличен от Сильвио, но важно то, что в пушкинском персонаже Достоевский смог найти, по крайней мере в зародышевом состоянии, некоторые черты, соответствовавшие его замыслу. В самом деле, если отбросить романтическую маску (что последовательно делал и сам Пушкин), то Сильвио из внушающего трепет маньяка превращается в жалкого неудачника. Ведь в конце концов в повести только утверждается, а не показывается, что молодые офицеры глубоко его уважали; в единственном действительно изображенном эпизоде обнаруживается, что он не умеет защитить свою честь. В свете этого происшествия его угрюмость, его злой язык и его таинственность представляются всего лишь неспособностью к обыкновенной дружбе, а его усилия стать непревзойденным стрелком можно интерпретировать как попытку

обрести уверенность в себе, которой без этого ему не хватает. Трудно поверить, что и за шесть лет до этого, еще до появления графа в гусарском полку, где он служил, у него была привычка „первенствовать“. Если уж он был так весел, и счастлив, и популярен, то каким образом появление единственного соперника могло настолько вывести его из равновесия, что он оставил карьеру и друзей и удалился в унылый уголок России, прихватив с собой только свои пистолеты?

Было отмечено, что Пушкин, пародируя традиционные рассказы о дуэлях, намеренно принизил решающий мотив подобных рассказов, а именно — соперничество из-за женщины<sup>119</sup>. Сильвио, разумеется, возмущен успехом графа у жены польского помещика, с которой у Сильвио роман, но это только один из поводов для его недовольства графом. Главным образом его раздражает „молодость, ум, красота“ вновь прибывшего офицера, его „веселость самая бешеная“ и „храбрость самая беспечная“, его „громкое имя“ и „деньги, которым не знал он счета“ (VIII, 69); наиболее оскорбительный поступок графа состоит в том, что, когда его попытки искать дружбы Сильвио были отвергнуты, „он безо всякого сожаления <...> удалился“ (VIII, 69), а более всего приводит Сильвио в бешенство то поражение, которое наносит ему граф, отвечая на его желчные эпиграммы добродушными шутками. Хотя основная цель Пушкина и могла состоять в создании пародии, но, разрушив романтический ореол, он наделил своего героя жизненными чертами.

Черешневые косточки, которые выплевывает граф в то время, как Сильвио целится в него, несут тот же смысл, что и добродушные шутки графа: они говорят о том, что заядлый дуэлянт не в силах вывести его из равновесия. Они становятся символом слепого бешенства Сильвио из-за того, что его не замечают и не боятся. Он отказывается стрелять, потому что понимает: его противник останется безразличным к нему, даже если он его застрелит; он отнюдь не жаждет смерти графа, ему нужно, чтобы граф — как Зверков в мечтах человека из подполья — на коленях, обнимая его ноги, вымаливал его дружбы<sup>120</sup>. Как и у Лизы из „Романа в письмах“, у Сильвио повышенная восприимчивость к обидам, вымышленным или реальным: хотя он сам провоцирует графа на пощечину, хотя это происшествие дает ему удобную возможность отомстить графу и хотя дуэль по всем

кодексам чести должна смыть позор пощечины, он никак не может ее простить или забыть. Пощечина становится таким же центром символической структуры „Выстрела“, каким она является в „Записках из подполья“. Кажется, что эта пощечина нанесена не ладонью человеческой руки, а самой жизнью, судьбою: граф — это только козел отпущения за своенравие парок, которые не наделили Сильвио таким же богатством, именем, красотой и веселостью. „Блестательный счастливец“ (VIII, 69) — так Сильвио называет графа в начале своего рассказа; он видит в нем „вечного любимца счастья“ (VIII, 69), когда тот на первом этапе дуэли вытаскивает счастливый номер; а когда то же самое происходит в их последнюю встречу, он с усмешкой, которую граф никогда не забудет, поздравляет его с „дьявольским счастьем“ (VIII, 74). В этом контексте становится более понятным сравнение Сильвио с тигром не на свободе, а в клетке: он пленник слепой ярости, которой не может дать выхода. Он — это тот же Альбер, с кем несправедливо обращается если и не жестокий отец, то безразличная судьба.

Представляется неоспоримым, что Пушкин добавил вторую главу к повести для того, чтобы не только замкнуть круг обманутых ожиданий и подчеркнуть прозаический взгляд И. Л. П. на мир, но и чтобы пролить больше света на характер Сильвио. Как только граф начинает свой рассказ, внимание заостряется, например, на нерешительности Сильвио. Мы видели его колебания и раньше: он побледнел от гнева, когда молодой офицер швырнул в него шандал, и, вероятно, взвешивал возможность вызова обидчика на поединок; он должен был сделать первый выстрел во время дуэли с графом, но объясняет нам: „...волнение злобы во мне было столь сильно, что я не понадеялся на верность руки и, чтобы дать себе время остыть, уступал ему первый выстрел“ (VIII, 69); и даже когда граф прострелил ему фуражку, он не делает ответного выстрела, потому что не уверен, даст ли ему полное удовлетворение такая месть. Но окончательно обнаруживается его нерешительность в осуществлении своей цели во второй главе. Как только до него дошло известие об обручении графа, он поспешил в Москву, грозясь убить своего врага до его свадьбы (VIII, 70), а разыскал он свою жертву только после того, как молодожены уехали на медовый месяц в поместье. Высказывалось предположение, что эта несогласованность возникла вслед-

ствии изменения первоначального замысла кончить повесть первой главой и что Пушкин просто не заметил этого, продолжив повествование<sup>121</sup>. Действительно, Пушкин — а вернее рассказчик — никак не объясняет эту задержку, но отсутствие объяснения не обязательно означает, что Пушкин допустил просмотр. Предположительно, что-то могло задержать Сильвио: поломка экипажа, болезнь или что-нибудь в этом роде, — но почему же об этом не сказать? С другой стороны, оставленная без объяснений, эта задержка связывается с присущей характеру Сильвио нерешительностью, свидетельства которой мы уже видели. Ведь, в конце концов, он отправился исполнить миссию свойства сомнительного, с точки зрения не только моралиста, но даже и дуэлянта. Свойственная благородным людям уверенность в себе, если бы она была у Сильвио, заставила бы его просто забыть об этом выстреле. Заявлять свое право на него шесть лет спустя, когда его противник давно и думать забыл о ссоре, представляется „чем-то вроде низости“<sup>122</sup>. По пути к имени графа у него были все основания остановить лошадей, выйти из коляски и, став посреди дороги, устыдиться себя самого, как это впоследствии сделает человек из подполья. Зигзаги его нерешительности придают драматизм последовавшему противостоянию.

Благодаря деталям, добавленным к характеристике Сильвио во второй главе, он предстает человеком, которого мучают сомнения и которого внутренние побуждения толкают на то, чтобы ставить себя в унижительные положения. Если он желает утвердить свое превосходство, то можно ли было найти для этого худший способ? Какую честь надеется он вернуть себе, возобновляя дуэль в противоречии со всеми кодексами поведения? Прежде всего, ни одна дуэль не могла считаться корректной без секундантов, призванных обеспечить ее соответствие правилам. Далее, если уж дуэль и в самом деле должна была быть возобновлена, то для нее следовало назначить место и время; то, что сделал Сильвио, ворвавшись в чужой дом с угрозами застрелить хозяина, никак нельзя было назвать дуэлью. И последнее, но самое важное: ни один благородный человек не стал бы настаивать на продолжении дуэли в присутствии женщины. Совершив все это, Сильвио, предвосхищая порывистых фигляров Достоевского, только вызывает к себе презрение графа и графини. Размахивая пистолетом, он сумел запутать их, вынудил

графиню броситься к его ногам<sup>123</sup>, но, наслаждаясь их испугом, он в то же время не может не понимать, как недостойно себя ведет. Может быть, он и отомстил графу, но, сделав это, разбередил рану, нанесенную ранее его самоуважению.

Называлось несколько реальных лиц, и первым среди них друг Пушкина И. П. Липранди, которые могли служить прототипом Сильвио<sup>124</sup>. Некоторые поверхностные черты вполне могли быть списаны с друзей, но в этой связи возникает закономерный вопрос: в какой мере Пушкин наделил обоих персонажей собственными чертами? Поначалу может показаться, что Пушкин идентифицируется только с графом и ни в коем случае не с Сильвио. Хорошо известен эпизод времен южной ссылки, когда Пушкин сам во время дуэли ел черешни<sup>125</sup>. Как и граф, когда Сильвио вознамерился его убить, Пушкин тоже был накануне женитьбы. Он был счастливое дитя фортуны, к которому слава пришла без особых на то усилий с его стороны; если Сильвио для графа то же, что Сальери для Моцарта, то не возникает сомнений, на чьей стороне лежат симпатии Пушкина<sup>126</sup>. И наконец, в той же мере что и Дон Гуан, которого статуя командора посещает в тот миг, когда он считает, что добился счастья, граф под дулом пистолета Сильвио в свой медовый месяц — это alter ego\* Пушкина<sup>127</sup>.

Другие детали, однако, указывают на то, что Пушкин в большей степени идентифицируется с Сильвио. Например, хотя на самом деле в юности слава легко пришла к Пушкину, ко времени работы над „Повестями Белкина“ его популярность упала. Более того, он подвергался злобным нападкам в печати<sup>128</sup> и, как того и следовало ожидать, очень остро реагировал на критику. Фельетон Булгарина, содержащий клевету на его предка, был особенно болезненным воспоминанием, и мысли о мести не могли не приходиться в голову Пушкина. Как явствует из „Романа в письмах“, фрагмента „Гости съезжались на дачу...“ и стихотворения „Моя родословная“, в конце 1820-х гг. Пушкин остро ощущает резкий контраст между своим аристократическим происхождением (по отцовской линии) и относительно низким общественным положением его семьи в царствование Николая I. В путевых заметках 1829 г., которые позднее составили „Путешествие в Арзрум“ (1835), есть запись о том, как за обеденным

---

\* Второе я (лат.).

столом у генерала лакеи подавали ему блюда в последнюю очередь из-за его низкого чина. Когда осенью 1830 г. карантин запер его в Болдине, его мучили мысли о том, что он находится в стесненном финансовом положении, не давали ему покоя и мысли о скорой женитьбе и о требованиях, предъявлявшихся семьей будущей жены. Все эти обстоятельства побуждали Пушкина при работе над образом Сильвио создавать нечто большее, чем выставленный в смешном виде профессор Андрони; закончил же Пушкин, по своему обыкновению, тем, что наделил своими чертами обоих персонажей.

Это, конечно, не означает, что Сильвио списан с Пушкина, но обостренная чувствительность Пушкина к некоторым вопросам несомненно способствовала тому, что образ Сильвио в психологическом плане обрел глубину, которая возбудила впоследствии интерес Достоевского. „Выстрел“ нельзя рассматривать как психологическое исследование, но использование Достоевским образа Сильвио указывает на то, что в этом персонаже, несмотря на общий пародийный замысел, было зерно того героя, который займет центральное место в русской литературе XIX века.

## 6

„Станционный смотритель“, бесспорно самая удавшаяся из повестей Белкина, рассказан титулярным советником А. Г. Н. Будучи старше Белкина, он сообщает, что ко времени начала описываемых событий „в течение двадцати лет сряду изъездил <...> Россию по всем направлениям“ (VIII, 97), а это несовместимо со сведениями, приводимыми на следующей странице. Он рассказывает нам, что в 1816 г., во время своей первой встречи со станционным смотрителем, имел низкий чин и был „молод и вспыльчив“, из чего следует, что он лишь недавно начал свою карьеру. С другой стороны, мы знаем, что Белкин вышел в отставку в 1823 г., а „Повести“ были его первыми опытами на литературном поприще и были написаны, вероятно, не позднее 1824 или 1825 г. Поэтому, к моменту, когда А. Г. Н. рассказывает свою историю, он не мог разъезжать по России по служебным делам более семи или восьми лет<sup>129</sup>. Этой несообразностью, вкупе со многими другими в „Повестях Бел-

кина", Пушкин, вероятно, хотел напомнить читателю, что рассказчики повестей — всего лишь игра воображения и к ним не следует относиться серьезно.

Сделав А. Г. Н. старше Белкина, Пушкин получал возможность пародировать человека, приверженного старомодному слогу и литературным вкусам. Тогда как все другие рассказчики Белкина, кажется, представляют литературные направления, модные в 1820-х гг. (что тоже является несообразностью, так как Белкин вроде бы написал свои повести до того, как некоторые из пародируемых в них произведений увидели свет), А. Г. Н. выступает последователем сентиментализма XVIII — начала XIX века. Его ориентация на Карамзина проявляется прежде всего в том, что эта повесть, единственная из пяти в сборнике, имеет вступление. По слогу и духу оно совпадает с такими хорошо известными вступлениями, как размышления Радищева о способности человека к состраданию в „Посвящении“ к „Путешествию из Петербурга в Москву“ (1789), как увещание читателя любить российскую древность в начале повести Карамзина „Натаалья, боярская дочь“, как ностальгическая прелюдия к „Бедной Лизе“, находящая кульминацию в восклицании: „Ах! Я люблю те предметы, которые трогают мое сердце и заставляют меня проливать слезы нежной скорби!“<sup>130</sup> Обращение А. Г. Н. к совести читателя в связи с тем, что стационарные зрители нередко подвергаются физическому насилию, интерпретировалось как отголосок главы „София“ из „Путешествия“ Радищева, где автор раздумывает, не избить ли ленивого и лживого стационарного зрителя<sup>131</sup>. Вступление А. Г. Н. близко также к некоторым более поздним подражаниям ранним сентименталистам, например рассказу М. П. Погодина „Нищий“ (1826), который начинается филантропическим рассуждением на тему о необходимости понимать тех, кого судьба довела до улицы<sup>132</sup>. Но самым явным образом литературные вкусы А. Г. Н. проявляются в неодобрительном упоминании стихотворения Вяземского „Станция“ (1825), давшего Пушкину и эпиграф к повести<sup>133</sup>. Серьезный А. Г. Н. не принимает шуточного тона Вяземского, называющего стационарных зрителей диктаторами и желающего им типун на язык, когда они отвечают, что лошадей нет. Вместе с другими рассказчиками Белкина он противник не только самого Вяземского, но также друга Вяземского и его литературного союзника, Пушкина.

Расхождение между А. Г. Н. и Пушкиным наиболее очевидно в следующем месте повести:

„Находился я в мелком чине, ехал на перекладных и платил прогоны за две лошади. Вследствие сего смотрители со мною не церемонились, и часто бирая с бою то, что, во мнении моем, следовало мне по праву. Будучи молод и вспыльчив, я негодовал на низость и малодушие смотрителя, когда сей последний отдавал приготовленную мне тройку под коляску чиновного барина. Столь же долго не мог я привыкнуть и к тому, чтоб разборчивый холоп обносил меня блюдом на губернаторском обеде. Ныне то и другое кажется мне в порядке вещей. В самом деле, что было бы с нами, если бы вместо общеудобного правила *чин чина почитай*, ввелось в употребление другое, например: *ум ума почитай*? Какие возникли бы споры! и слуги с кого бы начинали кушанье подавать?“ (VIII, 98).

Здесь содержатся две детали, которые Пушкин использовал в других произведениях в совершенно ином стилистическом контексте. Один раз — в „Путешествии в Арзрум“, где, как мы уже видели, он с негодованием упоминает о том, как его обносили за обедом, куда были приглашены высокие чины. И другой раз — размышляя об относительной ценности ума и чина, чему он уделил серьезное внимание в записке „О народном воспитании“ (1826), написанной им по просьбе Николая I<sup>34</sup>. В понимании А. Г. Н., негодование по поводу унижений, испытанных в свете, и предпочтение ума чину — это заблуждения вспыльчивой молодости, от которых он излечился в своей зрелой мудрости. Вспыльчивой молодости были близки идеи Радищева, и упоминание о лошадях, которые вне очереди отдаются высокому чиновнику, могло восприниматься как аллюзия на главу „Завидово“ радищевского „Путешествия“, где именно это едва не случается, тогда как в зрелом возрасте А. Г. Н. стал последователем В. А. Жуковского, который в статье 1808 г. „Писатель в обществе“ проводил мысль о том, что люди, не принадлежащие от рождения к большому свету, не должны пытаться пробить себе туда дорогу, им следует наслаждаться мирной жизнью в кругу своего любящего семейства. Конечно, как предполагают некоторые исследователи, А. Г. Н. может говорить это с иронией<sup>135</sup>, а его внезапный переход от серьезности к иронии может быть всего лишь одним из несоответствий, которые нередки в „Повестях Белкина“, но

вероятнее все же, что иронические нотки принадлежат Пушкину, а слова А. Г. Н. следует воспринимать буквально.

Сентименталистская стилистика вступления частично переходит в основное повествование. Появляющийся в первом абзаце образ „бедного жилища“ (VIII, 97) стационарного зрителя возникает снова, когда говорится, что Вырин живет в „смиренной, но опрятной обители“ (VIII, 98—99). И опять же, этот образ был заимствован у Жуковского, который писал, что „вселенная, со всеми ее радостями, должна быть заключена в той мирной обители, где он (писатель.— П. Д.) мыслит и где он любит“<sup>136</sup>. Вырин с дочерью создают впечатление домашнего счастья, подобного тому, какое изобразил В. И. Карлгоф в своей сентиментальной идиллии „Стационарный зритель“ (1826), которая была еще одним объектом пародии Пушкина<sup>137</sup>. Именно это спокойное семейное счастье и разрушает жестокий молодой гусар.

На каждом шагу А. Г. Н. старается тронуть сердце читателя. Во второй свой приезд он не только сокрушается, глядя на постаревшего Самсона (можно предположить, что „лаконичный“ Белкин вполне удовлетворился бы только этим), но еще и входит в подробности: „...я смотрел на его седину, на глубокие морщины давно небритого лица, на сгорбленную спину“. Не удовлетворенный даже этим сильным образом, А. Г. Н. другими словами повторяет уже им сказанное, говоря, что Вырин превратился в „хилого старика“ (VIII, 100). Далее, Вырин помещает больного Минского не в общей комнате (как обычно поступали с заболевшими путешественниками), а уступает ему свою кровать, отчего неблагодарность молодого человека становится еще более отвратительной. У чиновника, пусть и низкого чина, должны были быть средства, чтобы доехать до города на лошадях, но А. Г. Н. заставляет Вырина идти пешком, вероятно для того, чтобы он предстал еще большим мучеником. Фразы вроде „сердце его начало ныть“, он был „ни жив, ни мертв“, „слезы вернулись на глазах“, „слезы опять вернулись на глазах его“ и „несколько секунд в тягостном для него ожидании“ (VIII, 102—104) еще больше подчеркивают эмоциональную сторону, которая и без того должна быть вполне понятна из ситуации. Когда охваченный горем старик идет отслужить молебен, то идет он, конечно, в церковь Всех Скорбящих (VIII, 104). Как и Карамзин, А. Г. Н. часто адресуется к читателю, задает риторические вопросы, раздражается вос-

клицаниями, пользуется анафорами, чтобы добиться поэтического эффекта, и — что еще больше сближает его с ранними сентименталистами — прибегает к архаизмам, вроде *токмо*, *столь*, *сии* и *кои* (VIII, 97, 98). Девушка К. И. Т. в „Метели“ и „Барышне-крестьянке“ обнаруживает себя своим сентиментальным стилем лишь изредка; стилистическое присутствие А. Г. Н. ощущается если и не повсеместно, то тем не менее на протяжении всего „Станционного зрителя“.

Подобно Бурмину в „Метели“, Сильвио и графу в „Выстреле“, Самсону Вырину предоставляется возможность рассказать свою историю до определенного момента. Его речь изобилует просторечиями. Но, как мы уже видели, Пушкин не любил перегружать свою прозу сословным жаргоном: произнеся около дюжины предложений, станционный зритель прекращает говорить от первого лица и уступает место А. Г. Н., который рассказывает за него остальную часть истории. Самсон Вырин выступает от первого лица еще раз только после завершения петербургского эпизода, когда сокрушается о судьбе дочери. Поэтому его повествование, исключая диалоги, которые приводятся прямой речью, выдержано не в его стиле. Но часто в тех местах, где не передан его стиль, передается его восприятие происходящего. Например, когда Минский засовывает ему „что-то“ (VIII, 103) за рукав, происходящее явно воспринимается его собственными, а не всеведущего повествователя глазами<sup>138</sup>. Показывать происходящее через восприятие Вырина тем легче, что А. Г. Н. сочувствует герою, называет его своим „приятелем“ (VIII, 105), „добрым зрителем“ (VIII, 101) и „бедным зрителем“ (VIII, 102). Минский в глазах А. Г. Н. не меньший „обманщик“ (VIII, 102), чем в глазах Вырина. А еще больше близость А. Г. Н. к нищему зрителю подчеркивает то, что он не забывает упомянуть о семи рублях, истраченных на вольных лошадей, которых ему пришлось нанять, чтобы в последний раз заехать на знакомую станцию.

В „Выстреле“, как мы видели, Пушкин в полную меру использовал прием обманутых ожиданий, добившись требовавшегося ему эффекта. На первый взгляд в „Станционном зрителе“ происходит совершенно противоположное: А. Г. Н. вроде бы оправдывает абсолютно все возбуждаемые им ожидания. Тему избитости станционных зрителей, намеченную во вступлении, продолжает Вырин, рассказывая, как Дуня успокаивала рассерженных путешественников; Мин-

ский замахивается нагайкой на Вырина, но опускает руку, увидев Дуню. Обычно проезжие господа делают вид, что проголодались, чтобы подольше побыть с Дуней; в представленной нам сцене Минский с той же целью притворяется больным. Мы видим, как перед приездом Минского Дуня шьет себе платье, а ее привлекательность произведет на молодого гусара неизгладимое впечатление. Она провожает А. Г. Н. до телеги и позволяет поцеловать себя в сених, что подготавливает читателя к тому, что она во второй раз пойдет провожать проезжего, но теперь сядет в кибитку и уедет навсегда. Когда барыни дарят Дуне платки и сережки, она оказывается в опасной близости к тому богатству, которое проносится мимо станции; и в самом деле мы увидим ее в Петербурге окруженной роскошью, на пальцах ее будут сверкать кольца (VIII, 104). „Горшки с бальзаминном“ (VIII, 99), упомянутые в первой сцене как символ домашнего уюта, появляются только для того, чтобы нам сообщили об их бросающемся в глаза отсутствии во второй<sup>139</sup>. Эпизод вручения Минским зрителю двадцати пяти рублей за постой служит прелюдией к сцене, в которой гусар дает старику деньги, пытаясь возместить ему потерю дочери. Кровать, которую Вырин уступает соблазнителью,— это та самая кровать, на которую он вскоре сляжет по-настоящему больным. Если начинается повесть весенним ливнем, то перелом в судьбах героев происходит в сильную бурю; если Вырин чувствует безотчетное беспокойство после отъезда дочери в церковь, то на это есть основательная причина; и если А. Г. Н. полон печальных предчувствий на подъезде к станции во второй раз, то мы можем не сомневаться в трагическом развитии сюжета. В этой повести нет ни одной детали, которая не укладывалась бы в определенную схему или не всплывала тем или иным образом позднее.

Но если А. Г. Н. неизменно оправдывает ожидания, то можем ли мы поверить, что он помещает в центр символической структуры повести ряд образов, не наделяя их прогностической функцией? Тем не менее именно это и происходит. Эти центральные образы представляют собой несколько картинок на стене в доме зрителя, иллюстрирующих притчу о блудном сыне, и их функция состоит в нарушении принципа сбывшихся ожиданий<sup>140</sup>.

Первое, что поражает нас при чтении описания этих картинок,— это их расхождение с библейским текстом. Приведем соответствующие строки из 15-й главы Евангелия от

Луки и из „Станционного смотрителя“; отступления в повести от библейского текста выделены курсивом.

Лк 15

11 Еще сказал: у некоторого человека было два сына;

12 И сказал младший из них отцу: отче! дай мне следующую мне часть имения. И отец разделил им имение.

13 По прошествии немногих дней младший сын, собрав всё, пошел в дальнюю сторону и там расточил имение свое, живя распутно.

14 Когда же он прожил всё, настал великий голод в той стране, и он начал нуждаться;

15 И пошел, пристал к одному из жителей страны той, а тот послал его на поля свои пасти свиней;

16 и он рад был наполнить чрево свое рожками, которые ели свиньи, но никто не давал ему.

17 Придя же в себя, сказал: сколько наемников у отца моего избыгочествуют хлебом, а я умираю от голода;

18 Встану, пойду к отцу моему и скажу ему: отче! я согрешил против неба и пред тобою

19 И уже недостоин называться сыном твоим; прими меня в число наемников твоих.

„Станционный смотритель“

В первой (картинке.— П. Д.) почтенный старик в колпаке и шафорке отпускает беспокойного юношу, который поспешно принимает его благословение и мешок с деньгами.

В другой яркими чертами изображено развратное поведение молодого человека: он сидит за столом, окруженный ложными друзьями и бесстыдными женщинами.

Далее, промотавшийся юноша, в рубище и в треугольной шляпе, пасет свиней и разделяет с ними трапезу; в его лице изображены глубокая печаль и раскаяние.

20 Встал и пошел к отцу своему. И когда он был еще далеко, увидел его отец его и сжалился; и, побежав, пал ему на шею и целовал его.

21 Сын же сказал ему: отче! я согрешил против неба и пред тобою и уже недостойн называться сыном твоим.

22 А отец сказал рабам своим: принесите лучшую одежду и оденьте его, и дайте перстень на руку его и обувь на ноги;

23 И приведите откормленного тельца, и заколите: станем есть и веселиться!

24 Ибо этот сын мой был мертв и ожил, пропадал и нашелся. И начали веселиться.

25 Старший же сын его был на поле; и возвращаясь, когда приблизился к дому, услышал пение и ликование;

26 И, призвав одного из слуг, спросил: что это такое?

### „Станционный смотритель“

Наконец представлено возвращение его к отцу; *добрый* старик в том же *колпаке* и *шлаффорке* выбегает к нему навстречу: блудный сын стоит на коленях; в перспективе повар убивает упитанного тельца, и старший брат вопрошает слуг о причине таковой радости (VIII, 99).

(Библейская притча продолжается еще в шести стихах, рассказывая о последовавшем затем разговоре между отцом и старшим его сыном, однако эти стихи ничего не дают для понимания картинок в доме станционного смотрителя.)

А. Г. Н. завершает свое описание словами: „Под каждой картинкой прочел я приличные немецкие стихи“. Многозначность слова „приличные“, которое кроме значения „соответствующие (картинкам)“ имеет здесь смысл и „благопристойные“, и „неплохие“, подчеркивает дидактический характер этих стихов. То обстоятельство, что стихи немецкие, важно по двум причинам. Прежде всего, оно наталкивает на мысль, что картинки напечатаны каким-нибудь немецким издателем

для массового распространения в русских деревнях<sup>141</sup>. В раннем варианте, содержащемся в фрагменте „Записки молодого человека“ (1829 или 1830), Пушкин сам подчеркивал, что картинки рассчитаны на простонародный вкус. Там иллюстрации к притче о блудном сыне висели рядом с картинками, изображающими „погребение кота, спор красного носа с сильным морозом и тому подобное“ (VIII, 404), всё это были дешевые лубочные издания. Решив в „Станционном смотрителе“ воспользоваться иллюстрациями к притче, Пушкин исключил упоминание о других лубочных картинках, возможно, из-за опасений, что в этом новом контексте они произведут эффект фарса. Желая создать соответствующее окружение для иллюстраций, он решил было поместить их рядом с „портретом храброго генерала майора Кульнева и видом Хутынского монастыря“ (VIII, 645), но в конечном счете оставил их единственными картинками в доме зрителя, может быть, потому, что не хотел, чтобы внимание читателя отвлекалось от их символического смысла. Чтобы еще более подчеркнуть их значение, пушкинский рассказчик говорит: „Все это донныне сохранилось в моей памяти“ (VIII, 99).

Смысловую нагрузку несет немецкий язык стихов, поскольку сентиментализм проникал в Россию главным образом из Германии. Анахронизмы: колпак и шлафрок, треугольная шляпа наполеоновской эпохи и мешок с деньгами, который берет с собой блудный сын вместо части имения, взятой библейским персонажем, принадлежат времени очень позднему по отношению к времени древних евреев или ранних христиан. Анахронизмы в повести отражают нравственные представления немецкого бюргера XVIII или начала XIX века.

Эти представления наилучшим образом соответствуют сентименталистской позиции А. Г. Н. На него эти картинки явно произвели благоприятное впечатление, потому что он пытается усилить их воздействие эпитетами, которые находит для их описания. Библейский „некоторый человек“ превращается у него в „почтенного старика“; в притче блудный сын лишь просит свою долю, а здесь он „беспокойный“ и принимает деньги „поспешно“; позднее „глубокая печаль и раскаяние“ видны в его лице, что является таким же эмоциональным преувеличением, какие мы находим и в других местах рассказа А. Г. Н.; библейский отец представлен таким же „добрым стариком“, как и Вырин, и все это изображено „яркими чертами“.

В самом деле, читателю подчас трудно определить, что в действительности было на картинках и что привнес в них А. Г. Н.; можно допустить, что кисть художника смогла показать бесстыдство женщин, но как можно передать на картине лицемерие друзей, сидящих за столом? Однако самая забавная деталь — это образ блудного сына, который „разделяет с ними (свиньями.— П. Д.) трапезу". Слово „трапеза" (др.-рус. „стол") употреблено, конечно, метонимически, в значении „еда", „пища", но изначальная связь значений „стол" и „еда" здесь разрушается, и церковно славянский оттенок слова становится абсолютно неуместным в контексте, где упоминается корыто, из которого свиньи хлебают пойло. А. Г. Н. явно подбирает такие слова, которые выражают его огромное благоговение к нравственному смыслу картинок, при этом возникает несоответствие между высоким стилем и низкими материями, какое мы уже видели в „Истории села Горюхина".

Во второе посещение станции А. Г. Н. подчеркивает, что он „тотчас узнал картинки, изображающие историю блудного сына" (VIII, 100). То обстоятельство, что картинки повторно привлекают внимание, придает им некоторый предостерегающий смысл, привычный для читателя романтической литературы. Вспоминается, например, герб с изображением головы черного быка и девизом „Я жду своего часа", предвещающими гибель семьи сэра Уильяма Эштона в „Ламмермурской невесте". Читатель с тем большей готовностью преисполняется уверенностью в зловещем смысле этих картинок, что А. Г. Н. успел уже зарекомендовать себя человеком, чьим словам можно верить. Столько предзнаменований уже сбылось, столько ожиданий в повести уже оправдалось, что читатель не сомневается в развязке: Дуня, эта блудная дочь, должна пережить в Петербурге трудные времена и, раскаявшись, вернуться к отцу.

Некоторые детали, в полном соответствии с самими картинками, кажется, тоже предвещают такую развязку. Решая дочери прокатиться с Минским, Вырин говорит: „...его высокоблагородие не волк и тебя не съест" (VIII, 102), что подготавливает нас к словам старика далее: „...приведу я домой заблудшую овечку мою" (VIII, 103)<sup>142</sup>. Эта деталь еще раз напоминает читателю о 15-й главе Евангелия от Луки, потому что притча о блудном сыне следует непосредственно за притчей о заблудшей овце и в некотором роде даже ее разъясняет. Обе притчи рассказывают о по-

тере того, что дорого, и последующем его обретении. Далее, когда Самсон Вырин умоляет Минского словами: „Ведь вы натешились ею; не погубите ж ее понапрасну“ (VIII, 103), нам снова напоминают о ложных друзьях и бесстыдных женщинах, изображенных на картинке, и мы ни на секунду не сомневаемся в том, что Дуня в конце концов попадет на улицу. В самом деле, именно об этом и говорит старик. „Всяко случается (предсказывает он.— П. Д.). Не ее первую, не ее последнюю сманил заезжий повеса, а там подержал, да и бросил. Много их в Петербурге, молоденьких дур, сегодня в атласе да бархате, а завтра, поглядишь, метут улицу вместе с голю кабацкою“ (VIII, 105). Метя улицу вместе с голю кабацкою, Дуня непременно вспомнила бы о своем стареющем отце и вернулась домой.

Сочувствуя Вырину и разделяя его восприятие окружающего мира, А. Г. Н. принимает и то, как его приятель трактует картинки. Это явствует из некоторых других литературных аллюзий, которые он связывает с притчей о блудном сыне. Наиболее очевидная из них, как мы уже видели из вступления, на „Бедную Лизу“ Карамзина<sup>143</sup>. В „Станционном смотрителе“ не только повторяется история о дочери, которая предает родителя и попадает в трудное положение, но и воспроизводятся некоторые мелкие детали из „Бедной Лизы“. Например, Лиза видит бросившего ее Эраста проезжающим в великолепной карете по улице, и точно так же Вырин видит Минского. Эраст кладет в ее карман сто рублей, и точно так же Минский засовывает деньги за рукав смотрителя. И Лизе, и Вырину слуги указывают на дверь; и Лиза, и Дуня падают в обморок после роковой встречи. Русский читатель 1820-х гг. не мог не заметить этих параллелей и предполагал скорую гибель Дуни. И сам А. Г. Н. так уверен в сходстве судеб двух героинь, что упорно называет Дуню „бедной Дуней“ (VIII, 103, 105).

Традиции — не только сентиментализма, но даже и романтизма — требовали непременно гибели соблазненной жертвы. Эда в одноименной стихотворной повести Баратынского (1826) чахнет, оставленная гусаром, и у самого Пушкина русалка бросается в Днепр, когда князь сообщает ей, что женится на другой. Восклицание станционного смотрителя „Ах, Дуня, Дуня!“ (VIII, 100) вторит подобным же восклицаниям у Карамзина („Ах, Лиза, Лиза!“) и Баратынского („Ах, Эда, Эда!“).

Но в этом случае А. Г. Н. разочаровывает своего читателя. По всей видимости, он делает это не по умыслу: вероятно, и его собственные ожидания оказались обманутыми. Как он ни старается, ему не удастся вместить жизнь в рамки мелкобуржуазной морали. Аналогия между притчей о блудном сыне (воспринятой сквозь призму обывательского мышления) и судьбой Дуни оказывается ложной. На самом деле параллели лишь оттеняют контрасты: в отличие от библейского отца, станционный смотритель сам подталкивает дочь к побегу с Минским; Дуня не берет у отца мешка с деньгами и беззаботно не бросает благополучную жизнь, она бежит от нищеты; отец, а не его дитя, приходит к дверям другого человека просить о милости; и наконец, Дуне, даже если она и пожелала бы, некуда было бы возвратиться, потому что умирает не она, а ее отец. В повести детали одежды весьма искусно меняют смысл притчи: на картинке шлафрок и колпак, то есть символы домашнего уюта и покоя, носит отец, однако в повести мы видим, что в таком же одеянии принимает станционного смотрителя Минский. Более того, в притче (хотя, справедливости ради отметим, об этом не говорится в описании картинок) отец приказывает рабам надеть перстень на палец раскаявшегося сына, тогда как в повести кольцами сверкают благодаря щедрости Минского пальцы Дуни.

В „Станционном смотрителе“ Пушкин очень искусно манипулирует рассказчиком, нигде явно не отступая от узкого взгляда на мир, характерного для А. Г. Н., а вместе с тем открывая возможности много более широкого понимания жизни. Это создает двойную перспективу, подобную той, что Пушкин использовал в „Полтаве“. Персонажи „Станционного смотрителя“, как и Мазепа, могут трактоваться неоднозначно: некоторые исследователи видят в Вырине несчастного старика, жертву губительных социальных сил, которые лишают его последнего утешения в жизни, любимой дочери<sup>144</sup>; другие видят в действиях Дуни оправданный и удавшийся протест против социальной и нравственной стагнации<sup>145</sup>.

Несмотря на наивные преувеличения допускаемые рассказчиком, читатель все же проникается сочувствием к Самсону Вырину, потому что Вырин, без сомнения, является жертвой жестокой личной и социальной судьбы. Однако это сочувствие время от времени наталкивается на абсурдную манеру изложения. Как и девица К. И. Т. (или Белкин),

на чей взгляд цитата из „Горя от ума“ могла украсить рассказ о конце войны, А. Г. Н. старается украсить свое повествование литературными аллюзиями — и с тем же результатом. Вот, например, его комментарий, следующий сразу после окончания Выриным рассказа о своих несчастьях: „Таков был рассказ приятеля моего, старого зрителя, рассказ, неоднократно прерываемый слезами, которые живописно отирал он своею полою, как усердный Терентьич в прекрасной балладе Дмитриева“ (VIII, 105). Здесь имеется в виду юмористическая баллада И. И. Дмитриева „Карикатура“ (1791), в которой рассказывается о возвращении отставного вахмистра домой после двадцати лет армейской службы. Дома он никого не находит, кроме старого крепостного Терентьича, который рассказывает ему, что его жена связалась с дурной компанией, была арестована и о ней вот уже пять лет ничего не слышно. Вот как Терентьич начинает свой рассказ:

„Охти, охти, боярин! —  
Ответствовал старик, —  
Охти!“ — и, скорчась, слезы  
Утер своей полою<sup>146</sup>.

Вахмистр, не видя особого смысла в том, чтобы горевать по поводу пропавшей жены, находит себе другую и с тех пор живет счастливо. Приходится допустить, что А. Г. Н. забыл контекст сделанного Терентьичем живописного жеста, иначе он не пытался бы пробудить сочувствие к Вырину этой аллюзией.

В некоторых местах „Станционного зрителя“ ощущается то же приземленное, неромантическое мировосприятие, что мы видели в других повестях Белкина. Замечания вроде: „Слезы сии отчасти возбуждаемы были пуншем, коего вытянул он пять стаканов“ (VIII, 105) — введены, предположительно, Белкиным; как и в других повестях, они разрушают романтическую атмосферу. Очень характерен, с этой точки зрения, рассказ о том, как Вырин, бросив сначала на землю и в гневе притоптав каблуком деньги, которые дал ему Минский, вернулся, чтобы их поднять. Такие нотки, дисгармонирующие с общим сентиментальным тоном повести, подготавливают читателя к возможности более реалистичной оценки станционного зрителя.

Сострадание к горестной судьбе Самсона Вырина ослабляется не только внутренней логикой повествования и ироническими ссылками на произведения других авторов, но и за счет ассоциаций, возникающих между некоторыми мотивами рассказа и аналогичными мотивами, использованными в других повестях в комическом контексте. Ряд общих элементов, например мотив халата, образуют „внутренние рифмы“ между несколькими повестями Белкина. Как мы видели, „колпак и шлафрок“ на родителях Марии Гавриловны в „Метели“ имеют особое символическое значение, и, как указал В. И. Тюпа, мы не можем не связать эти одеяния с халатом, который подает Адрияну Прохорову после его ночного кошмара служанка<sup>147</sup>. Одно из наиболее интересных наблюдений Вольфа Шмида состоит в том, что сюжеты некоторых повестей развивают поговорки, пословицы или модные выражения<sup>148</sup>. Если мы учтем иронию фраз: „жить не с богатством, а с человеком“ (VIII, 82) в „Метели“ или „мертвый без гроба не живет“ (VIII, 90) в „Гробовщике“, то у нас, естественно, вызывают подозрение и слова Вырина: „приведу я домой заблудшую овечку мою“ (VIII, 103).

В самом деле, неужели мы все наши симпатии должны безоговорочно отдать Самсону Вырину? Неужели Дуня вообще не заслуживает участия? Конечно, в повести мы не находим прямых указаний на то, что отец к ней плохо относился; она выполняет работу по дому, но для девушки ее положения в этом нет ничего необычного; когда мы видим ее в домашней обстановке, она выглядит совершенно счастливой. И тем не менее смысл двух мелких, случайно оброненных Выриным замечаний: „вся в покойницу мать“, и „ею дом держался“ (VIII, 98, 100) — состоит в том, что Дуня, как предполагает Вырин, должна заменить ему жену. Ян ван дер Энг считает, что временами, особенно когда Вырин следует за Дуней в Петербург и рассуждает о ее красоте, станционный смотритель ведет себя в большей степени как ревнивый муж, а не как обеспокоенный отец<sup>149</sup>. Символический смысл кровати Вырина, у которой дважды мы видим сидящую Дуню (сначала одну за шитьем платья, а потом ухаживающей за Минским), кажется, говорит о том же. И наконец, участие Вырина в том, что она выросла кокеткой, угрожающей ради него мужчинам, также вносит ноту дисгармонии в отношения, как предполагается, отца и дочери. Как бы то ни было, но отношения отца с дочерью, в которых физическое и психологическое здоровье отца

зависит исключительно от присутствия дочери, несомненно могут быть для нее гнетущими. С этой точки зрения интересно взглянуть на то, какими источниками пользовался Пушкин на стадии обдумывания отношений Вырина и Дуни.

Как вспоминал Вяземский, однажды он и Дельвиг вместе поехали на дачу верст за 15 от Петербурга. Дельвиг изложил ему общее содержание повести, которую собирался написать (но так и не написал)<sup>150</sup>. Рассказчик истории, говорил Дельвиг, каждый день по пути домой проезжал мимо одного дома, поражаясь переменам, которые наблюдал в окне. Сначала там жил только человек средних лет, по виду отставной кавалерийский офицер, потом дом убрали по-новому, и туда въехала красивая молодая женщина, явно жена офицера; какое-то время пара, по-видимому, жила счастливо, но потом в дом зачастил некий молодой человек; все свое внимание жена, казалось, отдавала этому гостю; и наконец, несколько месяцев спустя, жена исчезла; муж заметно постарел, и в доме появилась кормилица, чтобы нянчить младенца, к которому мужчина, казалось, был безразличен. Вяземский не запомнил, как Дельвиг собирался закончить историю, но у него остались смутные воспоминания о том, что молодая женщина должна была умереть при каких-то обстоятельствах.

Сходство сюжета „Станционного зрителя“ с услышанным Вяземским от Дельвига позволяет предположить, что последний рассказывал о своем замысле и Пушкину. Подтверждение находится, кажется, в „Отрывке из воспоминаний о Дельвиге“ (предположительно 1834—1836), где Пушкин пишет, что они с Вяземским намеревались отправиться из Петербурга в Москву 10 августа 1830 г.; проводить Пушкина до Царского Села решил Дельвиг. Сначала Дельвиг молчал, потому что не привык вставать рано, но после того как они остановились позавтракать, он оживился. „Завтрак в трактире (замечает Пушкин.— П. Д.) напомнил ему повесть, которую намеревался он написать. Дельвиг долго обдумывал свои произведения, даже самые мелкие. Он любил в разговорах разбирать свои поэтические помыслы, и мы знали его прекрасные создания несколько лет прежде, нежели были они написаны“ (XII, 338).

Поскольку прогулка Пушкина с Дельвигом состоялась всего за месяц до того, как был написан „Станционный зритель“, замысел Дельвига, вероятно, до некоторой степени повлиял на него<sup>151</sup>. Такой же вывод подсказывает и

план, который набросал Пушкин, перед тем как сесть за работу над повестью:

„Рассуждение о зрителях. Вообще люди несчастные и добрые. Приятель мой зритель вдов. Дочь. Тракт сей уничтожен. Недавно поехал я по нем. Дочери не нашел. История дочери. Любовь к ней писаря. Писарь за нею в П. б., видит ее на гулянье. Возвратясь, находит отца мертвым. [Дочь приезжает.] Могила за околицей. Еду прочь. Писарь умер. Ямщик мне рассказывает о дочери“ (VIII, 661).

Мы не знаем точно, какую роль должен был играть, по замыслу Пушкина, писарь — мужа или только поклонника, но важно здесь то, что побег героини разрушал бы отношения между мужчиной и женщиной. Если в окончательной редакции „Станционного зрителя“ есть оттенок намека на такие отношения между Дуней и ее отцом, то корни их лежат в замысле Дельвига и первоначальном плане Пушкина.

Представляется, что все сказанное подтверждает гипотезу, согласно которой Дуня бежит от гнетущих ее отношений с отцом, а также от скуки и нищеты провинциальной жизни. Строка из эпиграфа: „Почтовой станции диктатор“ — может означать, как предполагает один исследователь, духовную тиранию Вырина над его дочерью<sup>152</sup>. Далее, тот факт, что после выхода в свет первого издания, в котором была допущена опечатка и Вырин из Самсона стал Симеоном (VIII, 660, сноска 3), Пушкин настоял на возвращении Вырину его первоначального имени, свидетельствует о желании автора установить ассоциативную связь своего героя с библейским Самсоном, лишившимся силы по вине женщины. И наконец, поучительна интерпретация отношений Вырина и Дуни в „Бедных людях“ (1846) Достоевского: Макар Девушкин полностью идентифицирует себя с пушкинским героем и грозит, что сопьется до смерти, если Варвара его оставит (см. его письмо от 1 июля). Ирония ситуации в романе Достоевского состоит в том, что каждый раз, когда Макар делает слабую попытку заявить о себе как о мужчине, Варвара, не будучи связана с ним родственными узами, требует, чтобы он относился к ней как к дочери; то, что Достоевский разглядел зерно подобных двусмысленных отношений в повести Пушкина, свидетельствует о его глубокой проницательности. Приняв все это во внимание, мы не удивляемся тому, что Вырин предпочел бы видеть дочь в могиле, нежели в объятиях Минского.

Можно или нет оправдать побег Дуни, но она определенно чувствует себя виноватой: хотя уезжает она добровольно, но плачет всю дорогу до первой станции; при виде отца у себя в комнате падает в обморок; долго лежит на его могиле. Все эти детали склоняют нас к тому, чтобы не судить ее слишком строго. Кроме того, в ее безрассудном поступке есть что-то привлекательное. Несмотря на то что вероятность благополучного исхода очень мала, она делает мужественный шаг к лучшей жизни. Она идет на осознанный риск: она вполне может кончить так, как пророчит ее отец, как это случится с Катюшей Масловой в „Воскресении“ (1899) Толстого, но она бросает вызов судьбе. В „Воспоминаниях в Царском Селе“ (1829) Пушкин уподобил себя блудному сыну; нет никаких сомнений в том, что он чувствовал родство с блудной дочерью Вырина.

Но повесть допускает различные интерпретации не только из-за того, что симпатии автора разделились между его героями. Если бы притча о блудном сыне получила обратное толкование, если бы мы в конце увидели Дуню счастливой женой, то тогда вопрос был бы много яснее. В этом случае мы могли бы сказать, что станционный смотритель и его приятель А. Г. Н. смотрели на жизнь под углом ошибочных нравственных принципов и обманулись. На самом же деле концовка не противоречит полностью ожиданиям А. Г. Н.: она их не подтверждает, но и не дает оснований считать их совершенно безосновательными, потому что нам не сообщают, замужем Дуня или нет.

Как мы уже видели, в этой повести на большинство вопросов даются ответы, и большинство деталей последовательно выдерживается, либо в соответствии с ожиданиями, либо против них, но бросается в глаза, что один вопрос, заданный дважды, так и остается без ответа. Рассказывая о том, как он подъезжал к дому Вырина во второй раз, А. Г. Н. говорит: „Я вспомнил дочь старого смотрителя и обрадовался при мысли, что увижу ее снова. Но, подумал я, старый смотритель, может быть, уже сменен; вероятно, Дуня уже замужем“ (VIII, 99). Разбудив Вырина и спросив его о здоровье дочери, А. Г. Н. получает уклончивый ответ и задает еще один вопрос: „Так, видно, она замужем?“ (VIII, 100). Если бы А. Г. Н. был последователен, он бы дал четкий ответ на этот вопрос; но вот всё, о чем нам сообщают в конце: „Прекрасная барыня,— отвечал мальчишка; — ехала она в карете в шесть лошадей, с тремя маленькими бар-

чатами и с кормилицей, и с черной моською" (VIII, 106). Так замужем Дуня или нет? Некоторые исследователи, несмотря на скудные сведения в тексте, считают, что замужем<sup>153</sup>. Тем не менее она вполне могла остаться и содержанкой. Если дело обстоит именно так, то содержат ее несомненно хорошо, а то обстоятельство, что у нее трое детей, свидетельствует о ее достаточно надежном положении. Для дворян XIX века не было ничего необычного в отказе жениться на любовницах, которые не принадлежали к их сословию,— вспомним хотя бы о юридически двусмысленном положении, в котором находилась мать А. И. Герцена. А незамужнюю женщину, со всеми ее „маленькими барчатами", можно было легко в любой момент выставить на улицу; возможно, Анна Каренина чувствовала бы себя увереннее, если бы могла развестись и выйти замуж за Вронского. Итак, судьба Дуни, по моему мнению, еще не решена. Она не метет улицы с кабацкой голью, но и не вернулась, как блудная дочь, домой молить отца о прощении. Ее будущее не определилось; будь она замужней женщиной, она бы вернулась много раньше, чтобы восстановить отношения с отцом.

Противоречивые интерпретации исследователями образа Дуни напоминают о различных трактовках образа Татьяны Белинским и Достоевским: один осуждал ее за то, что она приняла мораль светского общества и отвергла Онегина, другой превозносил ее как образец супружеской верности<sup>154</sup>. Столь различные интерпретации возможны потому, что восьмая глава „Онегина" не лишена некоторой нравственной двусмысленности; Онегин и Татьяна, оба живущие независимой жизнью и оба имеющие свое место в сердце автора, ведут себя так, как побуждает их к тому их натура, и судить их за то, что каждый из них ищет любви другого в неподходящий момент, такой же нелепый педантизм, как порицать героев Чехова за то, что они несчастливы. Возможность неоднозначного толкования, результат сочувствия автора всем сторонам, неизменно сопутствует тем произведениям, в которых Пушкин достигает вершин мастерства. Эта особенность более всего проявляется в произведениях болдинского периода. Подобно тому как нельзя с уверенностью сказать, что привлекает Онегина к Татьяне в восьмой главе: ее ли новое положение в обществе, как подзревает она, или он просто набрался мудрости и может по достоинству ее оценить,— так же нельзя понять, на самом

ли деле Дон Гуан понял „цену мгновенной жизни“ (VIII, 57), влюбившись в Дону Анну, или его слова — всего лишь уловка соблазнителя<sup>155</sup>. „Станционный смотритель“, с его сложностью и неопределенностями, поднимается над другими повестями Белкина до уровня „Онегина“ и „Каменного гостя“.

Трудности, с которыми столкнулся Пушкин при изложении от лица всеведущего повествователя, вынудили его вернуться к вымышленным рассказчикам, при этом он имел в виду главным образом пародию и стилистические эксперименты. Четыре из пяти повестей Белкина в разной степени отражают его пародийные замыслы. Но в пятой он вышел за рамки пародии и, по-новому используя традиционные приемы, создал один из шедевров русской прозы XIX века.

IV  
„РОСЛАВЛЕВ“ и „ДУБРОВСКИЙ“



1

„Повести Белкина“ не были „суровой прозой“, как не несли они „мыслей и мыслей“ на „метафизическом языке“ без всяких украшательств. Если судить по требованиям, которые Пушкин предъявлял к прозе в 1820-х гг., то он не добился своих целей. Он отказался от роли отстраненного наблюдателя и активно участвовал в маскараде с хорошенькими девушками, переодетыми поселянками. Хотя надетые им маски и позволили ему создать выдающиеся произведения, например „Выстрел“ и еще более значительное — „Станционный смотритель“, эти же маски втянули его в то самое театральное действие, от которого он хотел уйти, обращаясь к прозе. Кроме того, „Повести Белкина“ с их сложными структурными парадигмами и межтекстовыми аллюзиями получили, по словам В. Шмида, „чрезвычайно высокую смысловую нагрузку, которая характерна не для прозаического, а для поэтического текста“<sup>1</sup>.

Когда Пушкин снова решил заняться подобным лицедейством, он вернулся к своей первоначальной маске глуповатого литературного критика. Две его статьи: „Торжество дружбы, или Оправданный Александр Анфимович Орлов“ и „Несколько слов о мизинце г. Булгарина и о прочем“, обе опубликованные в 1831 г. под псевдонимом Феофилакт Косичкин<sup>2</sup>, — по манере были очень близки к предисловию Издателя к „Повестям Белкина“ и вступлению к „Истории села Горюхина“. Их связь с более ранними неопубликован-

ными набросками еще очевиднее; например, Феофилакт Косичкин вторит персонажу фрагмента „Если звание любителя отечественной литературы...“, когда, воображая себя в зените просвещения, хвастливо заявляет, что не упустил из виду ни одного из „глубоких и блистательных творений по части политики, точных наук и чистой литературы“ (XI, 212), появившихся в России за предшествующее десятилетие. Этот литературный прием, используя который автор маскируется под простака, хорошо отвечал целям сатирической журналистики, но имел очевидные ограничения в беллетристике.

Летом 1831 г., подготавливая „Повести Белкина“ к изданию, Пушкин написал несколько страниц задуманного им исторического романа под заглавием „Рославлев“. В этих главах изложение также ведется от лица вымышленного повествователя, но в „Рославлеве“ этот прием привел к противоречию, которое Пушкин так и не смог разрешить<sup>3</sup>.

Откровенно полемическое произведение, „Рославлев“ был направлен против одноименного романа М. Н. Загоскина, опубликованного в июне 1831 г. В предисловии Загоскин говорит, что сюжетная канва романа: обручение Полины с Рославлевым, ее непатриотическая свадьба с французом Сеникуром во время наполеоновского нашествия и ее смерть — взята из реальной жизни<sup>4</sup>. Пушкинская мемуаристка, в свою очередь, заявляет, что она сестра Рославлева и пишет свои мемуары, чтобы защитить „тьнь“ (VIII, 149) Полины. Она и в самом деле предпринимает такую попытку на первых страницах. В отличие от романа Загоскина, в ее рассказе возникает не индифферентная космополитка Полина, а благородная молодая женщина, сначала негодующая по поводу галломании соотечественников, а затем мужественно протестующая против показного национализма, который становится модным в обществе с началом войны против Наполеона<sup>5</sup>. Эти страницы убедили некоторых исследователей в том, что цель Пушкина состояла в противопоставлении патриотизма, основанного на более широких взглядах, примитивному национализму Загоскина<sup>6</sup>.

На следующих страницах, однако, пушкинская мемуаристка выпускает, кажется, из виду провозглашенную цель, и создаваемый ею образ Полины оказывается ничуть не более лестным, чем нарисованный Загоскиным. В романе Загоскина Полина встречает Сеникура и влюбляется в него еще до войны, но, поскольку он женат, у нее нет никакой надежды когда-либо сочетаться с ним брачными узами. Вер-

нувшись в Россию, но оставаясь влюбленной в Сеникура, она не поощряет ухаживаний Рославлева и, даже обручившись с ним, несколько раз откладывает свадьбу. Когда Сеникур, к тому времени овдовевший, появляется в ее доме в качестве раненого военнопленного, она выходит за него замуж и следует за ним к французам. Хотя она изменяет Рославлеву и хотя ей недостает патриотических чувств, по крайней мере ее сердце отличается постоянством.

У Пушкина Полина, напротив, не была знакома с Сеникуром до войны, обручение ее с Рославлевым происходит в той же мере по ее, что и по его инициативе, и только после обручения, в то время как Рославлев жертвует собой на поле боя, у нее пробуждается интерес к Сеникуру. Под этим, вероятно, подразумевается, что ее патриотизм совместим с чувством всеобщей любви к человечеству, которая выше узколобого национализма; страстно осуждая наполеоновское нашествие, она способна непредвзято относиться к отдельному французу. Тем не менее в рамках нравственного контекста этой истории и с учетом собственных пылких признаний героини в охватившей ее патриотической лихорадке ее измена русскому воину Рославлеву столь же плохо объяснима, как и поведение героини „Метели“, Марии, которой память о Владимире только „казалась“ священной. Далее, известие (предположительно ложное) о смерти Рославлева могло бы рассматриваться мемуаристкой как оправдание поведения Полины, поскольку теперь Полина полагала себя свободной. Но нравственный аспект подобной реакции весьма сомнителен: в конце концов, вряд ли известие о смерти возлюбленного побудило бы девушку-патриотку на замужество с его врагом и на уход к противнику. (Мемуаристка явно имеет в виду именно такое развитие сюжета, иначе она не называла бы Полину „несчастной“, не упоминала бы о ее смерти и не отождествляла бы ее с героиней Загоскина.) Пушкинская мемуаристка, как выясняется, не сумела оправдать непостоянное сердце своей подруги. Что же помешало ей добиться поставленной цели?

Предполагается, что мы читаем воспоминания, написанные от первого лица, но поскольку она была лишь пассивной участницей событий, о которых вспоминает, то повествование получается почти таким же обезличенным, как если бы оно велось от третьего лица. В начале сделано несколько символических попыток показать, что автор мемуаров — женщина: она извиняется за „слабость пера своего“ и рас-

сказывает о том, как ее стали вывозить в свет, как учителя и занятия сменились бесконечными балами, а она погрузилась в „вихрь веселья“. Но тут же она добавляет, что на этом этапе своей жизни „еще не размышляла“, подразумевая, что это пришло к ней позднее (VIII, 149). Воспоминания, которые она пишет, свидетельствуют, что это действительно пришло к ней и что она даже обрела способность распознавать мотивы поведения людей. Восприимчивостью ума она приближается к самому Пушкину, а когда дело доходит до литературных мнений, то здесь она, кажется, становится таким же рупором Пушкина, каким была Лиза из „Романа в письмах“. По мере того как стираются различия между нею и Пушкиным, поставленная ею перед собой цель размывается. Вместо односторонней защиты „тени“ своей подруги она создает многосторонний, полнокровный образ.

Можно отметить, что, работая над „Рославлевым“, Пушкин отнюдь не затевал творческую дуэль с Загоскиным; напротив, именно Загоскин бросил ему вызов почти откровенными намеками на „Онегина“ в своем „Рославлеве“<sup>7</sup>. Загоскин не только заимствовал из „Онегина“ фамилии Ленский и Зарецкий, но и назвал Ольгой младшую сестру Полины. Его замкнутая, таинственная Полина являет собой параллель Татьяне, а ее сестра с открытым, простым, веселым нравом повторяет в улучшенном варианте Ольгу. У Пушкина Ленский влюбляется в простушку Ольгу, Рославлев выбирает наделенную сложным характером и вдумчивую Полину. Онегин говорит Ленскому, что из двух сестер он бы выбрал Татьяну; приятель Рославлева Зарецкий говорит ему: „А право жаль, что ты женишься не на Олинке“<sup>8</sup>. Но оказывается, что выбор Рославлева неудачен, и он в конце женится на Ольге. Загоскин, кажется, хочет сказать, что простушки Ольги предпочтительнее вдумчивых Полин и Татьян. Отсутствие логики в изложении Загоскина состоит в том, что, хотя он и настаивает на сложности характера Полины (см., например, в первой главе четвертого тома тираду Рославлева о ее чрезвычайной способности к самопожертвованию), ее образ так и остается неразвитым и необъясненным. Вероятно, мысль о необходимости разъяснить ее характер захватила Пушкина, и именно этим он и занялся, вместо того чтобы предоставить своей мемуаристке возможность оправдать поведение подруги<sup>9</sup>.

В изображении Пушкина Полина, как и Зинаида Вольская, бросает вызов общественному мнению. Как говорит мемуаристка, цитируя „Рене“ Шатобриана, она никогда не могла быть счастлива, потому что счастье можно найти только на проторенной тропе<sup>10</sup>. Наделенная „мужественной возвышенностью“ ума (VIII, 154), Полина не может согласиться на роль, которую ее общество предписывает женщине. Она заводит дружбу с госпожой де Сталь, а ее идолами становятся женщины, подобные Шарлотте Корде, убийце французского террориста Марата, Марфе Борецкой, новгородской посаднице XV века, Екатерине Романовне Дашковой, которая обрела славу не только на поприще литературы, науки и мемуаристики, но и была одним из организаторов дворцового переворота 1762 г. Полина обдумывает план собственноручного убийства Наполеона.

Ее недовольство той ролью, которую отводит женщине современное общество, происходит не только от ее независимого ума и сильного характера. Если бы мотивация ее поведения определялась лишь двумя этими факторами, то она была бы удовлетворена, сказав Рославлеву: „Для некоторых людей <...> и честь и отечество, всё безделица. Братья их умирают на поле сражения, а они дурачатся в гостиных“. Этим, может решить читатель, она определила свое отношение к происходящему; но она продолжает, переводя тему чести патриота в тему отношений между мужчиной и женщиной: „Не знаю, найдется ли женщина, довольно низкая, чтобы позволить таким фиглярам притворяться перед нею в любви“ (VIII, 154). Мемуаристка воображает, что дерзкий ответ Рославлева, которым он дает понять, что не чувствует себя обязанным говорить серьезно с женщиной, приведет Полину в ярость. „Я думала (пишет она.— П. Д.), что они навсегда поссорились, но ошиблась: Полине понравилась дерзость моего брата“ (VIII, 154). Далее мемуаристка объясняет, что Полина простила Рославлева, так как за внешней шутовщиной разглядела его неподдельный патриотизм; тем не менее уже создано впечатление, что она любит смело бросать вызов окружающим ее мужчинам и ждет от них того же, предвосхищая этим героинь Достоевского. (Здесь можно вспомнить, например, о начальном этапе отношений между Катериной Ивановной и Дмитрием Карамазовым.)

Поэтому обручение Полины с Рославлевым может означать нечто большее, чем ее уважение к человеку, который добровольно уходит воевать; она в некотором роде требует,

как Клеопатра в „Египетских ночах“, чтобы он заплатил за ее любовь, пожертвовав своей жизнью. Когда Рославлев, вовсе не чувствуя себя жертвенным ягненком, пишет с фронта шуточные письма, она сердится и говорит его сестре: „Признайся, <...> что твой Алексей препустой человек. Даже в нынешних обстоятельствах, с полем сражений находит он способ писать ничего не значащие письма, какова же будет мне его беседа в течение тихой семейственной жизни?“ (VIII, 156). Выражение „тихой семейственной жизни“, отсутствовавшее в черновом автографе, было, вероятно, добавлено Пушкиным, чтобы усилить ее неприятие семейных отношений, в которых будут отсутствовать исполненные высокого эмоционального накала обмены колкостями времен ее обручения. Полина теряет интерес к Рославлеву и по вполне основательным причинам обращает свое внимание на Синекура: с одной стороны, на нее производят впечатление сдержанность и достоинство француза, а с другой — она может безнаказанно, поскольку он военнопленный, оскорблять его. Например, когда приходит известие, что горит Москва, она обращает на него свой гнев. Игривое замечание мемуаристки: „В плену у неприятеля раненый Рыцарь влюбляется в благородную владелицу замка“ (VIII, 157) — еще сильнее подчеркивает зависимость Синекура от Полины. Хотя история обрывается в тот момент, когда приходит известие о смерти Рославлева, не остается сомнений, что между нею и Синекуром установятся сложные отношения, которые больше отвечают психологическим потребностям Полины, чем ее обручение с Рославлевым.

Таким образом, основное противоречие в структуре пушкинского „Рославлева“ заключается в том, что повествовательница и повествование не составили единого художественного целого. Сначала повествовательница говорит своим голосом, преследуя собственные цели, но потом Пушкин полностью вытесняет повествователя-мемуаристку и создает сложный образ, не соответствующий ее исходным намерениям. Все это свидетельствует о настойчивом желании Пушкина выйти за рамки жестких ограничений, налагаемых стилизованным повествованием от лица вымышленного повествователя.

Другая причина отказа от вымышленного повествователя состояла в том, что „Повести Белкина“, вышедшие в свет в конце 1831 г., были встречены критикой совсем не так, как, вероятно, надеялся Пушкин. Критики не только еди-

нодушно называли их пустяками, хотя и занимательными, но рецензент „Московского телеграфа“ еще и высмеивал сам прием литературного маскарада, сравнивая этот прием с игрой ребенка, который воображает, что его не узнают, если он закроет лицо руками<sup>11</sup>.

## 2

Одной из попыток разработки приема изложения от лица всеведущего повествователя явился роман, над которым Пушкин работал в сентябре — октябре 1831 г. От этого замысла остался лишь один набросок в две страницы (вероятно, самое начало романа), получивший при посмертной публикации редакторское заглавие „Роман на Кавказских водах“, и три плана, каждый из которых сопровождают заметки, развивающие намеченные темы<sup>12</sup>. Хотя литературными образцами для этого романа могли служить „Сент-Ронанские воды“ Вальтера Скотта и „Вечер на Кавказских водах в 1824 году“ А. А. Бестужева-Марлинского, „Роман на Кавказских водах“ основан на действительных событиях, а его герои имеют прототипами реальных лиц. Роман был задуман Пушкиным, вероятно, во время его путешествия по Кавказу в 1829 г. В тех краях широкую известность получило действительное происшествие, случившееся с хорошей знакомой Пушкина, московской дамой М. И. Римской-Корсаковой, которая в 1828 г., переезжая в сопровождении конвоя с одного минерального источника на другой, попала в засаду и была ограблена местными жителями, а ее дочь Александру (бывшую одно время предметом пушкинской страсти) чуть было не похитили<sup>13</sup>. Все пушкинские наброски плана, хотя и разнятся несколько в деталях, строятся, кажется, вокруг этого эпизода похищения.

Насколько можно судить, роман должен был начаться отъездом из Москвы семьи Корсаковых (или Томских, в сохранившемся двухстраничном наброске), затем должно было следовать сатирическое изображение общества на водах. Затем сюжет должен был развиваться приблизительно следующим образом: известный игрок и сорвиголова по фамилии Якубович (Пушкин, вероятно, имел в виду декабриста А. И. Якубовича, каким он его знал до 1825 г.) влюбляется в дочь Корсаковой, которую в романе зовут то Маша, то

Алина; отвергнутый ею, он похищает ее с помощью своих друзей-черкесов; другой молодой человек, в некоторых планах именуемый Гранев, спасает ее и убивает Якубовича на дуэли. Таким образом, неприятное и унижительное для Корсаковых происшествие Пушкин превращает в романтическое приключение. Однако единственный написанный им фрагмент романа далек от романтики.

Одну из интересных особенностей этого романа составляет способ повествования. Всеведущий повествователь описывает суматоху в доме Томских перед отъездом семьи на Кавказ, а дальше следующим образом представляет мать семейства: „...сама хозяйка, дама сорока пяти лет, сидела в спальне, пересматривая счетные книги, принесенные ей толстым управителем, который стоял перед нею с руками за спиной и выдвинув правую ногу вперед, Катерина Петровна показывала вид, будто бы хозяйственные тайны были ей коротко знакомы, но ее вопросы и замечания обнаруживали ее барское неведение и возбуждали изредка едва заметную улыбку на величавом лице управителя, который однако ж с большою снисходительностью подробно входил во все требуемые объяснения" (VIII, 412).

Эти строки очень напоминают третью главу „Детства" (1852) Толстого, хотя на него пушкинский фрагмент, опубликованный только в 1881 г., не мог повлиять. В описании Толстого приказчик Яков Михайлов тоже почтителен и послушен, но явно знает об имении больше хозяина и может увести его в какую пожелает сторону. Однако по способу изображения две эти сцены разнятся весьма значительно. Сцену, описанную Толстым, читатель видит глазами маленького Николая, от чьего лица ведется повествование в этом автобиографическом романе; именно Николай замечает, что чем больше горячится отец, толкуя что-то приказчику, тем быстрее Яков крутит пальцами у себя за спиной; вся сцена показана так, как она запечатлелась в памяти ребенка<sup>14</sup>. И напротив, в романе Пушкина происходящее попеременно пропускается через призму восприятия персонажей: сначала управитель показан, кажется, в восприятии Томской (вероятно, именно она отмечает, что он толст, и позу, в которой он стоит), потом — хозяйка в восприятии управителя (это он понимает, что за ее вопросами и замечаниями кроется неведение), а потом снова управитель в восприятии хозяйки (кто же, кроме нее, мог заметить его едва заметную улыбку?).

После этой сцены объявляется о приезде некой Прасковьи Ивановны. Томская рассказывает ей о своем намерении поехать на Кавказ для лечения своих и дочери болезней в горячих источниках, а потом предлагает гостье посмотреть ее новомодную карету, оснащенную всевозможными приспособлениями. Повествователь продолжает: „Кучера выдвинули из сарая дорожную карету. Катерина Петровна велела открыть дверцы, вошла в карету, перерыла в ней все подушки, выдвинула все ящики, показала все ее тайны, все удобства, приподняла все ставни, все зеркала, выворотила все сумки, словом для больной женщины оказалась очень деятельной и проворной" (VIII, 413). Возникает вопрос: кто делает последнее наблюдение?

Можно предположить, что это наблюдение принадлежит Прасковье Ивановне, но во всем остальном впечатления этой сцены не проходят через ее восприятие. Точка обзора здесь перемещается от одного лица к другому так же быстро, как ранее в „Арапе Петра Великого". Однако заметны и различия, потому что, хотя повествователь здесь так же безлик, как в „Арапе", он умеет много красочнее изобразить происходящие события. Читатель отнюдь не дезориентирован впечатлениями, скорее у него возникает ощущение, что некий всевидящий глаз — быстро перемещающаяся кинокамера, — постоянно изменяя угол зрения и фокусировку, наблюдает, а некий всеведущий ум интерпретирует происходящее. Этот повествователь, который все объемлет, но не имеет личностных характеристик, предвосхищает повествователя, который появится в „Дубровском".

Ведение повествования от лица различных рассказчиков в „Повестях Белкина" означало наделение каждого из них речевыми характеристиками, что почти равнялось созданию характеров. В этом смысле, работая над „Повестями", Пушкин приобрел превосходный опыт. В следующих произведениях Пушкину оставалось лишь по-иному применить его, наделяя речевыми характеристиками не повествователей, а персонажей и создавая в то же время нового, безликого повествователя, задача которого сводилась бы только к установке декораций для действия.

Дамы, появляющиеся перед нами в „Романе на Кавказских водах", могли бы быть рассказчиками некоторых повестей Белкина. Диалог между ними раскрывает каждую из них как отдельную личность. Например, о Прасковье Ивановне мы вскоре узнаём, что она посвящена во все

большие и малые тайны московской жизни: в дом к Катерине Петровне ее привели слухи о предстоящем отъезде Томских на Кавказ. Любопытство ее было, вероятно, велико, если она, по ее выражению, „тащилась“ (VIII, 413) с Басманной на Арбат, потому что она ярая противница поездок „бог ведает куда“, что становится ясно из ее восклицания по поводу предстоящего путешествия Томских. В ее поведении проявляется и свойственное грубоватой старой даме отсутствие такта, когда она убеждает слабую здоровьем Машу найти себе мужа на Кавказе, и неизменный здравый смысл москвички, когда она в ответ Катерине Петровне замечает, что хотя добрый человек и может взять девушку без приданого, но все же лучше с приданным.

Сама же Катерина Петровна предстает женщиной, которая носится со своим здоровьем и которой нравятся всевозможные трюизмы о добродетельности. Хотя этот фрагмент и очень краткий, он отражает тщательную работу над ним Пушкина. Рукопись показывает, что первоначально Томская должна была сетовать на здоровье дочери (VIII, 963), но после внесенных Пушкиным изменений она жалуется на свое собственное (VIII, 412). Претерпела изменения и сцена разговора, в котором Прасковья Ивановна дает Маше совет найти на Кавказе мужа; первоначально этот разговор должен был происходить только между Машей и Прасковьей Ивановной (VIII, 964), но впоследствии вместо дочери отвечает Томская (VIII, 413). Оба изменения свидетельствуют о стремлении Пушкина заострить этот характер. В рукописи еще более бросается в глаза увеличение Пушкиным по мере работы количества идиоматических выражений из разговорного языка средних и высших слоев дворянства.

Небольшой фрагмент „Роман на Кавказских водах“, несомненно, стал еще одним достижением Пушкина как стилиста-прозаика, однако трудно представить, как он собирался совместить выбранный им стиль с задуманным романтическим сюжетом. Это противоречие, вероятно, и объясняет, почему он так и не занялся серьезно воплощением этого замысла.

В начале 1830-х гг. Пушкин набросал и следующие несколько строк, которые, вероятно, представляют собой замысел сатирического рассказа о петербургском обществе: „Н. избирает себе в наперсники Невский проспект — он доверяет ему все свои домашние беспокойства, все семей-

ственные огорчения.— Об нем жалеют.— Он доволен" (VIII, 429). Но этот замысел не продвинулся дальше приведенных строк, и Пушкин не предпринимал новых попыток писать в жанрах повествовательной прозы до октября 1832 г., когда начал роман „Дубровский“.

### 3

Начало 1830-х гг. было бурным периодом как в России, так и в Западной Европе. Известия о революциях во Франции и Польше вызвали такой сильный интерес у Пушкина, что в поисках причин социальных беспорядков он даже собирался написать историю Великой французской революции. Внутренние губернии России тоже захлестнула волна восстаний, последовавших за вспышкой эпидемии холеры. Как мы уже видели, Пушкин, вынужденный из-за карантина осенью 1830 г. задержаться в Болдине, часто возвращался мыслями к этой эпидемии и волнениям; эти события и вдохновили его начать „Историю села Горюхина“. Эпидемии и волнениям было также уделено много внимания в его письмах и дневниках.

Некоторые записанные им сцены волнений показывают, что его интересовали и причины подобных явлений, и роль в них человеческого фактора. Нижеследующая запись, сделанная им 26 июня 1831 г., характерна для его отношения к происходившим событиям. В ней говорится о личном участии Николая I в подавлении одного из бунтов военных поселенцев Новгородской губернии.

«Несколько офицеров и лекарей убито бунтовщиками. Их депутаты пришли в Ижору с повинной головою и с распискою одного из офицеров, которого пред смертью принудили бунтовщики письменно показать, будто бы он и лекаря отравляли людей. Государь говорил с депутатами мятежников, послал их назад, приказал во всем слушаться графа Орлова, посланного в поселения при первом известии о бунте, и обещал сам к ним приехать. „Тогда я вас прощу“,— сказал он им. Кажется, всё усмирено, а если нет еще, то всё усмирится присутствием государя.

Однако же сие решительное средство, как последнее, не должно быть всеу употребляемо. Народ не должен приывать к царскому лицу, как обыкновенному явлению. Рас-

права полицейская должна одна вмешиваться в волнения площади,— и царский голос не должен угрожать ни картечью, ни кнутом. Царю не должно сближаться лично с народом. Чернь перестает скоро бояться таинственной власти и начинает тщеславиться своими сношениями с государем. Скоро в своих мятежах она будет требовать появления его, как необходимого обряда. Доныне государь, обладающий даром слова, говорил один; но может найтись в толпе голос для возражения. Таковые разговоры неприличны, а прения площадные превращаются тотчас в рев и вой голодного зверя» (XII, 199).

В этой сцене масса возможностей, которые могут быть раскрыты в художественной прозе. Чувствуется, как Пушкин мысленно взвешивал фразы, которые могут раздаться в толпе.

Беспорядки происходили не только в провинции: эпидемия холеры достигла Петербурга даже раньше, чем начались бунты в Новгородской губернии. В такие времена Пушкину было трудно сосредоточиться только на литературе. В августе 1831 г. он писал П. А. Вяземскому: „Когда в глазах такие трагедии, некогда думать о собачьей комедии нашей литературы“ (XIV, 205). Это было сказано в связи с „Мизинцем г. Булгарина“, работа над которым продвигалась медленно; но в более широком смысле Пушкин имел в виду общую свою позицию, состоявшую в нежелании писать только ради развлечения. Пушкин намекал, что настоящий материал литератору следует искать в военных поселениях и в местах, охваченных эпидемией, где происходили беспорядки.

Чтобы понять социальные процессы, ставшие причиной этих событий, нужны были прежде всего факты — как современные, так и исторические. „Признаюсь,— писал Вяземский, отражая стремление людей пушкинского круга к достоверным фактам,— большую часть изящной словесности нашей отдал бы я за несколько томов *записок*, за несколько *Несторских летописей* тех событий, нравов и лиц, коими пренебрегает история“<sup>15</sup>. В 1830-х гг. под воздействием того же стремления Пушкин все глубже погружался в исторические исследования. Летом 1831 г. Николай I согласился вновь принять его на государственную службу в качестве историографа и дал ему разрешение пользоваться государственными архивами для сбора материалов по истории Петра Великого. Следующее беллетристическое произ-

ведение Пушкина, роман „Дубровский“, и родилось из его тяготения к фактическому материалу.

В середине сентября 1832 г. Пушкин совершил краткую поездку в Москву. В конце своего месячного там пребывания он написал жене: „Мне пришел в голову роман, и я, вероятно, за него примусь“ (XV, 33). Мысль об этом романе подал Пушкину его друг П. В. Нащокин, рассказавший ему действительную историю, которая, по мнению Нащокина, подходила для романа. О роли Нащокина, подсказавшего Пушкину этот замысел, позднее сообщил П. И. Бартенев: «Роман „Дубровский“ был внушен Нащокиным. Он рассказал Пушкину про одного белорусского небогатого дворянина, по фамилии Островский (как и назывался сперва роман), который имел процесс с соседом за землю, был вытеснен из имения и, оставшись с одними крестьянами, стал грабить, сначала подьячих, потом и других. Нащокин видел этого Островского в остроге»<sup>16</sup>. Занятым поисками дополнительных материалов о лишенных своих имений помещиках Пушкину и Нащокину пришла мысль получить копию судебного решения по какому-нибудь аналогичному делу<sup>17</sup>. Таким образом, „Дубровский“, так же как и роман „Красное и черное“ („Le Rouge et le noir“, 1830) Стендаля, прочтенный Пушкиным с огромным интересом, должен был быть основан на подлинном судебном деле.

Документ, полученный Пушкиным, представлял собою копию определения по реальному судебному делу, разбиравшемуся в Козловском уездном суде в октябре 1832 г., — „О неправильном владении поручиком Иваном Яковлевым сыном Муратовым имением, принадлежащим гвардии подполковнику Семену Петрову сыну Крюкову, состоящим Тамбовской губернии Козловской округи сельце Новопанском“ (VIII, 764). Пушкин, даже не переписав полученную им копию документа, вставил ее в рукопись своего романа. Он изменил только имена и даты, но даже и некоторые из них остались в том виде, в каком стояли в копии дела. История, отображенная в копии, оказала большое влияние на сюжет первого тома романа.

Фамилия Дубровский, которую Пушкин решил дать лишенному имения помещику, также могла быть взята из исторических источников. Крепостной некоего Апрелева из Псковской губернии бежал в 1737 г. в Польшу; как сообщалось, побег был осуществлен с помощью двух крепостных соседнего помещика по фамилии Дубровский. По жалобе

Апрелева местные власти предприняли несколько попыток арестовать этих крепостных Дубровского, однако земляки спрятали их и оказали сильное сопротивление властям, действуя при этом явно с одобрения Дубровского<sup>18</sup>. Пушкин мог знать эту историю, так же как и историю другого Дубровского, из Нижегородской губернии, чье наследство было отобрано по суду в 1802 г. и передано во владение жене губернского прокурора Юдина<sup>19</sup>. И наконец, повествователь пушкинского „Путешествия из Москвы в Петербург“ (1833—1834) рассказывает о своем знакомом, убитом крестьянами во время пожара (XI, 267),— еще одна деталь, взятая из действительной жизни и попавшая в роман<sup>20</sup>.

Хотя сюжетная схема первого тома взята из реальных судебных дел, характеристика сторон целиком принадлежала Пушкину. Например, Муратов, ответчик по судебному делу, подписал несогласие с решением суда и проиграл дело только потому, что не подал вовремя апелляцию (VIII, 767); Андрей Дубровский, которого Пушкин наделил горячим нравом, напротив, не подписывает документа, а швыряет в заседателя чернильницей и потом не предпринимает никаких действий.

10 октября 1832 г. Пушкин выехал из Москвы в Петербург, а к 25 октября уже работал над первой главой недавно задуманного романа. Работа, как свидетельствуют даты на рукописях, шла быстро: первые восемь глав — то, что Пушкин назвал первым томом,— были завершены к 11 ноября (VIII, 832).

Пушкин получил возможность в беллетристическом произведении показать причины бунтов. В „Истории села Горюхина“, из которой, кстати, Пушкин перенес в роман „Дубровский“ почти без изменений целый фрагмент<sup>21</sup>, он высказал мысль о том, что ухудшение жизненных условий может легко привести к беспорядкам. Смысл романа „Дубровский“ сходен с этой мыслью. В „Горюхино“ крестьян в волнение приводит приезд деспота-управляющего, в „Дубровском“ такие же следствия вызваны перспективой для крестьян оказаться под пятой деспота-Троекурова. Судебный документ и убийство с помощью поджога, два узловых момента первого тома романа, подаются как причина и следствие. В этом романе Пушкин следовал традиции Радищева, рассказавшего в „Путешествии из Петербурга в Москву“ историю злого помещика, убитого своими крепостными (см. главу „Зайцово“). Хотя Пушкин и был, несомненно, на сто-

роне дворянства, ответственность он недвусмысленно возлагал именно на него. Предупреждение дворянам об опасности, которой они подвергают себя своими беззакониями, было уже не „собачьей комедией“, теперь Пушкин говорил нечто серьезное, нечто крайне важное для его трагического времени, и говорил он об этом, называя вещи своими именами.

Но если замысел был таким многообещающим, как, впрочем, замысел „Арапа Петра Великого“ и других произведений, почему же он не довел его до конца? После 11 ноября 1832 г. он на какое-то время прекратил работу над романом, а 2 декабря писал Нащокину: «...честь имею тебе объявить, что первый том „Островского“ кончен и на днях прислан будет в Москву на твое рассмотрение и под критику г. Короткого. Я написал его в две недели, но остановился по причине жестокого рюматизма, от которого прострадал другие две недели, так что не брался за перо и не мог связать две мысли в голове» (XV, 36—37).

На самом же деле Пушкин страдал от ревматизма с того самого дня, как уехал из Москвы<sup>22</sup>. Конечно, болезнь могла усилиться после 11 ноября, но есть основания предположить, что его внезапно возникшее нежелание продолжать работу над романом было вызвано другими причинами.

Одним из серьезных препятствий стало то, что первым томом он практически исчерпал тему. Его интересовал вопрос о том, как возникают бунты, но он практически дал на него ответ первыми шестью главами романа. Седьмая и восьмая главы уже уводили в любовную интригу, которая не имела почти никакого отношения к его исходным интересам. Его исследование природы бунтов было в высшей степени оригинальным и происходило из самых глубоких порывов его творческой природы. Почему же в этом случае серьезное исследование социальных явлений связывал он с любовной историей, которая по своей тривиальности недалеко ушла от „Метели“ и „Барышни-крестьянки“? Не может быть никаких сомнений в том, что он испытывал глубокое уважение к искусству, которое не жертвовало своими серьезными целями ради дешевой популярности. Вот, например, что он писал в похвалу Е. А. Баратынскому в начале 1830-х гг.: „Никогда не старался он малодушно угождать господствующему вкусу и требованиям мгновенной моды, никогда не прибегал к шарлатанству, преувеличению для произведения большего эффекта, никогда не пренебрегал трудом

неблагодарным, редко замеченным, трудом отделки и отчетливости, никогда не тащился по пятам увлекającego свой век Гения, подбирая им оброненные колосья; он шел своею дорогой один и независим" (XI, 186). Точно так же он высоко оценивал „Марфу Посадницу" (1830) М. П. Погодина, потому что чувствовал, что автор „написал свою трагедию не по расчетам самолюбия, жаждущего минутного успеха, не в угождение общей массе читателей, не только не приуроченных к романтической драме, но даже решительно ей неприятствующих. Он писал свою трагедию вследствие сильного внутреннего убеждения, вполне предавшись независимому вдохновению, уединяясь в своем труде" (XI, 180—181). Несколько позднее П. А. Катенин также заслужил похвалу Пушкина подобным же отношением к искусству (XI, 220). Все это, конечно, относится в значительной мере и к творчеству самого Пушкина. В самом деле, по поводу „Бориса Годунова" он писал, что более не ищет „благосклонной улыбки минутной моды" (XI, 142; подлинник по-французски).

Тем не менее, как мы видели ранее, Пушкин был не вовсе безразличен к благосклонной улыбке читающей публики. В той же статье, где он хвалил Погодина за независимость, он также приветствовал возвращение к народной „шекспировой" драме, полностью отдавая себе отчет в том, что „народ, как дети, требует занимательности, действия" (XI, 178). Он полагал, что можно, не попадая в затруднительное положение итальянского импровизатора, делать серьезное искусство развлекательным. Ему, например, понравился роман Загоскина „Юрий Милославский" (1829) именно потому, что в этом произведении „романическое происшествие без насилия входит в раму обширнейшую происшествия исторического" (XI, 92). Хотя он и „исправил" „Рославлева", написав собственный пародийный вариант, и хотя согласился с критическими замечаниями Вяземского на роман Загоскина, он в письме к Вяземскому добавил следующую похвалу этой книге: „...положения, хотя и натянутые, замечательны; <...> разговоры, хотя и ложные, живы, и <...> всё можно прочесть с удовольствием..." (XIV, 221; курсив Пушкина). Временами Пушкина посещала мысль о том, что, для того чтобы увлечь читательские массы и таким образом развить их вкус, писателю сначала придется идти на коммерческие трюки. Весьма характерно, что в сентябре 1831 г. он подумывал о том, что, если начнет

издавать журнал, там стоит открыть раздел мод. В том же письме к Вяземскому содержатся следующие размышления:

„Ты пишешь о журнале: да, черта с два! кто нам разрешит журнал? Фон-Фок умер, того и гляди поступит на его место Н. И. Греч<sup>23</sup>. Хороши мы будем! О газете политической нечего и думать, но журнал ежемесячный, или четырехмесячный, третейский можно бы нам попробовать — одна беда: без *мод* он не пойдет, а с *модами* стать нам наряду с Шаликовым<sup>24</sup>, Полевым и проч.— совестно. Как ты? с или без?“ (XIV, 220; курсив Пушкина).

Пушкин, может быть, и себе задавал те же вопросы в связи с „Дубровским“: с модами или без? Если без, то это будет серьезный роман нравов, но сколько читателей им заинтересуется? Если с модами, то должен быть увлекательный сюжет с любовной интригой. Пушкин решил идти по второму пути, надеясь, очевидно, что ему удастся, не поступаясь художественными достоинствами, угодить вкусам широкой читательской аудитории. Однако такое сочетание создавало огромные трудности, что, может быть, и заставило его отложить работу более чем на месяц.

В любом случае, он снова взялся за перо только 14 декабря 1832 г. Он работал над рукописью более или менее регулярно до 22 января 1833 г.; 6 февраля он добавил еще один абзац к последней главе, но на этом бросил роман и более не проявлял к нему интереса. Анализировать это незаконченное произведение, как если бы оно в этом виде предназначалось для печати (существующий текст был опубликован только посмертно)<sup>25</sup>, несправедливо по отношению к автору<sup>26</sup>. Сам он явно не был удовлетворен романом: его попытка сочетать серьезное с развлекательным не удалась; введение в роман „моды“ привело к несоответствию в структуре, неприемлемому при его чуткости к художественной форме.

Кроме нежелания самого Пушкина печатать роман на незавершенный характер этого произведения указывает и ряд других фактов. Прежде всего, в бумагах Пушкина сохранилось несколько планов развития сюжета, что свидетельствует о его намерении написать третий том; Пушкин, безусловно, не считал действие законченным на эпизодах, в которых Дубровский опаздывает похитить Марию и выпускает свою шайку разбойников. Насколько можно судить по отрывочным наброскам, князь Верейский должен был умереть, а Дубровский снова встретиться с овдовевшей Марией,

но, преданный одним из своих слуг, должен был быть арестован (VIII, 830—832).

Далее, в двух томах имеются нестыковки, которые Пушкину пришлось бы увязывать, если бы он собирался готовить рукопись к печати. Например, француз Дефорж встречается Дубровского на почтовой станции недалеко от Покровского (он говорит, что добрался бы туда в тот же день, если бы ему дали лошадей); отдав свои бумаги Дубровскому, он отправляется (и прибывает в тот же вечер) в близлежащий город, где по приказанию Дубровского должен заявить, что его ограбил знаменитый разбойник; тем не менее, несмотря на близость города и всеобщий большой интерес к деяниям Дубровского, известие о приключении француза так и не достигает Троекурова<sup>27</sup>. Кроме того, первые слова романа — „Несколько лет тому назад“ (VIII, 161) — говорят о том, что действие происходит в 1820-х гг.; упоминание указа, изданного в 1818 г. (VIII, 169) и действовавшего во время судебного разбирательства двух соседей, вероятно, свидетельствует о том же; несколько раз говорится, что Владимиру Дубровскому двадцать третий год, тем не менее в письмах его матери, написанных „во время турецкого похода“ (VIII, 182), с радостью сообщается о его ранних способностях. Если он был ребенком во время русско-турецкой войны (1787—1791), то в 1820-х гг. ему должно было быть более тридцати лет<sup>28</sup>.

Незавершенность ощущается даже в пушкинской интерпретации бунта крестьян Дубровского, хотя этому событию он уделил самое пристальное внимание. Судя по некоторым местам романа, можно заключить, что главная причина бунта — страх перед Троекуровым. Например, кучер Антон говорит: „Во владение Кирилу Петровичу! Господь упаси и избави — у него часом и своим плохо приходится, а достанутся чужие, так он с них не только шкурку, да и мясо-то отдерет“ (VIII, 174). С этой точки зрения, характерно, что в двух планах, которые Пушкин набросал, прежде чем начать писать роман, крестьяне убивают судебных чиновников, не предупредив об этом Владимира (VIII, 830). Без активного участия Владимира бунт мог бы показаться протестом против всей крепостной системы, а смена хозяев при этом была бы лишь последней каплей, переполнившей чашу негодования. Но чтобы соответствовать роли атамана разбойников, Владимир должен был возглавить бунт, социальная окраска которого стала из-за этого нечеткой. Поскольку

Владимир активно участвует в этом событии, не ясен характер происходящего: бунт ли поднимают крепостные или, как „хорошие крестьяне“, хватаются за оружие только в защиту хозяина<sup>29</sup>.

Однако активную роль Владимира в бунте трудно было примирить с другой его функцией — романтического любовника. Пытаясь преодолеть эту трудность, Пушкин заимствовал литературный прием из „Юрия Милославского“. В третьей главе третьей части этого романа Кирша, во главе отряда казаков, освобождает Юрия из склепа под развалинами церкви, где его держали Шалонский и Туренин, и в отместку запирает их самих, но зная, что Юрий любит дочь Шалонского, он на самом деле не желает их смерти. Он рассчитывает, что люди Шалонского придут туда в поисках хозяина и, заметив, что чугунная плита, обычно закрывающая тайный вход в подземелье, отодвинута, найдут пленников. По этой причине он приказывает казакам не ставить плиту обратно, но после его отъезда казаки возвращают плиту на место, намереваясь уморить пленников голодом. Шалонского и Туренина все же освобождают позднее (потому что они нужны Загоскину для других целей), но вся эта сцена тем не менее является искусным приемом, с помощью которого без вовлечения в это действие главного героя наказываются отрицательные персонажи. Именно это происходит и в шестой главе „Дубровского“, когда Владимир перед самым поджогом своего дома посылает кузнеца Архипа пойти и, если двери заперты, отпереть их, чтобы судебные чиновники смогли выбраться из горящего дома; Архип идет исполнять приказание, но, обнаружив, что двери отперты, тут же запирает их на ключ.

Двусмысленное отношение Владимира к своим крестьянам и их бунту проявляется и в конце девятнадцатой главы, когда, распуская разбойников, он советует им начать новую жизнь в рамках закона и добавляет: „Но вы все мошенники и, вероятно, не захотите оставить ваше ремесло“ (VIII, 223). Принимая во внимание, что крестьяне взбунтовались, чтобы защитить его (если только такова была причина их бунта), неизменно его слушались, ему помогали и выходили его после ранения, вряд ли можно оправдать то, что он называет их мошенниками<sup>30</sup>. Пушкин явно не согласовал всех деталей, поставив дворянина во главе крестьянского бунта. Эти нестыковки в тексте могли бы быть легко устранены, если бы Пушкин занялся подготовкой рукописи к изданию, но

снять главное несовмещение — между социальной темой и искусственно привнесенной любовной историей — было бы весьма затруднительно.

В начале третьей главы Владимир изображен молодым, беззаботным и легкомысленным повесой, „расточительным и честолюбивым“ (VIII, 172), который все свое будущее связывает с выгодной женитьбой. После получения им письма от старой няни, сообщающей о болезни его отца, идет следующее описание его сыновних чувств: „Он лишился матери с малолетства и, почти не зная отца своего, был привезен в Петербург на восьмом году своего возраста — со всем тем он романически был к нему привязан и тем более любил семейственную жизнь, чем менее успел насладиться ее тихими радостями“ (VIII, 173). Эта содержащая скрытую насмешку характеристика установила некоторую ироническую дистанцию между повествователем и героем, и мы предполагаем, что отношение повествователя к Владимиру будет таким же объективным, как и к Троекурову, на самом же деле вскоре все иронические нотки по отношению к нему исчезают. Дальнейшее представляет собой лишённые юмора клише романтической литературы.

Все сентиментальные места введены в текст романа в виде откровенных штампов, что свидетельствует о малом интересе к ним Пушкина. Отношение Владимира к Марии немногим отличается от отношения в „Метели“ Бурмина к его Марии или от отношения в „Барышне-крестьянке“ другого Владимира к Лизе. Однако в названных повестях Белкина откровенные штампы служили целям пародии. Здесь же тон совершенно серьезный с самого начала, и если его звучание местами становится фарсовым, то, вероятнее всего, без какого-либо умысла автора. Когда Бурмина, вопреки всякому правдоподобию, принимают за другого человека, не вызывает сомнения, что автор не воспринимает этого серьезно, но как нам относиться к некоторым натянутым сценам в „Дубровском“, который был по крайней мере начат как серьезный нравоописательный роман?

Например, в первых шести главах читателю сообщают все подробности действия прямо, но в восьмой главе появляется таинственный француз, и читатель оставляется в неведении о нем до того момента, когда в конце десятой главы из слишком уж тщательно рассчитанного кульминационного момента становится ясно, что этот француз не кто иной, как Дубровский; подобный дешевый трюк, к каким

прибегали второразрядные романисты, недостойн Пушкина. Далее, если до момента, когда Владимир покинул дом Троекурова (в двенадцатой главе), не было никаких признаков того, что Троекуров может выдать дочь замуж против ее воли, и если князь Верейский даже еще не появлялся, то откуда это предвидение у Владимира, заставляющего Марию пообещать обратиться к нему за помощью, если она попадет в беду? Здесь явно отсутствует звено в небрежно составленной цепи событий. Подобным же образом, даже если Владимир в четырнадцатой главе каким-то образом догадался, что Верейский собирается сделать Марии предложение, то как он мог предвидеть, что Мария ответит князю отказом? Он передает ей записку в начале главы, когда Мария еще ничего не знает о том, что князь просил ее руки. И опять он демонстрирует свой дар предвидения: ведь Мария не давала ему никаких твердых свидетельств своей любви, как ничем не проявила свою неприязнь к Верейскому. Маловероятно, что Пушкин намеренно наделил Владимира таким даром предвидения и самоуверенностью; на самом деле в других эпизодах он чрезвычайно сдержан, даже застенчив. Очевидно, Пушкин настолько не испытывал интереса к любовному приключению Владимира, что даже не дал себе труда выстроить убедительную сюжетную линию, оставляя это, может быть, на более позднее время.

Как мы уже видели ранее, чем проще были замыслы Пушкина, тем больше параллелей к его произведениям находит сравнительное литературоведение. Привнеся в „Дубровского“ романтическую сюжетную линию, Пушкин и не пытался быть оригинальным; исследователи до сих пор продолжают находить литературные параллели практически ко всем деталям поведения Владимира в роли разбойника и отношений героя с Марией. Начнем с самого очевидного: в западноевропейской литературе тема разбойников уходит своими корнями в плутовской и рыцарский роман. Связь с рыцарским романом особенно очевидна в драме Фридриха Шиллера „Разбойники“ („Die Räuber“, 1781); в первую очередь именно благодаря этой драме тема разбойников и вошла в моду к концу XVIII века<sup>31</sup>. Предвосхищая Владимира Дубровского, герой драмы, Карл Моор, из-за происков другого человека (его брата Франца) становится разбойником; он посещает инкогнито свою семью, где его не узнает даже его возлюбленная Амалия (что напоминает пребывание Дубровского, выдающего себя за Дефоржа, в доме Троекурова);

его соперник Германи, показывая Амалии кольцо Карла, старается убедить ее, что Карл умер (в ситуации с Марией вполне хватило бы и записки Владимиру, но автор тем не менее использует кольцо, имеющее символический смысл); став атаманом разбойников, Карл более не считает себя достойным Амалии (точно так же и Дубровский считает себя недостойным Марии и умоляет ее использовать все возможные средства, прежде чем прибегнуть к крайнему — побегу с ним); и наконец, как и в большинстве произведений, представлявших разбойников в романтическом облике, в „Разбойниках“ имеется сцена осады правительственным отрядом лесного лагеря шайки.

Еще благороднее разбойник Эрнани, герой одноименной драмы Виктора Гюго, которая в значительно большей степени, чем написанное несколькими десятилетиями ранее произведение Шиллера, привлекала внимание Пушкина. Эрнани стал грабителем не потому, что с ним обошлись несправедливо, а потому, что был убит его отец,— трогательное обстоятельство, которым воспользуется Пушкин в „Дубровском“. Есть и другие параллели между драмой Гюго и романом Пушкина — старик де Сильва пытается вынудить свою молодую племянницу выйти за него замуж, как Верейский вынуждает Марию; в обоих произведениях срывается попытка побега; Эрнани, как и Дубровский, приходит в дом возлюбленной в чужом обличье; но драма Гюго была важна для Пушкина прежде всего, вероятно, потому, что свидетельствовала о популярности темы разбойников даже в 1830-е гг.<sup>32</sup>

Эта тема приобрела популярность во всей Европе после появления романа Христиана Августа Вульпиуса „Ринальдо Ринальдини, атаман разбойников“ („Rinaldo Rinaldini, der Räuber-Hauptmann“, 1798), который вызвал многочисленные подражания и упоминается Пушкиным в „Дубровском“ (VIII, 208)<sup>33</sup>. Герой романа, менее благородный, чем Карл Моор или Эрнани, не сыграл сколь-нибудь заметной роли в создании Пушкиным образа Дубровского, но ряд ситуаций и литературных приемов — например, неудачная попытка Ринальдо похитить Аврелию перед ее свадьбой с графом Ровеццо, важная роль, отведенная кольцам, эпизод окружения разбойников правительственным отрядом, переодевание, прибегнув к которому герой слушает, как его подвиги обсуждают люди, не догадывающиеся, что знаменитый разбойник сидит рядом с ними, противоречивые рассказы о

внешности Ринальдо, его привычка читать для развлечения (нетипичная для разбойника) — могли повлиять на Пушкина либо непосредственно, либо косвенно, через подражательные произведения, с которыми он был знаком.

Нет никаких сомнений в том, что, работая над „Дубровским“, Пушкин думал и о самом популярном в его время романе о разбойниках „Роб Рое“ („Rob Roy“, 1818) Вальтера Скотта. Мак-Грегор, он же Роб Рой, он же Кэмбел,— человек, не менее искусный в переодеваниях, чем Дубровский,— был процветающим торговцем скотом, но действия врагов, которые, помимо всего прочего, разграбили его деревню, вынудили его стать разбойником. Но он сохраняет благородство сердца; он оставил по себе „в своем родном краю память как о шотландском Робин Гуде, враге богатых и друге бедных, он обладал множеством таких качеств ума и сердца, какие сделали бы честь и человеку менее сомнительных занятий, чем те, на которые обрекла его судьба“<sup>34</sup>. Эта характеристика (хотя и далеко не единственная в своем роде; многие авторы наделяли разбойников рыцарским благородством) могла служить образцом для Пушкина, написавшего о Дубровском: „...начальник шайки славился умом, отважностью и каким-то великодушием“ (VIII, 186). Кроме того, ночное происшествие со Спицыным в комнате Дубровского очень напоминает встречу с Роб Роем мистера Морриса, который страшно боится разбойников и ищет защиты у путешествующего переодетым Роб Роя, что заканчивается ограблением Морриса<sup>35</sup>.

Хотя тема разбойников и могла быть соединена с темой социального или политического протеста, в романе Пушкина она никоим образом не проливает свет на проблему крестьянского бунта и ничем не способствует ее анализу. Напротив, тема разбойников фактически уменьшает читательский интерес к исследованию Пушкиным социальных процессов. Единственная ее функция состоит в том, чтобы привнести любовную тему в тему крестьянского бунта,— два предмета, которые по своей природе плохо совмещаются. Для изображения любовной истории Пушкину не обязательно нужно было брать за образцы романтические произведения о разбойниках, и он в ряде случаев вышел за рамки этого жанра.

Главный вопрос, возникающий в связи с отношениями Владимира с Марией, состоит в следующем: почему их попытка побега не удалась? Прежде всего, хотя просьба Ма-

рии о помощи и дошла до Владимира слишком поздно, остается неясным, почему он не смог похитить ее до свадьбы, если ранее демонстрировал свою находчивость в чрезвычайных обстоятельствах. Но даже если мы и допустим, что для его задержки есть основательная причина, все равно остается неясным, почему героиня не пожелала уйти с ним. Ведь, в конце концов, она не дала супружеской клятвы; все, что случилось, описано следующим образом: „...когда священник обратился к ней с обычными вопросами, она содрогнулась и обмерла, но еще медлила, еще ожидала; священник, не дождавшись ее ответа, произнес невозвратимые слова" (VIII, 220). Почему вдруг эти слова оказались „невозвратимыми", если они были произнесены без ее согласия и за ними не последовали брачные отношения? И почему она говорит Дубровскому: „Поздно — я обвенчана, я жена князя Вереяского" (VIII, 221)? В. Г. Белинский считал, что «быть похищенною любовником-разбойником у алтаря <...> казалось для нее очень „романическим", следовательно, чрезвычайно заманчивым. Но Дубровский опоздал,— и она втайне этому обрадовалась и разыграла роль верной жены, следовательно — опять героини...»<sup>36</sup>. Иного мнения придерживается Вацлав Ледницкий, который считает поступок героини добродетельным и сравнивает ее с Татьяной, отвергнувшей Онегина; исследователь добавляет, что образы этих двух героинь, как и образ Марии из „Метели", которая хранила верность Бурмину и ждала, когда он объявится, свидетельствуют о глубоком уважении Пушкина к священному таинству брака<sup>37</sup>.

Действительно, Мария, как Татьяна и ряд других героинь Пушкина, была воспитана в деревенском уединении, и у нее не было других собеседников, кроме собственного воображения, разгоряченного романтической литературой; несомненно и то, что ее слова созвучны знаменитому ответу Татьяны: „Но я другому отдана" (VI, 188). Но, кроме этих примеров поверхностного сходства, между двумя героинями нет ничего общего. Татьяна, какой она изображена в восьмой главе, подозревает (справедливо или нет), что привлекает Онегина в основном своим блестящим положением в высшем свете; она уже разочаровалась в Евгении, когда в библиотеке покинутого им дома просматривала его заметки на полях книг; хотя она вышла замуж не по любви, она теперь питает привязанность и уважение к мужу и не хочет причинить ему боль. Решение дается ей нелегко, потому

что она все еще любит Онегина, и является оно более следствием спонтанных эмоций, а не юридических или нравственных соображений. С другой стороны, Мария Троекурова может считаться замужем только в очень узком юридическом смысле; у нее нет никаких оснований ни любить, ни уважать Верейского, который всего лишь двумя днями ранее холодно отклонил ее мольбы; а Дубровский не дает ей никакого повода сомневаться в своей честности. Ее решение играть роль верной жены слабо мотивировано психологически или этически, а основано более на литературной традиции.

Традиция, с которой читатель немедленно отождествляет отношения Владимира и Марии,— это традиция „Метели“, но уместно в этой связи вспомнить и „Барышню-крестьянку“. Сюжет этой повести, как мы видели, повторяет сюжет „Ламмермурской невесты“: обычная любовная история детей двух враждующих семей. Пушкин не дал себе труда подобрать для „Дубровского“ какую-нибудь иную схему. Мысль нарядить дочь помещика поселянкой восходит к „Сент-Ронанским водам“; в „Дубровском“ переодевание — на сей раз разбойника в учителя — также становится пружиной действия. Но в высшей степени важным является представление, легшее в основу сюжета „Метели“: брак после совершения церковной церемонии не расторгим. В „Сент-Ронанских водах“ Фрэнсис Тиррел провозглашает это следующими словами: „Если бы даже закон объявил Клару Моубрей совершенно свободной от ее мнимого замужества, то для меня, по крайней мере для меня единственного, оставалось бы непреодолимое препятствие, состоящее в том, что брачное благословение прозвучало над ней и тем человеком, которого я на этот раз должен назвать *братом*“<sup>38</sup>. По-видимому, Вальтер Скотт считал брак обязательным *de jure*, даже если он и не совершился *de facto*,— очень эффективный литературный прием, потому что на нем построена также развязка „Ламмермурской невесты“<sup>39</sup>. Героиня этого романа, Люси Эштон, которую мать обманом заставила поверить в то, что Эдгар Рэвенсвуд обручен с другой женщиной, подписывает брачный контракт с Баклоу как раз перед тем, как приезжает и прорывается в замок Эдгар, до которого дошли наконец известия о происходящем; он готов силой увести свою невесту, но узнав, что она подписала контракт (а до венчания остается еще четыре дня), он лишь укоряет ее за непостоянство и навсегда от нее отказывается. При-

мечательное различие между двумя романами Скотта, с одной стороны, и „Дубровским“ — с другой, состоит в том, что у Пушкина не герой, а героиня твердо держится буквы закона — различие, которое, может быть, говорит нам кое-что как о положении женщины в русской литературе XIX века, так и о положении мужчины в английской литературе XIX века. Вполне вероятно также, что Пушкин отобрал морализаторское отношение к жизни у мужчины и передал его женщине только лишь под влиянием „Новой Элоизы“. И на самом деле, этот роман Руссо оставил свой след в „Дубровском“, обнаруживающийся не только в том, как героиня воспринимает добродетель, но также и в других существенных деталях<sup>40</sup>.

Все эти примеры заимствований показывают существование непреодолимой пропасти между в высшей степени оригинальным исследованием социальных условий в России, как они отражены в описании бунта, и тривиальной любовной историей, которую Пушкин добавил к своему исследованию. Эта пропасть между двумя темами, которые, подобно Марии и Верейскому, соединены насильственно, становится еще более зияющей при рассмотрении стиля романа.

#### 4

Юридический документ, давший первый толчок роману, — это чудовищный образец слога; документ не только тяжел стилистически, но подчас имеет и грамматические ошибки. Один из исследователей полагал, что Пушкин, вероятно, его бы исправил и сократил, если бы решил готовить рукопись к печати<sup>41</sup>; другой, очевидно не знакомый с историей этого документа, счел его пародией на бюрократический российский жаргон XIX века<sup>42</sup>. На самом деле, однако, язык здесь не более невразумительный, чем язык большинства официальных бумаг пушкинского времени, авторы которых выражались так туманно, что время от времени их творения возвращались обратно, как непонятные.<sup>43</sup>

Эта огромная естественная скала подлинного документа громоздится в середине второй главы „Дубровского“, почти не оставляя в ней места для чего-либо иного; и на самом деле, весь первый том пришлось развернуть пейзажем вокруг этой скалы. Поскольку эта юридическая бумага содер-

жала в себе причину, имевшую своим следствием бунт, было действительно необходимо объективно подать и ее самое, и вызванные ею действия, в противном случае было невозможно сделать верные выводы о происходящих социальных процессах. Сам материал требовал того всеведущего повествователя, которого мы видели в „Арапе Петра Великого“.

Хотя в „Дубровском“, как и в „Полтаве“, есть герой-злодей, его пороки не преувеличены, а ответственность за случившийся бунт не возлагается полностью на него. Чтобы это не вызывало сомнений, повествователь подчеркивает сходство между Троекуровым и его жертвой, Андреем Дубровским: „Будучи ровесниками, рожденные в одном сословии, воспитанные одинаково, они сходились отчасти и в характерах и в наклонностях“ (VIII, 162). Конечно, Троекуров ведет себя неблагородно, когда позволяет своему слуге оскорбить Дубровского, но мы не должны забывать, что именно завистливый Дубровский был инициатором неприятного разговора и что именно его непреклонное упрямство препятствует примирению соседей. Пушкин, кажется, возлагает вину на политическую систему, которая позволила одному из двух рожденных равными людьми приобрести огромное состояние и власть, а другого вынуждает в зависти похвастаться своей гордостью. Та же самая система, начиная от царя и кончая последним чиновником, позволяла самым богатым людям в провинции манипулировать погрязшими во взяточничестве судами; если бы появился справедливый судья, чье положение было бы защищено центральным правительством, то Троекуров не смог бы осуществить свой своевольный замысел, к которому его подтолкнула вспышка гнева, а не природное злодейство. Таким образом, вина за случившееся лежит не только на Троекурове, но в не меньшей степени и на Дубровском, и на судебных чиновниках, и на всей политической системе, а Троекуров даже получает некоторую долю сочувствия читателя, когда его попытка помириться со старым другом приводит к таким ужасным последствиям.

Все это сообщается „многих лет свидетелем“, который эмоционально возвышается над излагаемыми событиями и в то же время не столь безлик, сколь повествователь „Арапа Петра Великого“. Он не колеблясь высказывает свои суждения, описывая „барскую праздность“ Троекурова и его „буйные увеселения“, „пороки человека необразованного“,

с „довольно ограниченным умом“ (VIII, 161). Но эпитеты, передающие оценочные суждения, не несут иронии или какой-либо другой эмоциональной окраски, это просто сведения о герое, каким бы его увидел любой образованный человек. Детали, имеющие целью смягчить наши антипатии к Троекурову, приводятся столь же бесстрастно. Например, нам сообщают, что крестьяне Троекурова „были ему преданы: они тщеславились богатством и славою своего господина“, что „от природы не был он корыстолюбив“ и что, когда он выиграл тяжбу против соседа, „удовлетворенное мщенье и властолюбие заглушали до некоторой степени чувства более благородные, но последние наконец восторжествовали“ (VIII, 161, 176, 177). Правка в рукописи указывает, что Пушкин стремился к спокойному, сбалансированному изображению этого персонажа. Например, он колебался в выборе слов, характеризующих отношение крестьян Троекурова к своему хозяину (VIII, 161, 755); он вычеркнул фразу „редкая девушка из его дворовых избегала сластолюбивых покушений пятидесятилетнего Сатира“ (VIII, 755), потому что это могло прозвучать слишком резко и осуждающе в данном стилистическом контексте. (В окончательном варианте гарем помещика описан в более сухих тонах.)

С высоты своего всезнания повествователь видит недостатки противника Троекурова в точно такой же пропорции. Он откровенно говорит нам, что при виде охотничьих собак Троекурова Дубровский „не мог удержаться от некоторой зависти“ (VIII, 163). Письмо, которое Дубровский посылает соседу, он называет „весьма неприличным“ (VIII, 164), а письма героя в суд оценивает сообразно ситуации, то есть первое — как „довольно грубое отношение“, а второе — как „довольно дельную бумагу“ (VIII, 166, 167). Далее применительно к Дубровскому он в двух случаях употребляет эпитет „бедный“ (VIII, 172, 178), который несет в себе не столько личное эмоциональное участие, сколько естественное сочувствие, какое любой сторонний человек испытал бы по отношению к Дубровскому в его положении. Точно так же и письмо няни Егоровны к Владимиру он характеризует как „сии довольно бестолковые строки“, хотя и не скрывает своей симпатии к „доброй старухе“ (VIII, 172, 173). Оценочные суждения в романе применяются не только к людям, но и к фактам, ситуациям и событиям. Например, определение суда предваряется такими словами: „Мы

помещаем его вполне, полагая, что всякому приятно будет увидеть один из способов, коими на Руси мы можем лишиться имущества, на владение коим имеем неоспоримое право" (VIII, 167).

Последнее предложение выражает, возможно, самое сильное оценочное суждение автора в тех частях „Дубровского“, которые не связаны с романтическим сюжетом. Своим сарказмом и шутливостью оно напоминает нам некоторые из повестей Белкина, тем не менее между ними существует принципиальное различие. В повестях Белкина тон повествователя в большей степени обнаруживает его глуповатость, чем помогает понять предмет, о котором он рассказывает; главная цель Пушкина состоит в том, чтобы привлечь внимание к собственному ироническому мнению. И напротив, в первых шести главах „Дубровского“, акцент ставится прежде всего на предмете изложения, а когда вперед выступает повествователь и высказывает свои мнения, он делает это для того, чтобы оживить наши впечатления о предмете, а не привлечь внимание к собственной персоне.

Кажется, ту же цель ставит перед собой повествователь и предпосылая четвертой главе эпиграф „Где стол был яств, там гроб стоит“. Эта цитата из оды Державина „На смерть князя Мещерского“ (1779) сходна с эпиграфом к „Гробовщику“ в том смысле, что принадлежит тому же поэту и что в обоих случаях фигурируют гробы. Однако в более раннем произведении гроб имеет два значения — буквальное, как товар, и образное, как символ смерти. Кто бы ни выбрал этот эпиграф — Белкин ли, издатель ли, или тот, от кого Белкин услышал эту историю,— он, кажется, не осознавал, что слово это имеет двойной смысл, и вспомнил эти строки только по той причине, что гробовщик торгует гробами, а потому и эпиграф с этим словом казался ему вполне подходящим. Таким образом, скрытая цель Пушкина, выбравшего этот эпиграф, состояла в том, чтобы либо высмеять простодушие своих литературных alter ego, либо, по крайней мере, чтобы поиграть скрытыми смысловыми значениями слова „гроб“, которые могут проявиться в этом контексте. В „Дубровском“ подобная двусмысленность отсутствует. Эпиграф предсказывает смерть, и смерть наступает; функция эпиграфа, в котором не содержится тонкой насмешки над повествователем, состоит просто в том, чтобы придать повествованию лирический колорит и усилить впечатление,

получаемое читателем. Эпиграф столь же откровенен и бесхитростен, как и оценочные суждения повествователя. Этот повествователь в главном сходен с повествователем из „Романа на Кавказских водах“ (насколько об этом можно судить по короткому фрагменту); он так же объективен, как повествователь „Арапа Петра Великого“, но отнюдь не так же сдержан и бесцветен.

Когда повествователь сообщал о том, что Троекуров удовлетворился мстостью, он высказывал то, что думал его персонаж. Делает он это и во многих других случаях. Он говорит нам, что Троекуров гордился своими собаками, что „внезапное сумасшествие Дубровского (после вынесения судом решения.— П. Д.) сильно подействовало на его (Троекурова.— П. Д.) воображение и отравило его торжество“, что „совесть его роптала“ и „победа не радовала его сердце“ (VIII, 171, 176). И мысли Андрея Дубровского повествователь читает так же легко: он не только сообщает о его зависти, но и лошадей, которых Дубровский взял у крестьян Троекурова, воспринимает как „трех неприятельских лошадей“, а самих крестьян — как „пленников“ (VIII, 165). Восприятие происходящего быстро переходит от одного лица к другому, тогда как повествователю известны настроения и мысли каждого.

Наиболее характерный эпизод такого многофокусного всеведения — сцена смерти Андрея Дубровского: сначала „он узнал Кирила Петровича“ (его собственное восприятие); потом „ужасное смятение изобразилось на лице его“ (восприятие его сына, сидящего рядом); после того как со старшим Дубровским случился удар, входит слуга и объявляет о приезде Троекурова, в ответ на это Владимир „бросил на него ужасный взгляд“ (ужасный, предположительно, для слуги); получив приказ Владимира выставить Троекурова вон, „слуга радостно побежал исполнять приказание своего барина“ (происходящее по-прежнему оценивается слугой); затем Егоровна, обменявшись несколькими словами с Владимиром, вышла и „услышала ответ слуги, доносящего от имени молодого барина“ (на целый абзац восприятие происходящего переходит к старой няне); в завершение, „люди бросились в комнату старого барина“, оплакали его, вымыли, одели в мундир и „положили на тот самый стол, за которым столько лет они служили своему господину“ (сцена целиком

пропущена через призму восприятия слуг, хотя из них названа одна Егоровна; VIII, 177—178).

Быстрому переходу восприятия от одного персонажа к другому соответствует и равно быстрый переход от повествования к изображению и наоборот. Первая глава начинается кратким сообщением о прошлом двух соседей и их дружбе; затем следует живая сцена их ссоры вперемежку с диалогом; далее следует сцена, в которой Троекуров на следующее утро получает грубое письмо от Дубровского, отказывающегося восстановить отношения, и уезжает охотиться; охота и события следующих дней изображены сжато и связано; захват Дубровским крестьян соседа представлен в виде сцены, хотя и не детализированной; лаконично сообщается о реакции Троекурова, а его разговор с Шабашкиным представлен в виде еще одной живой сцены. Последняя страница главы кратко информирует о предстоящем судебном разбирательстве, при этом восприятие происходящего переходит от Дубровского к Шабашкину, потом несколько раз от Дубровского к Троекурову и от Троекурова к Дубровскому до того момента, когда они узнают друг друга на пути в город; страница охватывает события по крайней мере целого месяца. Как заметил М. О. Лопатто, из всех пушкинских произведений «наибольшее число переходов повести от наглядной к отвлеченной дает черновой „Дубровского“»<sup>44</sup>.

Если сравнить искусство Пушкина с приемами других великих мастеров прозы, то оно покажется еще более поразительным. Возьмем только один пример — роман Тургенева „Отцы и дети“ (1861), также содержащий объективное исследование социальных процессов. В первой главе Тургенев вкратце рассказывает о семье Кирсановых, обрамляя этот рассказ разговором Николая со слугой; главы со второй по шестую составлены из сцен, которые позволяют нам познакомиться с героями непосредственно, и только в седьмой главе в виде воспоминаний Аркадия еще раз сжато рассказывается о прошлой жизни Павла. На этом Тургенев заканчивает представление героев читателю и экспозицию главных тем, что реализуется в основном сценами с редким переходом к повествованию. Трудно сказать, лучше ли такая организация повествования, чем в „Дубровском“; как мы уже видели, появление Владимира неизменно нарушает ход повествования, но если мы ограничим наше внимание страницами, посвященными ссоре соседей, суду

и участию крестьян в бунте, то выбор Пушкина представляется весьма эффективным.

„Дубровский“ сходен с „Арапом Петра Великого“ способом повествования, ведущимся от лица всеведущего повествователя, быстрым переходом восприятия происходящего от одного персонажа к другому и быстрым переключением со сцен на сжатое изложение, но, как мы видели, повествователь в „Дубровском“ значительно более выразителен и общителен. Однако самое большое различие между этими двумя незавершенными произведениями (различие, свидетельствующее об огромном шаге вперед Пушкина как прозаика) состоит в значительном увеличении объема диалогов и существенно возросшем мастерстве их построения, по крайней мере в тех частях „Дубровского“, которые не имеют отношения к любовной истории Владимира.

Не случайно лингвисты видят в „Дубровском“ один из первых образцов современного русского литературного языка, сочетающего многочисленные формы языка литературного и разговорного<sup>45</sup>. Введение разговорных и просторечных элементов в язык художественной литературы явилось одним из величайших достижений Пушкина в художественной прозе. Но пришел он к этому, опираясь, во всяком случае до некоторой степени, на традицию: в „Дубровском“ диалоги, не имеющие отношения к любовному сюжету, ближе всего по стилю к комедиям Фонвизина, „Путешествию из Петербурга в Москву“ Радищева и к сатирическим произведениям таких писателей конца XVIII — начала XIX века, как И. И. Дмитриев и И. А. Крылов. Например, вкладывая в уста Троекурова выражение „собачий сын“ (VIII, 188), Пушкин, вероятно, вспоминал комедию „Недоросль“, потому что в другом месте ранее он писал: «Если б „Недоросль“, сей единственный памятник народной сатиры, „Недоросль“, которым некогда восхищалась Екатерина и весь её блестящий двор, если б Недоросль“ явился в наше время, то в наших журналах, посмеясь над правописанием Фонвизина, с ужасом заметили бы, что Простакова бранит Палашку *канальей* и *собачей дочерью*» (XI, 155; курсив Пушкина). В дающей толчок развитию сюжета фразе старшего Дубровского: „...псарня чудная, вряд ли людям вашим житье такое ж, как вашим собакам“ (VIII, 163) — слышится отзвук диалога Правдина и Скотинина (д. V, явл. 4):

„П р а в д и н. <...> ступай к своим свиньям. Не забудь, однако ж, повестить всем Скотининым, чему они подвержены.

С к о т и н и н. Как друзей не остеречь! Повещу им, чтоб они людей...

П р а в д и н. Побольше любили или б по крайней мере...

С к о т и н и н. Ну?..

П р а в д и н. Хоть не трогали<sup>46</sup>.

Одна из парадоксальных особенностей „Недоросля“ заключается в том, что отрицательные персонажи, а более всех архизлодей Простакова, в основном говорят хорошим русским языком, тогда как герои положительные увязают в риторике Просвещения XVIII века. Точно так же в „Дубровском“ диалоги Владимира и Марии абстрактны и бесцветны, тогда как язык отцов и слуг, не попадающих, к счастью, в сферу любовной интриги, свеж и сочен. Однако между Фонвизиним и Пушкиным есть одно существенное различие: в грубоватом языке своих отрицательных персонажей Фонвизин видит проявление их вульгарности, тогда как Пушкин наслаждается каждым выражением, видя в нем не только средство привязки персонажей к их социальной среде, но и ценя этот язык просто за красоту. В поисках выразительной идиоматики для придания речи персонажей большей красочности он часто обращается к метафорическому языку пословиц и фольклора. Например, выражение Троекурова „гол как сокол“ (VIII, 162) можно найти в книге „Полное собрание русских пословиц и поговорок, расположенное по азбучному порядку“ (1822), имевшейся в библиотеке Пушкина<sup>47</sup>, а фраза „каков поп, таков и приход“ (VIII, 217), также принадлежащая Троекурову, является широко известной пословицей. Андрей Дубровский не уступает Троекурову в том, что касается выразительности языка. Он говорит много меньше Троекурова, но то, что он говорит, Пушкин подбирает с не меньшим тщанием. Особенностью его речи, которой мы не находим у Троекурова, является употребление библейской фразеологии в гневной тираде, произнесенной по поводу решения суда. Когда он называет суд „божьей церковью“ (VIII, 171), становится ясно, что он уже не отдает себе отчета в том, где находится и соответствуют ли данному случаю теснящиеся в его голове торжественные фразы. Его сравнение судебных чиновников с собаками говорит о том, что обида на соседа в связи с ссорой (произошедшей из-за собак, принадлежащих Трое-

курову, как принадлежат ему и члены суда) изливается из глубин души — свидетельство высокого мастерства Пушкина, напоминающее об использовании им символических оттенков значений в „Станционном смотрителе“.

В содержательном, хотя и не во всем убедительном исследовании формы пушкинской прозы М. О. Лопатто показал, что из всех прозаических произведений Пушкина в „Дубровском“ наблюдается самый высокий процент соотношения объема диалогов с объемом прочего текста<sup>48</sup>. Хотя это наблюдение и важно само по себе, его значение несколько снижается тем обстоятельством, что диалоги между Владимиром и Марией по качеству значительно разнятся от остальных. Как мы уже видели, части романа, в которых развивается любовная интрига, — равно диалоги и повествование — написаны небрежно, и в них широко употребляются литературные штампы. Будучи подражательными, они не заслуживают такого же детального стилистического анализа, как другие части, а при статистическом включении в подобный анализ уменьшают достоверность любых обобщений. Статистический анализ всего текста, содержащего плодородный черноземный слой первых шести глав и бесплодную породу любовной истории Владимира, дает лишь усредненные не вполне достоверные данные.

Я полагаю, будет более продуктивным, если мы применим статистический метод Лопатто не для сравнения всего текста „Дубровского“ с другими прозаическими произведениями Пушкина, а для сопоставления фрагментов различного характера в самом романе. Например, употребление персонажем большого числа абстрактных существительных в разговоре, в котором не обсуждаются какие-либо мысли (скажем, в любовном признании), может указывать на то, что данный диалог написан книжным слогом, который автор не мог „подслушать“ в реальной жизни, а заимствовал из других литературных произведений.

Для проверки этой мысли возьмем три образца речи: Владимира в пятнадцатой главе, где он и Мария договариваются бежать, если ей не удастся смягчить сердце отца (VIII, 211—212); кучера Антона в третьей главе, где он по пути от почтовой станции домой посвящает Владимира в подробности ссоры (VIII, 174); и Троекурова в девятой главе, где он дает обед, за которым главной темой обсуждения становится разбойник Дубровский (VIII, 191—196).

| Персонаж  | Общее число существительных | Число абстрактных существительных | Процент абстрактных существительных |
|-----------|-----------------------------|-----------------------------------|-------------------------------------|
| Владимир  | 57                          | 41                                | 71,93                               |
| Троекуров | 80                          | 19                                | 23,75                               |
| Антон     | 38                          | 9                                 | 23,68                               |

Как показывает таблица, в речи Владимира абстрактные существительные (например, „обещание“, „боязливость“, „отвращение“) преобладают над конкретными (например, „старик“, „кольцо“ и „дуб“). И напротив, Антон, как бы он ни был склонен к философским обобщениям, употребляет относительно мало абстрактных существительных; то же самое можно сказать и о Троекурове. Соотношение абстрактных и конкретных существительных в их речи находится почти в точной обратной пропорции к аналогичному соотношению в речи Владимира.

Более чем вероятно, что Пушкин намеренно насытил речь Владимира абстракциями: отвлеченность можно рассматривать как характерную черту Владимира. Но выбор этого способа характеристики (стилизация языка героя абстрактными штампами) свидетельствует об отсутствии у Пушкина интереса к этому персонажу.

Переходя к стилю повествования, мы можем задать вопрос: какими средствами передает повествователь чувства персонажей? Если он может со всей полнотой передать эти чувства, объективно рассказывая о движениях персонажей, об их мыслях и речах, то он целиком владеет материалом, и ему, чтобы уточнить свою мысль, нет необходимости часто прибегать к определениям, имеющим эмоциональную окраску. Рассмотрим для примера описание сцены, в которой Андрей Дубровский захватывает крепостных своего соседа: „Дубровский объезжал однажды малое свое владение; приближаясь к березовой роще, услышал он удары топора и через минуту треск повалившегося дерева. Он поспешил в рощу и наехал на покровских мужиков, спокойно ворующих у него лес. Увидя его, они бросились было бежать. Дубровский со своим кучером поймал из них двоих и привел их связанных к себе на двор. Три неприятельские лошади достались тут же в добычу победителю. Дубровский был *отменно* сердит, прежде сего никогда люди Троекурова, известные разбойники, не осмеливались шалить в пре-

делах его владений, зная приятельскую связь его с их господином. Дубровский видел, что теперь пользовались они происшедшим разрывом,— и решился, вопреки всем понятиям о праве войны, проучить своих пленников прутьями, коими запаслись они в его же роще, а лошадей отдать в работу, приписав к барскому скоту" (VIII, 165; курсив мой.— П. Д.).

В этом абзаце, посвященном эмоционально напряженному происшествию, повествователь употребляет для характеристики чувств героя только один определитель — „отменно". Как видно из таблицы 1, это слово составляет менее одного процента от общего числа слов абзаца. В этом фрагменте есть, конечно, и другие определители, но они отражают либо объективные обстоятельства, либо отношение к

Таблица 1

УПОТРЕБЛЕНИЕ РАССКАЗЧИКОМ ОПРЕДЕЛИТЕЛЕЙ  
В ЭМОЦИОНАЛЬНЫХ ЦЕЛЯХ

| Глава и страница ПСС а  | Предмет повествования                           | Общее число слов б | Определители с эмоциональной окраской | Кол-во от общего |
|---|---|--------------------|---------------------------------------|------------------|
| 1 (VIII, 165)   | Захват крестьян Дубровским                      | 126                | 1                                     | 0,79             |
| 1 (VIII, 161—167)   | Обзор событий, включая вызовы в суд             | 1686               | 22                                    | 1,31             |
| 16 (VIII, 213—214)  | Попытка Маши убедить отца не выдавать ее за муж | 475                | 18                                    | 3,79             |
| 5 (VIII, 178—182)   | Похороны и начало бунта                         | 779                | 31                                    | 3,97             |
| 15 (VIII, 211—212)  | Планы побега Владимира и Маши                   | 135                | 14                                    | 10,37            |
| (а) Анализ охватывает главы целиком, за исключением сцены захвата крестьян, которая анализируется отдельно. |   |                    |                                       |                  |
| (б) В общее число слов не входят слова диалогов, а в первой главе — слова из письма Дубровского.            |   |                    |                                       |                  |

происходящему персонажей, а потому не могут быть напрямую приписаны повествователю. Например, определение „малое“ к существительному „имение“ просто сообщает о размерах владений Дубровского. Наречие „спокойно“ к причастию „врующихся“ передает в изложении повествователя мысль персонажа, поскольку оно выражает его раздражение, вызванное самоуверенной наглостью крестьян, а прилагательное „неприятельские“, определяющее существительное „лошади“, отражает восприятие Дубровским этой ситуации как боевой стычки. В целом в первой главе (исключая диалоги и письмо Дубровского, которые не являются собственными словами повествователя) содержится лишь чуть более одного процента слов, которые можно считать определителями, употребленными самим повествователем (или составными частями его фраз с функцией определителей) и имеющими эмоциональную окраску<sup>49</sup>.

Прочитируем теперь для сравнения повествовательные абзацы и авторские интерполяции в диалоги в пятнадцатой главе (курсив мой.— П. Д.):

„Луна сияла, июльская ночь была тиха, изредка подымался ветерок, и легкий шорох пробежал по всему саду.

Как легкая тень, молодая красавица приблизилась к месту назначенного свидания. Еще никого не было видно, вдруг из-за беседки очутился Дубровский перед нею.

... сказал он ей *тихим* и *печальным* голосом.

... отвечала Маша.

<...>

Дубровский затрепетал. *Бледное* лицо покрылось *багровым* румянцем и в ту же минуту стало бледнее прежнего. Он *долго* молчал, *потупя* голову.

<...>

Тут Дубровский закрыл лицо руками, он, казалось, задышался — Маша плакала...

... сказал *горько* вздохнув.

Он *тихо* обнял *стройный* ее стан и *тихо* привлек ее к своему сердцу. *Доверчиво* склонила она голову на плечо молодого разбойника. Оба молчали.

Время летело.

... сказала наконец Маша. Дубровский как будто очнулся от усыпления. Он взял ее руку и надел ей на палец кольцо.

... сказал он.

Дубровский поцеловал ее руку и скрылся между деревьями" (VIII, 211—212).

Трудность отбора определителей, выражающих эмоциональную оценку повествователя, состоит в том, что выбор, который приходится делать, в некоторых случаях произволен<sup>50</sup>. Но хотя некоторые выражения и могут быть одними исследователями отобраны, а другими опущены, общий характер стиля тем не менее может быть определен с известной степенью точности. Некоторые могут считать, например, что определение „легкие“ к существительному „шорохи“ является неотъемлемым элементом описания объективно существующей обстановки. Я придерживаюсь другого мнения, потому что это определение выражает авторское намерение создать романтическое настроение и потому что его можно изъять без всякого ущерба как для общей атмосферы, так и для грамматической структуры. То же определение к существительному „тень“ подсказывает параллель между природой и героиней и выражает намерение повествователя представить героиню неким бесплотным существом, а потому и определение принадлежит повествователю. Далее, определения „багровый“ и „бледное“ являются атрибутами страсти Владимира, к которой хочет привлечь наше внимание повествователь, слово „стройный“ подчеркивает молодость и красоту героини, а наречие „долго“ и выражение „потупя голову“ представляют собой описательные детали, добавленные повествователем, чтобы усилить эмоциональное воздействие основных сообщенных фактов. И наконец, такие слова, как „тихим“, „печальным“, „горько“, „тихо“ и „доверчиво“, без всякого сомнения, являются определителями, имеющими эмоциональную окраску.

Если мы согласимся, что все эти слова принадлежат к нашей группе, то в этом случае более 10% собственных слов повествователя в пятнадцатой главе являются определителями, имеющими эмоциональную окраску. Это число почти в восемь раз больше, чем в первой главе. Между этими крайними значениями находятся главы пятая и шестнадцатая<sup>51</sup>. Возникает искушение сделать вывод, что наименьшее количество подобных слов содержится в главах, где не появляются ни Владимир, ни Мария; промежуточное значение этого показателя наблюдается в главах, где действует только один из двух влюбленных, и наибольшее — там, где присутствуют оба.

Мы уже видели выше, что синтаксис Пушкина становится довольно сложным в фрагментах, где изображалось психологическое состояние персонажей, например в набросках „Гости съезжались на дачу...“ и „На углу маленькой площади...“, но был значительно проще в большинстве повестей Белкина. Рассмотрим, насколько сложен синтаксис в двух главах „Дубровского“: в первой главе, которая несомненно отражает первоначальный замысел и основную мысль Пушкина, и в двенадцатой главе, содержащей сцену первого свидания влюбленных, сцену раскрытия Дубровским Марии своего настоящего имени и разговора Кирилы Петровича с исправником (глава, таким образом, почти целиком связана с романтическим сюжетом). И снова мы будем считать только собственные слова повествователя, опуская диалоги, и письма (в которых синтаксические особенности могут быть использованы для характеристики героев). Результаты анализа приводятся в таблице 2.

Таблица 2

ТИПЫ ПРЕДЛОЖЕНИЙ В РЕЧИ ПОВЕСТВОВАТЕЛЯ

| Тип предложения                | Первая глава |               | Двенадцатая глава |               |
|--------------------------------|--------------|---------------|-------------------|---------------|
|                                | Количество   | %             | Количество        | %             |
| Неполные, эллиптические        | —            | —             | 1                 | 1,46          |
| Простые нераспространенные     | 10           | 10,76         | 17                | 25,00         |
| Простые распространенные       | 16           | 17,20         | 16                | 23,53         |
| Сложносочиненные               | 19           | 20,43         | 16                | 23,53         |
| Сложноподчиненные              | 16           | 17,20         | 9                 | 13,24         |
| Сложносочиненные с подчинением | 32           | 34,14         | 9                 | 13,24         |
| <b>ВСЕГО</b>                   | <b>93</b>    | <b>100,00</b> | <b>68</b>         | <b>100,00</b> |

Единственное эллиптическое предложение в двенадцатой главе — „Но кем и как?“ (VIII, 207). Называя говорящего в многостороннем разговоре, повествователь чаще всего употребляет простые предложения, состоящие только из подлежащего и сказуемого, например: „отвечал слуга“ (VIII, 206); наличие таких разговоров в двенадцатой главе и объясняет, по крайней мере частично, преобладание в ней простых нераспространенных предложений. В число распространенных простых предложений включены предложения, имеющие дополнения, определения и обстоятельства, например: „Между тем она поминутно поглядывала на часы“ (VIII, 204).

Сложносочиненные предложения включают как союзные, так и бессоюзные; поскольку часто они представляют собой лишь цепочку простых предложений, то стилистически они очень близки к последним. Решая, рассматривать ли то или иное предложение этого типа как сочиненное, я принимал во внимание прежде всего функцию его отдельных составляющих. В некоторых случаях законченная мысль содержится в каждом из двух или более составляющих предложения, независимо от того, что у них общее — сказуемое или подлежащее. Например, предложение: „Андрей Гаврилович качал головою и отвечал обыкновенно“ (VIII, 162) — распространенное простое и как таковое учтено в таблице, но предложение: „Он раза два в неделю страдал от обжорства и каждый вечер бывал навеселе“ (VIII, 161) — учтено в таблице как сложносочиненное.

Группа сложноподчиненных предложений включает прежде всего собственно сложноподчиненные, а также предложения, имеющие структуры, функционально близкие к подчиненным предложениям. Среди последних мы находим деепричастные и причастные обороты типа „разделяя шумные, а иногда и буйные его увеселения“ (VIII, 161) и „Кирила Петрович, отроду не удостоивавший никого своим посещением“ (VIII, 162); оба этих оборота могут быть заменены придаточными предложениями. В категорию подчиненных как функционально к ним близкие включены распространенные именные и глагольные определения и прочие достаточно обширные вставные структуры, легко распознаваемые внутри целого. Например, предложение: „Троекуров, надменный в сношениях с людьми самого высокого звания, уважал Дубровского“ (VIII, 162) — содержит оборот, который легко может быть преобразован в придаточное опре-

делительное предложение, а глагольное определение в предложении: „...был отдан приказ псарям и стремянным быть готовым к пяти часам утра" (VIII, 163) — представляет собой редуцированный вариант подчинения в виде, скажем, „чтобы они были готовы". И наконец, в число сложносочиненных предложений с подчинением попали предложения, имеющие не менее одного сочинения, а вместе с тем и подчиненные составляющие, или не менее двух соединенных союзом подчинений в структуре главного предложения.

Позволю себе повторить: если даже некоторые исследователи и не согласятся с моим отношением того или иного предложения в ту или иную категорию, то несколько спорных случаев не изменят существенно общей картины. В связи с этим представляется вполне обоснованным следующий вывод, сделанный на основе данных вышеприведенной таблицы (даже если мы сделаем скидку на то, что некоторые простые предложения имеют функцию всего лишь авторских ремарок): первая глава синтаксически значительно сложнее двенадцатой. Это становится еще более очевидным, если мы объединим первые четыре типа предложений в одну категорию (поскольку все они простые предложения): в первой главе они составляют менее половины всех предложений, тогда как в двенадцатой — почти три четверти.

Тем не менее сложносочиненные предложения могут значительно отличаться друг от друга длиной и сложностью, и по этой причине более точное сравнение синтаксических особенностей двух глав можно получить, подсчитав количество составляющих безотносительно числа предложений. Например, в следующем сочиненном предложении с подчинением есть только одна такая составляющая (всюду в этом абзаце курсив мой.— П. Д.): *„Она начинала понимать собственное сердце и признавалась, с невольной досадою, что оно не было равнодушно к достоинствам молодого француза" (VIII, 203). Но в следующем предложении уже четыре таких составляющих: „Все завидовали согласию, царствующему между нагменным Троекуровым и бедным его соседом, и удивлялись смелости сего последнего, когда он за столом у Кирила Петровича прямо высказывал свое мнение, не заботясь о том, противуречило ли оно мнениям хозяина" (VIII, 162). Используя эту методику, мы обнаруживаем, что в первой главе имеется 91 составляющая подобного рода, насчитывающая 1688 слов, или грубо по 18 слов в каждой*

составляющей; тот же показатель для двенадцатой главы (25 составляющих с общим количеством 708 слов) равен грубо 28 словам на составляющую.

Сложность синтаксиса объясняется сложностью мысли; хотя подобные структуры не обязательно определяют хороший стиль, писатель, имеющий дело со сложным предметом, вряд ли будет ограничиваться простыми нераспространенными предложениями. Ссора двух русских дворян, повлекшая за собой сильные социальные волнения, является предметом сложным, который подлежит всестороннему исследованию, а потому нет ничего удивительного в том, что Пушкин представляет нам этот предмет сложным языком. С другой стороны, раскрытие разбойником своего хитроумного инкогнито, сопровождаемое банальным любовным признанием, не требует ни социального, ни психологического исследования, а потому и не возникает надобности в сложной грамматике, необходимой для отражения многосторонних связей. Пример „Дубровского“ еще раз свидетельствует, что Пушкину не всегда удается добиться успеха, если он не ставит перед собой сложных задач<sup>52</sup>.

Рассмотренные нами две главы находятся на противоположных концах или близко к противоположным концам стилистического спектра романа. Однако разделить все главы точно на две группы, относя одни к социальной теме, а другие к любовной истории, невозможно, потому что Владимир появляется на сцене, внося в ткань романа чуждую струю, уже в третьей главе. Его присутствие, как мы уже видели, изменяет характер бунта, во всем же остальном в главах с третьей по шестую включительно его влияние приглушено, тон этим главам все еще задает Троекуров и крестьяне, которые восстают против него. Только с седьмой главы Владимир постепенно смещается в центр стилистической структуры романа.

По мере роста значения этого образа уменьшается значение образа Троекурова. В первых двух главах Троекуров несомненно является главным действующим лицом, после четвертой главы (с его приезда к Дубровскому) влияние его поступков на действие романа все еще ощущается, но мы более видим его наймитов, чем его самого; начиная же с седьмой главы он становится пассивным наблюдателем эскапад Владимира, хотя и изображается в его прежней роли богатейшего помещика уезда, приглашающего на праздни-

ный обед всех соседей, и наконец, после одиннадцатой главы Владимир настолько его оттесняет, что ему остается лишь роль отца-тирана в рамках любовной интриги. В этой банальной роли он теряет почти весь свой колорит и становится почти таким же бесцветным, как князь Верейский. Однако между этими двумя крайними состояниями первых и последних глав существует и промежуточное (в восьмой и особенно в девятой главе), для которого характерен третий стиль, отличный как от эпического изображения социального конфликта, так и от традиционного изображения любовной интриги.

Рассматривая, как писатели с помощью деталей характеризуют героев, А. З. Лежнев отметил, что Пушкин, в отличие от Бальзака, в начале произведения избегает детализации бытовой обстановки, окружающей его персонажей, и вводит подробности по мере развития сюжета. В начале романа „Дубровский“, указывал ученый, о жизни богатого помещика сказано лишь несколько слов, а детали — например, заталкивание гостей в комнату с голодным медведем — следуют позднее, но не в качестве описательного элемента, а в виде действий, совершаемых персонажами<sup>53</sup>. Конечно, схватка Дефоржа с медведем продвигает действие вперед; проявленное героем мужество подогревает воображение Марии, но продвигается лишь любовная интрига, нетипичная для жизни русского помещичьего дворянства. Насколько это касается характеристики Троекурова как социального типа, происшествие с медведем является всего лишь скверным анекдотом, каких Пушкин не позволял себе в начале романа, когда торопился развернуть серьезную драму. Мне представляется, что это происшествие свидетельствует не столько о сознательном решении Пушкина отсрочить введение характерных деталей, сколько о перемене темпа повествования.

Еще одним примером подобного рода служит история, рассказанная за обедом Анной Савишной — одной из многих приглашенных Троекуровым; Анна Савишна вспоминает о своей встрече с человеком, в котором она признала Дубровского. Тот факт, что эта история была введена в роман, является прямым следствием изменившегося отношения повествователя к повествованию. В первых шести главах повествователь действовал как всеведущий посредник, чья основная забота состояла в том, чтобы в предельно откровенной манере донести до читателя смысл ряда важнейших событий.

Его оценочные суждения (а повествователь их вовсе не избегал) были либо открыто саркастическими, либо серьезными, но никогда ироничными. То, что он знал, он излагал без всяких недомолвок. С начала же седьмой главы он перестает быть всеведущим и сообщает нам лишь то, что „весть о пожаре разнеслась по всему околотку“, что „все толковали о нем“ (VIII, 185) и что одни говорили то, а другие иное. История, рассказанная Анной Савишиной в девятой главе, как раз и являет собою пример того, о чем толковали в округе, при этом читателю так и не представляется возможности узнать, что же случилось на самом деле. Выслушав ее рассказ, Троекуров замечает, что мужчина тридцати пяти лет, которого она встретила, не мог быть Дубровским, потому что Дубровскому всего двадцать третий год; а в одиннадцатой главе мы читаем следующее: „Прошло около месяца от его вступления в звание учительское до достопамятного празднества, и никто не подозревал, что в скромном молодом французе таился грозный разбойник, коего имя наводило ужас на всех окрестных владельцев. Во всё это время Дубровский не отлучался из Покровского, но слух о разбоях его не утихал благодаря изобретательному воображению сельских жителей, но могло стать и то, что шайка его продолжала свои действия и в отсутствие начальника“ (VIII, 202).

Вместо того чтобы предоставить читателю достоверную информацию, как он это делал в первых главах, повествователь теперь дразнит читателя, приближаясь, таким образом, к манере повествователя „Повестей Белкина“. Его умолчание привело по крайней мере одного исследователя к выводу, согласно которому история, рассказанная Анной Савишиной, представляет собою еще один пример непоследовательности и осталась в романе лишь по невнимательности Пушкина<sup>54</sup>, хотя, вероятнее всего, она была введена в роман как намеренная шутка. Как бы то ни было, но весьма примечательно следующее: анекдот о схватке Владимира с медведем был, по крайней мере, связан с любовным сюжетом, тогда как история, рассказанная Анной Савишиной, вообще ни с чем не связана; это становится особенно очевидным, если сделать вывод (а иного нам и не остается), что встреченный ею человек не был Дубровским. Зачем же тогда введена в роман ее история?

Ответ, кажется, заключается в том, что повествователь (уже не суровый летописец важнейших событий) любит раз-

влекь собравшихся за обеденным столом добрым анекдотом. Рассказанная Анной Савишной история не только дает возможность понять, как мыслит и говорит этот персонаж, проникнуть в ее отношения с сыном и слугами, но и превосходно изображает провинциальные нравы. Подобным же образом и в сцене из одиннадцатой главы с женой станционного смотрителя, ругающей француза за свист, забавно показана атмосфера почтовых станций, но ничего не добавляется к развитию сюжета: ведь в конце концов французу не обязательно быть свистуном, чтобы встретить Дубровского. Также не имеет никакого значения с точки зрения действия, отправился ли „в известное ему увеселительное заведение“ (VIII, 202) ямщик, который довез француза до города. Развивая любовный сюжет и не затрагивая серьезно социальную тематику, повествователь, кажется, чувствует, что должен ввести хотя бы детали, характеризующие социальную среду, а эти детали, в свою очередь, вносят комическую струю в злополучную любовную историю. В первых главах, где на передний план выступали серьезные социальные конфликты, комические анекдоты были бы не к месту, но когда ожидаемая развязка вполне традиционна и не требует от повествователя ни большой концентрации, ни труда, он может позволить себе расслабиться и насладиться хорошей шуткой. Такое смещение интереса автора от сюжетной линии к описательным деталям характерно для „натуральной школы“.

По меньшей мере один исследователь упоминал, что некоторые элементы „Дубровского“, в особенности образ Спицына, „предвосхищают“ манеру Гоголя<sup>55</sup>. И в самом деле, рассказанная Анной Савишной история о Дубровском предвосхищает рассказ почтмейстера о капитане Копейкине в „Мертвых душах“ (1841): обе истории — о грабителях, обе абсолютно не связаны с соответствующими сюжетными линиями, и обе не имеют никаких последствий. Кроме того, по „Истории села Горюхина“ мы знаем, что Пушкин предвосхитил Гоголя (и ему не понадобился образец автора „Мертвых душ“) в разработке стиля, который впоследствии будет перенят „натуральной школой“. Тем не менее, если вести речь о „Дубровском“, то правильнее говорить о непосредственном влиянии Гоголя на Пушкина, а не о том, что Пушкин предвосхитил Гоголя, потому что по крайней мере один рассказ Гоголя, „Иван Федорович Шпонька и

его тетушка", оставил примечательные следы в описании праздничного обеда у Троекурова.

„Шпонька“ был напечатан во втором томе „Вечеров на хуторе близ Диканьки“ в начале 1832 г. и, несомненно, был прочитан Пушкиным вскоре после выхода в свет, если даже не ранее. Из всех рассказов в обоих томах „Вечеров“ этот самый важный, потому что по манере он более других приближается к произведениям зрелого Гоголя. Он построен по принципу акцентирования незначительных деталей для достижения комического эффекта.

Начиная с „панталон из цветной выбойки и китайчатого желтого сюртука“<sup>56</sup>, которые носит повествователь, в „Шпоньке“ описывается подробнейшим образом одежда почти каждого действующего лица, что наводит на мысль, не это ли вдохновило Пушкина сделать добавление в рукописи (VIII, 794) о том, что дамы на праздничном обеде у Троекурова были одеты „по запоздалой моде, в поношенных и дорогих нарядах“ (VIII, 191). Как в рассказе Гоголя, в котором биография героя начинается с печальной для него истории, связанной с блином, так и в главе „Дубровского“, посвященной застолью в доме Троекурова, самое пристальное внимание уделяется еде. Оба писателя подчеркивают и другие телесные проявления: например, Сторченко, сосед Шпоньки, оглушающе храпит, а гость Троекурова Спицын покрывает и откашливается, прежде чем начать говорить. Между этими двумя персонажами обнаруживается наибольшее, по всей видимости, сходство: у Сторченко „двухэтажный подбородок“<sup>57</sup>, а Спицын украшен „тройным подбородком“ (VIII, 192); Сторченко прячет письмо своего дядюшки, которое сделало бы Шпоньку наследником определенной части его собственности, а Спицын дает ложные показания, чтобы лишить Дубровского имения.

Но в других случаях наблюдается сходство Троекурова со Сторченко: оба запирают свои ворота, чтобы никто из гостей не бежал от их гостеприимства, оба бесцеремонно верховодят за столом, подавляя всех остальных, оба рано удаляются, что воодушевляет их гостей. Даже одна-две детали из характеристики Шпоньки имеют параллели у Пушкина. Например, Шпонька в доме Сторченко целует дамам ручки „как воспитанный кавалер“<sup>58</sup>; вероятно, именно это и вспомнил Пушкин, когда слово „мужчины“ (VIII, 801), обозначавшее в первом варианте мужскую часть общества,

заменял (может быть, не отдавая, а может быть, и отдавая себе отчет в том, что заимствует у Гоголя) на „кавалеры“ (VIII, 197). Примечательна и еще одна деталь в поведении Шпоньки: смутившись за столом Сторченко, он обильно набирает соуса; сходным образом ведет себя и другой гость Сторченко, Иван Иванович, который принимается „убирать“ индейку, когда хозяин называет его лжецом. Эта деталь, вероятно, понравилась Пушкину, потому что он дважды прибег к похожему приему: и Спицын, которому Троекуров пеняет, что он живет свинья свиньей, и урядник, высмеянный за нелепое описание главаря разбойников, заедают оскорбления хозяина один жирным куском кулебяки, а другой — гусем с капустой.

И наконец, даже тетушка Шпоньки, женщина столь мужеподобная, что „ей более всего шли бы драгунские усы и длинные ботфорты“<sup>59</sup>, оказала влияние на известную даму за столом у Троекурова, потому что Анна Савишна, у которой вначале был „жалобный голос“ (VIII, 796), в ходе работы Пушкина над рукописью приобрела неженский „толстый голос“ (VIII, 193). Все эти и многие другие детали имеют комедийный характер, они создают шутовскую атмосферу, вытесняющую любую социальную критику, которую могли бы нести сатирические описания. Фокус романа „Дубровский“ смещается с опасных социальных конфликтов на веселую обстановку буффонады.

Этот третий, юмористический, пласт „Дубровского“ хотя и имеет самостоятельную ценность, появился тем не менее как следствие напряжения, существующего между двумя другими пластами. Переход Пушкина от темы бунта к любовной истории и юмористическому описанию в некоторой степени сходен с его решением оставить незавершенными ранние прозаические фрагменты и обратиться к „Повестям Белкина“. Компромисс с литературными штампами в „Повестях“ принес замечательные плоды, а именно „Выстрел“ и „Станционного смотрителя“. „Дубровский“ тоже мог бы обрести большую целостность, если бы Пушкин не оставил работу над ним и пересмотрел рукопись, но, как отмечают несколько историков литературы, в начале 1833 г. он настолько погрузился в изучение материалов по Пугачевскому бунту, что потерял интерес к роману, замысел которого возник лишь из нескольких дошедших до Пушкина фактов<sup>60</sup>. Но и в незавершенном виде роман содержит ряд

диалогов и описаний, которые знаменуют шаг вперед не только по сравнению с ранними фрагментами, но и с „Повестями Белкина“. Более того, обнадеживающий опыт работы над первыми главами романа убедил Пушкина в том, что проза совсем не обязательно должна быть подмостками для лицедейства, а вдохновение, почерпнутое из одного действительного факта, звало к работе над произведениями, основанными не на нескольких документах, а на целом архиве.

V  
„ПИКОВАЯ ДАМА“



1

Эксперименты Пушкина с изложением от лица всеведущего повествователя не дали полностью удовлетворительного результата и в романе „Дубровский“, но принесли плоды год спустя в повести. Триумф отстраненного повествования, „Пиковая дама“ является вершиной творчества Пушкина-прозаика; шедевром назвал ее Толстой и „верхом художественного совершенства“ — Достоевский<sup>1</sup>. В самом деле, Достоевский многое заимствовал из „Пиковой дамы“: главный ее персонаж, Германн, послужил литературным прототипом Алексея Ивановича („Игрок“, 1866) и Раскольникова („Преступление и наказание“, 1866), а герой „Подростка“ (1875), Аркадий Долгорукий, назвал его „колоссальным лицом, необычайным, совершенно петербургским типом — типом из петербургского периода“<sup>2</sup>. Андре Жид, признавая большое значение „Пиковой дамы“ в поисках Пушкиным художественной манеры повествования, сочетающей отстраненность и поэтичность, писал, что „этот небольшой шедевр являет собой прекрасный пример выдающегося поэтического мастерства Пушкина, а также его способности держаться в тени“<sup>3</sup>.

Косвенные свидетельства говорят о том, что „Пиковая дама“ была написана в Болдине осенью 1833 г. В июле Пушкин подал прошение об отпуске с государственной службы, так как хотел собрать материалы для задуманного им романа на сюжет из времен Пугачевского восстания. (В

свое время этот замысел воплотится в „Капитанской дочке“.) Получив в августе разрешение царя, он отправился в Оренбург, Казань и Симбирск — места, где разворачивались основные события восстания, — и собрал материал, который использовал и в романе, и в книге „История Пугачева“. На его обратном пути лежало Болдино, и он остановился там в начале октября с намерением написать роман (XV, 81, 83). Однако работал он только над книгой (XV, 85), до последней недели месяца не чувствуя вдохновения писать что-нибудь иное (XV, 88). В конце этой недели он наконец-то смог сообщить жене, что написал „пропасть“ (XV, 89). Совершенно очевидно, что роман ему не давался, и он временно отложил работу над ним ради других замыслов, включающих „Медный всадник“ и „Пиковую даму“.

П. В. Нащокин вспоминал, что Пушкин читал ему „Пиковую даму“<sup>4</sup>; вероятно, это чтение состоялось во время непродолжительной остановки Пушкина в Москве на пути из Болдина в Петербург в середине ноября<sup>5</sup>. А петербургский знакомый Пушкина В. Д. Комовский сообщил 10 декабря 1833 г. Н. М. Языкову, что Пушкин «написал какую-то повесть в прозе: или „Медный всадник“ или „Холостой выстрел“, не помню хорошенько. Одна из этих пьес — прозой, другая — в стихах»<sup>6</sup>. Прозаической повестью могла быть только „Пиковая дама“, предположительно под более ранним заглавием.

Повесть была напечатана в третьем номере второго тома „Библиотеки для чтения“ (март 1834 г.), а впоследствии с небольшими изменениями включена в „Повести, изданные Александром Пушкиным“, вышедшие позднее в том же году в Петербурге. По крайней мере один критик, редактор „Библиотеки для чтения“ О. И. Сенковский, по достоинству оценил повесть за ее слог (см. XV, 109—111), но популярностью у читающей публики „Пиковая дама“ была обязана своим необыкновенным сюжетом, а не стилистическим мастерством автора. Вскоре после выхода повести, 7 апреля 1834 г., Пушкин записал в дневнике: «Моя „Пиковая дама“ в большой моде.— Игроки понтируют на тройку, семерку и туза» (XII, 324). Успех повести побудил драматурга А. А. Шаховского написать в 1836 г. ее инсценировку под названием „Хризомания“; она была первой в ряду инсценировок, вершиной которых стала опера Чайковского (впервые представленная в 1890 г.).

Рукопись окончательной редакции не сохранилась, но несколько черновых набросков отражают возникновение этого замысла и его связь с другими произведениями Пушкина. На листке с одним из планов „Романа на Кавказских водах“ (1831) Пушкин произвел расчеты выигрышей и проигрышей в игре в фараон, предполагая, вероятно, показать героя романа, Якубовича, за карточным столом, хотя, может быть, он собирался использовать тему фараона в каком-нибудь другом произведении (для простоты отсылок обозначим этот фрагмент номером 1)<sup>7</sup>.

Пушкин и раньше вынашивал мысль изобразить карточную игру в беллетристическом произведении: в раннем фрагменте „Надинька“ изображена группа молодых людей, заканчивающих поздно ночью карточную игру; в еще более коротком фрагменте, от которого часть оторвана и утрачена, содержатся два слова: „карты; продан“; ссора, приведшая к развороту драмы Сильвио, произошла за карточной игрой. И в поэзии Пушкина в нескольких случаях мы также встречаем карты. Например, дважды карточная игра упоминается в „Евгений Онегине“, и первоначально Пушкин собирался разработать эту тему более детально. Одно из этих упоминаний — сравнение видений Онегина с падающими направо и налево картами в фараоне (гл. VIII, строфа XXXVII); в черновом варианте эта метафора развивается в последовательных образах и завершается кульминационной фразой: „Все ставки жизни проиграл“ (VI, 519)<sup>8</sup>. „Коварная двойка“ (гл. II, строфа XVII) — таково другое упоминание карт в романе; и это все, что осталось от черновых фрагментов, где юный поэт был изображен за игрой в фараон. Один из них содержал фразу: „*Atánge* слово роковое/Мне не приходит на язык“ (VI, 282), и в ней то самое слово, которое присутствует в эпитафии к шестой главе „Пиковой дамы“<sup>9</sup>. Далее, эпитафия к первой главе представляет собой лирический фрагмент 1828 г. (III, 115), который, как вспоминает А. П. Керн, Пушкин мелом написал у себя на манжете во время карточной игры<sup>10</sup>. Наконец, стихотворение „Сводня грустно за столом...“ (1827), в котором карты фигурируют как инструмент для гаданья, предвосхищает эпитафию ко всей повести: „Пиковая дама означает тайную недоброжелательность“<sup>11</sup>.

Приблизительно в то же время, когда Пушкин набросал фрагмент 1, то есть во время его работы над „Романом на

Кавказских водах", он записал в одной из рабочих тетрадей следующее французское предложение (фрагмент 2):

„il y avait dans ses sentiments un abandon  
et dans ses opinions une license qui  
me  
frappoient, quelque accoutumé que  
je fusse aux libertins de toutes les  
écoles — <sup>12</sup>”

Вполне возможно, что это предложение должно было характеризовать Якубовича и Пушкин предполагал использовать его в качестве эпиграфа к задуманному им роману; но было высказано и предположение о том, что, записав эту фразу, Пушкин имел в виду будущего героя, вроде Германна, а сама фраза представляет собой один из первых вариантов эпиграфа к четвертой главе „Пиковой дамы“, который в окончательном варианте гласит: „Homme sans mœurs et sans religion!“<sup>13</sup>

Если первоначальное предложение было предназначено характеризовать Германна, тогда оно лишний раз подтверждало бы то, что очевидно из других деталей, а именно что Германн продолжает собою ряд отрицательных персонажей, отчетливо различимых и в прозаических и в поэтических произведениях Пушкина. Как мы уже видели, в плане „Влюбленного беса“ демоническая личность должна была развратить молодого человека и довести до безумия молодую женщину. Похожий бес воплощен в образе Варфоломея в повести „Уединенный домик на Васильевском“<sup>14</sup>. Еще одним предшественником Германна был, несомненно, Якубович в „Романе на Кавказских водах“. Но наиболее очевидна связь — не только в злых намерениях, но и в одержимости одной мыслью — между Германном и Сильвио: в начале „Выстрела“ мы читаем, что, по мнению молодых офицеров, совесть Сильвио должна быть отягощена убийством „какой-нибудь несчастной жертвы его ужасного искусства“ (VIII, 66); точно так же, по мнению Томского, на совести Германна „по крайней мере три злодеяния“ (VIII, 244)<sup>15</sup>. Отрицательная сторона образа Германна подчеркивается упоминанием Мефистофеля, который ранее уже появлялся у Пушкина в

\* В его чувствах была непринужденность и в воззрениях его распушенность, которые поразили меня, сколь ни был я привычен к вольнодумцам всех школ (фр.).

„Сцене из Фауста“ (1825). Примечательно, что в одном из его так называемых „Набросков к замыслу о Фаусте“ (1825) фигурирует молодой человек, проигрывающий Смерти в карты, а в другом туз бьет даму (II, 381, 382)<sup>16</sup>. Для характеристики образа Германна упоминается в символическом смысле не только Мефистофель, но и Наполеон (VIII, 244, 245). Хотя Пушкин и не всегда безусловно порицал Наполеона, но тем не менее обвинял французского императора в том, что тот „человечество презрел“ и в „двуногих тварей миллионах“ видел лишь „орудие“ достижения цели (II, 214; VI, 37)<sup>17</sup>.

Поскольку Пушкин столь откровенно заявил о связи Германна с несущими зло Мефистофелем и Наполеоном, героями байронического типа, Б. М. Эйхенбаум пришел к выводу, согласно которому „Пиковая дама“ — это прежде всего пародия на ставшего литературным клише героя<sup>18</sup>. Если Пушкин действительно первоначально собирался назвать повесть „Холостой выстрел“, то это заглавие также указывало бы на тесную связь с пародийным „Выстрелом“. Но даже если Пушкин на самом деле думал о таком названии, в конечном счете он все же отверг его, и это говорит, кажется, о его нежелании вызывать поверхностные ассоциации с более ранней повестью<sup>19</sup>. Более того, текст „Пиковой дамы“ явно свидетельствует о том, что Мефистофеля видят в Германне более Томский и Лизавета, нежели повествователь. Когда, например, повествователь говорит, что „благодаря новейшим романам это, уже пошлое лицо, пугало и пленяло <...> воображение“ Лизаветы (VIII, 244), он имеет в виду, что Мефистофеля в Германне видит только она и что демонизм не является внутренним свойством Германна. В „Выстреле“ основной задачей Пушкина было развенчание мифа; в „Пиковой даме“ он создает миф о смерти, разрушении и безумии, сосредоточивая свое внимание на потомке Сильвио, потомке, который утратил комический аспект своего литературного предка.

Если сделанные ранее Пушкиным расчеты проигравшей и выигравшей в фараоне и его выписка на французском языке о безнравственной личности (то, что мы назвали фрагментами 1 и 2) имеют лишь слабую, отдаленную, предположительную связь с „Пиковой дамой“, то существует четыре фрагмента (три страницы), которые, несомненно, представляют собой ранние варианты повести. Первый из них (фраг-

мент 3) содержит небольшое стихотворение, которое станет эпиграфом к первой главе, и краткое описание беспорядочной жизни группы молодых людей в Петербурге. Предложение: „Мы <...> ездили к С<офье> А<стафевне> побесить бедную старуху нашей разборчивостию“ (VIII, 834) — перекликается со стихотворением „Сводня грустно за столом...“, в котором мужчины перебирают всех девиц, не имея при этом намерения кого-нибудь выбрать на самом деле. Но самая важная особенность фрагмента 3 состоит в том, что он написан от первого лица. Вероятно, частичная неудача с „Дубровским“ научила Пушкина осторожности и у него появилось искушение вернуться к хорошо опробованным маскам, вроде белкинской. Как бы то ни было, он вскоре понял, что новый его предмет требует восприятия событий всеведущим лицом: если бы повествователь был участником событий, принадлежал к кружку молодых офицеров, то он не мог бы рассказывать о галлюцинациях Германна как бы изнутри<sup>20</sup>.

Во втором фрагменте, несомненно являющемся черновым наброском к „Пиковой даме“ (4), фигурирует молодая женщина, немка по происхождению, по имени Шарлотта. Она живет со своей обедневшей и вдовой матерью в квартире на одном дворе с Германном, она и Германн „полюбили друг друга, как только немцы могут еще любить в наше время“ (VIII, 835), но однажды утром Германн в нарушение сложившейся традиции не появляется в окне с нею поздороваться. Здесь сюжетная линия прерывается, а следующие несколько предложений сообщают нам о том, что Германн унаследовал от отца небольшой капитал, но твердо решил к нему не прикасаться, даже к процентам. Любовь молодого человека к дочери вдовы связывает этот фрагмент с „Домиком в Коломне“, „Медным всадником“ и, самое знаменательное, с „Уединенным домиком на Васильевском“. Почему Германн не приветствует свою возлюбленную в то утро, не сообщается, но если ситуация аналогична ситуации „Уединенного домика“, то мы можем допустить, что у Шарлотты появилась прекрасная соперница, какую в „Уединенном домике“ Вера приобрела в лице графини И. Это было бы похоже на традиционную схему взаимоотношений героев, применявшуюся в романах вроде бальзаковской „Шагреневой кожи“ („Le Peau de chagrin“, 1831), где домоседка Полина теряет, во всяком случае временно, Рафаэля, уходящего к красавице Феодоре. Отказавшись на этот раз от

пародии, Пушкин, очевидно, решил не использовать шаблонную ситуацию и заменил Шарлотту на *demoiselle de comragne*\* Лизавету, а графиню сделал такой старой, что она оказалась вне пределов любовных поползновений даже такого готового на все героя, как Германн.

Отказавшись от Шарлотты, Пушкин заимствовал некоторые черты у Лизы из неоконченного „Романа в письмах“, причем главным образом то, что характеризует зависимое социальное положение героини. Еще более подчеркивая схожесть двух героинь, он преобразовал одно предложение из романа в эпитафю ко второй главе<sup>21</sup>. В романе говорилось: „Недавно кто-то напомнил эпитафю Д. (Давыдова.— П. Д.) какой-то спелой кокетке, которая смеялась над его *географическою склонностью к субреткам: que voulez <-vous> та<dame> elles sont plus fraches*“\*\* (VIII, 570). В рукописи романа буква Д. свидетельствовала о принадлежности этой фразы Денису Давыдову, однако это не было перенесено в эпитафю, а потому Давыдов был немало удивлен, прочтя „Пиковую даму“ в журнале. «Помилуй! что за дьявольская память? (писал он Пушкину 4 апреля 1834 года.— П. Д.) Бог знает, когда-то на лету я рассказал тебе ответ мой М. А. Нарышкиной насчет *les suivantes qui sont plus fraches*, а ты слово в слово поставил это эпитафю в одном из отделений „Пиковой дамы“. Вообрази мое удивление, а еще более восхищение мое жить в памяти твоей, в памяти Пушкина, некогда любезнейшего собутыльника и всегда моего единственного, родного душе моей поэта!» (XV, 123).

Работая над „Пиковой дамой“, Пушкин воплощал в жизнь некоторые замыслы, оставшиеся неосуществленными в его ранних неоконченных произведениях. Кроме предложения из „Романа в письмах“ он использовал эпитафю ко второй главе наброска „На углу маленькой площади“. Эта фраза: „*Vous écrivez vos lettres de 4 pages plus vite que je ne puis les lire*“\*\*\* (VIII, 145), относившаяся к искренним письмам от женщины к ее любовнику, была помещена (в слегка измененном виде) эпитафю перед третьей главой „Пиковой дамы“ и здесь относилась к письмам, написанным человеком, чьи любовные излияния подогревались корыстными расчетами<sup>22</sup>.

\* Компаньонку (фр.).

\*\* Что делать, сударыня, они свежее (фр.).

\*\*\*Вы пишете письма по четыре страницы быстрее, чем я успеваю их прочитать (фр.).

На одной странице с фрагментом 4, в котором рассказывается о любви Германна и Шарлотты, Пушкин набросал вычеркнутые впоследствии два варианта расчетов для игры в фараон (VIII, 836, сноска 4)<sup>23</sup>:

|       |       |
|-------|-------|
| 40    | 60    |
| 80    | 120   |
| 160   | 240   |
| <hr/> | <hr/> |
| 280   | 420   |

Эти цифры (фрагмент 5) показывают, что Пушкин, очевидно, сомневался относительно первоначальной ставки Германна — сделать ли ее 40 или 60 тысяч рублей. Более высокая ставка сделала бы выигрыш еще более ошеломительным, но по каким-то причинам Пушкин решил отказаться от этой мысли и остановился на 47 тысячах. Последовательность цифр указывает на то, что при первоначальной ставке в 40 или 60 тысяч Германн должен был при первой игре удвоить свои деньги, поставить всю сумму на вторую карту, которая тоже должна была выиграть, и опять поставить все деньги на третью карту.

В последнем из сохранившихся фрагментов этого раннего варианта „Пиковой дамы“ (6) содержится всего лишь несколько слов — Чекалинский спрашивает, как зовут Германна (VIII, 836). Кроме этих фрагментов (в нашем обозначении 3—6), которые несомненно предшествуют созданию окончательного текста, исследователи обнаружили еще один: более поздние расчеты ставок для фараона, написанные рукой Пушкина (фрагмент 7; VIII, 836).

## 2

В „Пиковой даме“, которая имеет корни почти во всех периодах творчества Пушкина, отражены многие действительные события, а персонажи повести имеют прототипов в лице реальных людей пушкинского времени. Прежде всего, хорошо известно, что Пушкин, подобно отцу и трем дядям Томского, большую часть жизни был „отчаянным игроком“. Как-то в молодости, проиграв все имевшиеся у него деньги, он в обеспечение 1000 рублей поставил на кон и проиграл

тетрадь своих лирических стихотворений, а впоследствии с большим трудом ее выкупил (XIII, 115). 1 декабря 1826 г. он писал из Пскова П. А. Вяземскому, что, вместо того чтобы работать над седьмой главой „Онегина“, он проигрывает в *штосс* (немецкое название фараона) четвертую. Страсть к картам в особенности захватила его в конце 1820-х гг., после возвращения в Петербург и Москву из ссылки<sup>24</sup>. Он часто посещал, например, небезызвестного В. С. Огонь-Догановского, который превратил свой московский дом в настоящее казино; этот человек и послужил прототипом Чекалинского в „Пиковой даме“. Долг Пушкина в 25 тысяч рублей, о котором он пишет в своем письме в мае — июне 1830 г. Огонь-Догановскому, несомненно был карточным долгом<sup>25</sup>.

После женитьбы Пушкин, предположительно, „отстал от карт и костей“ (XV, 4), как он писал об этом М. О. Судьенке в письме от 15 января 1832 г., но некоторые из его современников свидетельствуют, что время от времени он играл в карты и в годы своей семейной жизни<sup>26</sup>. О самом интересном эпизоде (предвосхищающем поведение Германа, который игру предпочтет любви) из длинного списка пушкинских эскапад за карточным столом рассказал Вяземский: „Пушкин, во время пребывания своего в южной России, куда-то ездил за несколько сот верст на бал, где надеялся увидеть предмет своей тогдашней любви. Приехав в город, он до бала сел понтировать и проиграл всю ночь до позднего утра, так что прогулял и все деньги свои, и бал, и любовь свою“<sup>27</sup>.

Фараон, самая простая из карточных игр пушкинского времени, — это игра суеверных людей, потому что она не требует никакого умения и отдает результат на волю случая. Хорошо известно, что Пушкин верил, по крайней мере полу-серьезно, в потусторонние силы. Его кишиневский дневник (XII, 303) и более позднее письмо (XIII, 257) указывают, что во время пребывания на юге он был членом масонской ложи; следовательно, он должен был хорошо разбираться в значении магических чисел. В самом деле, он вполне мог назвать своих персонажей, игроков Чаплицкого и Чекалинского, по фамилиям двух известных членов петербургской ложи — Е. И. Чаплица и П. П. Чекалевского<sup>28</sup>.

В одном широко известном случае суеверие фактически спасло Пушкина от ссылки или даже казни. Это произошло, когда он собирался совершить в декабре 1825 г. тайную

поездку в Петербург. Как свидетельствует несколько современников, он вернулся в Михайловское по единственной причине: дорогу ему перешел священник и перебежали два зайца, что он счел дурным предзнаменованием; если бы он не отказался от своего намерения, он приехал бы в столицу без разрешения как раз накануне декабрьского восстания и несомненно был бы арестован вместе с его участниками<sup>29</sup>.

Страх Пушкина перед дурными предзнаменованиями отразился также и в его письме к жене, написанном незадолго до начала работы над „Пиковой дамой“: 14 сентября 1833 г. он сообщал, что, выезжая из Симбирска, увидел зайца и позднее ему пришлось вернуться, потому что он не смог найти ямщика на следующий участок пути; а 2 октября он писал ей, что подъезжал к Болдину с мрачными предчувствиями, потому что на дороге встретил священников. Его вера в гадание и большой интерес к парапсихологическим явлениям наподобие „магнетизма“ (имеется в виду телепатия) весьма удивили университетского профессора и его жену, которых он посетил в Казани во время той же поездки по востоку европейской части России<sup>30</sup>. Все это нашло свое отражение в „Пиковой даме“ не только в вере Германна в магические карты, но и в упоминании повествователем „магнетизма Месмера“ и „скрытого гальванизма“, под действием которого, казалось, раскачивалась старая графиня (VIII, 240)<sup>31</sup>.

Игра в фараон появилась в Италии, но стала модной и обрела свое название при дворе Людовика XIV. Она все еще оставалась в моде в десятилетия, предшествовавшие французской революции, то есть в то время, когда *la Vénus moscovite*\* (прозвище старой графини) имела успех в Париже. Игру называли „фараон“ (VIII, 228), потому что на одном из онёров было изображено лицо египетского фараона. Ее часто называли и по-немецки, „штосс“ (как мы видели, это слово употребил и сам Пушкин в письме к Вяземскому).

В одной книге, изданной в 1826 г., правила игры (игрок дает наставления своему партнеру) описаны следующим образом: „Выдерни наудачу какую-нибудь (карту.— П. Д.), положи ее на стол, а на нее накладй сколько хочешь денег. Я из другой колоды буду метать две кучки; когда карта, подобная твоей, выдет на мою сторону, то я беру твои деньги, а когда выпадет на твою, то ты получаешь от меня

\* Московская Венера (фр.).

столько же, сколько ставил на свою карту"<sup>32</sup>. В играх, которые велись по более строгим правилам, „твоя сторона“ и „моя сторона“ заменялись понятиями право и лево; банкOMET выигрывал, когда выбранная карта падала от него направо, а понтер (или игрок) выигрывал, когда эта карта падала налево от банкOMETа. Понтер либо наугад вытаскивал карту из своей колоды, либо находил заранее намеченную. Играя с друзьями, он мог положить карту перед собой рубашкой вниз, но при игре с незнакомыми людьми карту не раскрывали, потому что это могло помочь банкOMETу смошенничать. БанкOMET-шулер мог воспользоваться крапленой колодой и, заметив, что наверху колоды лежит проигрывающая карта, мог незаметно выгащить две, показав при этом лицо второй<sup>33</sup>. В играх по строгим правилам понтер страховался от подобного мошенничества, кладя свою карту на стол рубашкой вверх, и объявлял о своем выигрыше или проигрыше, когда банкOMET вытаскивал такую же карту (такую же только по достоинству, различия по масти не играли роли). Именно это мы и видим в „Пиковой даме“: когда Чекалинский кладет налево от себя тройку, он не знает, что эта карта проигрывает для него и выигрывает для Германна, пока Германн не заявляет о своем выигрыше, „показывая свою карту“ (VIII, 251).

Мошенничать понтеру было значительно труднее: единственное, что он мог сделать, это воспользоваться колодой, обработанной липким порошком, который можно было стереть и изменить достоинство карты, если он видел, что она проигрывает. Один из друзей Томского высказывает предположение, что графиня смошенничала при помощи таких „порошковых карт“ (VIII, 229)<sup>34</sup>.

Если никто не мошенничал, то фараон давал равные шансы банкOMETу и понтеру<sup>35</sup>. Осторожная игровая тактика, которой, по собственному признанию, всегда пользовался один из гостей Нарумова, Сурин, называлась мирандоль („играю мирандолом“; VIII, 227). Она состояла в том, чтобы делать небольшие ставки, а выигрыш не оставлять на столе, а забирать<sup>36</sup>. Чекалинский предупреждает Германна о том, что обычно не ставят крупную сумму на первую карту, или, как это называлось, „семпелем“ (VIII, 250). Вопрос Чекалинского после первого выигрыша Германна: „Изволите получить?“ (VIII, 251) — подразумевает, что банкOMET ожидает от Германна продолжения игры, следующей ставки, включающей первоначальную и выигрыш. Необычная тактика иг-

ры — по одной крупной ставке три вечера подряд — привлекает толпу зрителей. Когда в конце, несмотря на конечный проигрыш Германна, зрители отпускают замечания о том, как он „славно спонтировал“ (VIII, 252), они, очевидно, имеют в виду, что в его холодной выдержке (по одной карте за вечер) и в том, как он внешне небрежно бросает на ветер огромную сумму, есть определенная красота.

Попытка Чаплицкого отыграть свои 300 тысяч рублей, как об этом рассказывает Томский, тоже началась весьма необычно: он поставил огромную сумму — 50 тысяч — на первую карту; но он закончил игру в один вечер и не пришел на следующий день, чтобы поставить еще большую сумму сеппелем. Для Чаплицкого, как и для графини в Версале, оказалась выигрышной вторая карта, сданная банкометом, то есть первая карта, выпавшая налево, так как с первой, которую клали направо, начиналась сдача; такое быстрое окончание игры называлось „выиграть соника“ (VIII, 229, 230). Чаплицкий продолжил игру, загнув угол следующей выбранной им карты; это означало его намерение поставить на карту всю имеющуюся у него сумму, что удваивало начальную ставку. Это называлось „пароли“ (VIII, 230). Загибание угла карты как подача знака банкомету о том, что понтер удваивает ставку, было не вполне надежно, потому что игрок мог неумышленно загнуть угол карты „в рассеянности“ или когда не имел на это права; это и послужило причиной ссоры Сильвио с молодым офицером в „Выстреле“, и именно за этим внимательно следил Чекалинский („отгибал лишний угол“ — VIII, 250).

Вернемся к Чаплицкому; после выигрыша на вторую карту он снова поставил все деньги, указав на свое намерение тем, что перегнул карту пополам. Это называлось „паролипе“ (VIII, 230)<sup>37</sup>. Он выиграл еще раз на эту третью, и последнюю, карту, и на руках у него оказалось 400 тысяч, то есть он „отыгрался и остался еще в выигрыше“ (VIII, 230).

Во всех случаях, рассмотренных нами выше, понтер после каждого выигрыша выбирал новую карту. Но практиковалось удвоение и вторичное удвоение ставки на той же карте. Это называлось „руте“ — такую тактику Нарумов в начале повести характеризует как соблазнительную<sup>38</sup>.

Если игрок ставит рубль, выигрывает, ставит всю новую сумму и выигрывает опять, то в конечном счете у него оказывается три рубля, кроме начального (т. е. 1 + 3; отсюда и название игры — *trois et le va*). Если он еще раз ставит

все эти деньги и выигрывает, то общий его выигрыш составит восемь рублей (т. е. 1 + 7; sept et le va). Эти игровые термины, как отметил Б. В. Томашевский, и внушают Германну, когда он еще борется со своей навязчивой идеей, следующую мысль: „расчет, умеренность и трудолюбие: вот мои три верные карты, вот что утроит, усмерит мой капитал“ (VIII, 235); а позднее, когда наваждение берет верх над Германном, те же самые игровые термины определяют его выбор тройки и семерки<sup>39</sup>. В конце повести, если бы Германн выиграл и в третий вечер, как в два предыдущих, он получил бы „усмерение“ начальной ставки (т. е. свою начальную ставку плюс еще семь раз по такой же сумме). Цифровые ряды, набросанные Пушкиным при подготовке плана повести: 40—80—160—280 и 60—120—240—420 — очевидно, указывают, что для своего протагониста он замыслил именно такую тактику.

В своем поединке с Чекалинском Германн выступает единственным понтером, но это происходит потому, что никто не хочет мешать игрокам. Обычно против банкмета понтировали несколько игроков. И в самом деле, в первый вечер, когда появляется Германн, мы видим, что „на столе стояло более тридцати карт“ (VIII, 250). После прокидки каждому игроку разрешалось поменять карту; если это входило в его намерения, то он говорил „атáнде!“ („подождите“). Это восклицание, в особенности если его выкрикивали в возбуждении, могло прозвучать довольно грубым выкриком, оскорбительным для банкмета, если тот был человеком в годах или высокого положения. Вяземский в своей „Старой записной книжке“ пишет, что некто граф Гудович, получив звание полковника, прекратил быть банкметом в фараоне, объяснив это тем, что „неприлично... старшему подвергать себя требованию какого-нибудь молокососа прапорщика, который, понтируя против вас, почти повелительно вскрикивает: атáнде!“<sup>40</sup>. Этот анекдот (как и черновик строфы из „Евгения Онегина“, которую мы рассматривали выше) подал Пушкину мысль об эпиграфе к шестой главе „Пиковой дамы“<sup>41</sup>.

— *Atánge!*

— Как вы смели мне сказать *atánge?*

— Ваше превосходительство, я сказал *atánge-c!*

Но если правила фараона так просты — ничуть не сложнее игры в орел-решку, если единственная трудность со-

стоит в различных последовательностях ставок, то как же проиграл Германн? Некоторые исследователи, не прочитав внимательно сцены игры, ошибочно посчитали, что призрак графини две карты назвал правильно, но обманул Германна с третьей<sup>42</sup>. На самом же деле названная карта, туз, ложится слева от банкмета, а это значит, что Германн выиграл бы, если бы у него на руках была правильная карта. Просто у него оказалась не та карта, дама, которая выпала справа от банкмета. Германн намеревался выбрать туза; он даже восклицает: „Туз выиграл!“ (VIII, 251), но, когда переворачивает карту лицом вверх, Чекалинский указывает ему, что у него дама пик. Он, очевидно, „обдернулся“ (VIII, 251), не заметив этого, и, будучи абсолютно уверен, что у него на руках туз, не проверил карту, даже когда перевернул ее лицом вверх, пока ему не сказали о его ошибке.

Некоторые исследователи, исходя из малой вероятности выигрыша трех карт подряд, пришли к выводу, что „Пиковая дама“ — фантастическая повесть<sup>43</sup>. Другие утверждали, что три заранее выбранные карты, хотя и с очень малой вероятностью, все же теоретически могут выиграть<sup>44</sup>. Однако, в соответствии с теорией математической вероятности, шансы Германна на выигрыш в каждой игре составляли 50%, независимо от того, что происходило предыдущим вечером. Иное дело, что никакой тайны трех карт, вероятно, и не было, а была только тайна взаимоотношений сначала графини с Сен-Жерменом, а позднее с Чаплицким<sup>45</sup>, или что Германн обдернулся из-за слипшихся карт новой колоды<sup>46</sup>, или что, наконец, по психологическим причинам дама и туз могли для Германна выглядеть одинаково<sup>47</sup>.

Еще один вопрос, обычно считающийся важнейшим для понимания повести, состоит в следующем: *на самом ли деле* призрак графини явился к Германну (т.е. видел ли его повествователь в действительности), или у Германна просто была галлюцинация. По моему мнению, этот вопрос так же неуместен, как и вопрос о том, мог ли Грегор Самса *на самом деле* превратиться в огромного таракана. Если бы мы стали докапываться до *действительных* обстоятельств посвящения Германна в тайну трех карт и его проигрыша за карточным столом, то это было бы все равно что предпринимать биологическое исследование возможности метаморфозы героя Кафки. Смысл художественного произведения передается через его систему символов, а его значимость

не определяется их непосредственным соответствием научно подтверждаемым фактам.

Три магические выигрывающие подряд карты не были выдуманы самим Пушкиным. Воспоминания П. В. Нащокина, в записи П. И. Бартенева, содержат следующий пассаж:

«„Пиковую даму“ Пушкин сам читал Нащокину и рассказывал ему, что главная завязка повести не вымышлена. Старуха-графиня — это Наталья Петровна Голицына, мать Дмитрия Владимировича, Московского Генерал-Губернатора, действительно жившая в Париже в том роде, как описал Пушкин. Внук ее, Голицын, рассказывал Пушкину, что раз он проигрался и пришел к бабке просить денег. Денег она ему не дала, а сказала три карты, назначенные ей в Париже Сен-Жерменем. „Попробуй,“ — сказала бабушка. Внучек поставил карты и отыгрался.— Дальнейшее развитие повести всё вымышлено»<sup>48</sup>.

Подобные анекдоты о трех выигрышных картах были, вероятно, широко распространены, потому что нечто похожее рассказывается и об одном из придворных Екатерины II, П. Б. Пассеке<sup>49</sup>.

Дневник Пушкина подтверждает, что прототипом старой графини была княгиня Голицына. В той же записи, где говорится о том, что после опубликования повести игроки начали ставить на тройку, семерку и туза, мы находим следующее предложение: „При дворе нашли сходство между старой графиней и княгиней Натальей Петровной, и, кажется, не сердятся“ (XII, 324). Титул „княгиня“ три раза появляется в первой главе в двух первых изданиях повести — в „Библиотеке для чтения“ и „Повестях, изданных Александром Пушкиным“ (VIII, 837); эти ошибки Пушкин сделал в рукописи, должно быть, потому, что думал о княгине Голицыной.

Когда Пушкин написал свою повесть, Голицыной, родившейся в 1741 г., было девяносто два года — даже больше, чем персонажу, для которого она послужила прототипом. Как и графиня, она вышла замуж за человека, который по характеру и уму уступал ей, но в отличие от графини она никогда не была привлекательной. Исключительной красотой отличалась одна из дочерей княгини, Екатерина Владимировна, хотя ее лицо всегда имело рассерженное выражение, из-за которого она и получила прозвище *la Vénus*

en coiffoux\*, переделанное Пушкиным в la Vénus moscovite. Поскольку имение его бабушки по матери находилось поблизости от имени Голицыных, Пушкин знал Наталью Петровну с детства. В начале 1830-х гг. она присутствовала, как обязательное украшение, на всех приемах при дворе<sup>50</sup>. Более того, ее так высоко чтит при дворе, что заказали специальную колоду карт большого формата, чтобы она могла играть, несмотря на слабое зрение<sup>51</sup>. Поэтому современники не только узнали многие ее черты в созданном Пушкиным образе графини, но и имя ее ассоциировалось у них с особой колодой карт.

И тем не менее она была не единственной старой аристократкой, которая послужила Пушкину прототипом для его персонажа. Цитируемая выше запись Бартенева воспоминаний Нащокина заканчивается следующими словами: „Нащокин заметил Пушкину, что графиня не похожа на Голицыну, но что в ней больше сходства с Натальей Кириловной Загряжскою, другою старухою“<sup>52</sup>. Влияние Загряжской (родственницы жены Пушкина) подтверждается Вяземским, который сообщает, что Пушкин любил слушать ее рассказы, восхищался личностью этой женщины с величественными манерами и пытался проникнуть в дух ушедшего века, слушая ее речи. Впоследствии Пушкин записал несколько услышанных от нее анекдотов. Она, в отличие от Голицыной, славилась своей красотой. То, что вымышленная графиня имеет ее черты, подтверждается одной деталью: приобретенной ею в старости привычкой бояться сквозняков и ругать слуг за то, что они недостаточно быстро приносят ее шубу; во время прогулок за ней должен был идти лакей, неся полный ее гардероб, чтобы она могла надеть что-нибудь еще, переходя с солнца в тень<sup>53</sup>.

В „Пиковой даме“ нашел отражение и еще один предположительно реальный факт — приведенное ниже в записи Бартенева приключение Пушкина:

«Уже в нынешнее царствование, в Петербурге, при дворе была одна дама, друг императрицы, стоявшая на высокой степени придворного и светского значения. Муж ее был гораздо старше ее, и, несмотря на то, ее молодые лета не были опозорены молвою <...> она была безукоризненна в общем мнении любящего сплетни и интриги света. Пушкин рассказал Нащокину свои отношения к ней по случаю их

\* Разгневанная Венера (фр.).

разговора о силе воли. Пушкин уверял, что при необходимости можно удержаться от обморока и изнеможения, отложить их до другого времени. Эта блистательная, безукоризненная дама, наконец, поддалась обаяниям поэта и назначила ему свидание в своем доме. Вечером Пушкину удалось пробраться в ее великолепный дворец; по условию он лег под диваном в гостиной и должен был дожидаться ее приезда домой. Долго лежал он, теряя терпение, но оставить дело было уже невозможно, воротиться назад — опасно. Наконец, после долгих ожиданий он слышит, подъехала карета. В доме засуетились. Двое лакеев внесли канделябры и осветили гостиную. Вошла хозяйка в сопровождении какой-то фрейлины: они возвращались из театра или из дворца. Через несколько минут разговор фрейлина уехала в той же карете. Хозяйка осталась одна. „Etes-vous là?“\*, и Пушкин был перед нею. Они перешли в спальню. Дверь была заперта; густые, роскошные гардины задернуты. Начались восторги сладострастия. Они играли, веселились. Пред камином была разостлана пышная полость из медвежьего меха. Они разделись донага, вылили на себя все духи, какие были в комнате, ложились на мех... Быстро проходило время в наслаждениях. Наконец, Пушкин как-то случайно подошел к окну, отдернул занавес, и с ужасом видит, что уже совсем рассвело, уже белый день. Как быть? Он наскоро, кое-как оделся, поспешая выбраться. Смущенная хозяйка ведет его к стеклянным дверям выхода, но люди уже встали. У самых дверей они встречают дворецкого, итальянца. Эта встреча до того поразила хозяйку, что ей сделалось дурно; она готова была лишиться чувств, но Пушкин, сжав ей крепко руку, умолял ее отложить обморок до другого времени, а теперь выпустить его как для него, так и для себя самой. Женщина преодолела себя. В своем критическом положении они решились прибегнуть к посредству третьего. Хозяйка позвала свою служанку, старую, чопорную француженку, уже давно одетую, и ловкую в подобных случаях. К ней-то обратились с просьбою провести из дому. Француженка взялась. Она свела Пушкина вниз, прямо в комнаты мужа. Тот еще спал. Шум шагов его разбудил. Его кровать была за ширмами. Из-за ширм он спросил: „Кто здесь?“ — „Это — я,“ — отвечала ловкая наперсница и провела Пушкина в сени, откуда он свободно вышел: если б кто его

---

\* Вы здесь? (фр.).

здесь и встретил, то здесь его появление уже не могло быть предосудительным. На другой же день Пушкин предложил итальянцу-дворецкому золотом 1000 руб., чтобы он молчал, и хотя он отказывался от платы, но Пушкин принудил его взять. Таким образом все дело осталось тайною. Но блистательная дама в продолжение четырех месяцев не могла без дурноты вспомнить об этом происшествии»<sup>54</sup>.

Хотя Нащокин и не назвал никого конкретно, на полях рукописи Бартенева позднее было приписано имя внучки М. И. Кутузова и жены австрийского посла в России, Дарьи Федоровны Фикельмон, которая и была признана героиней этой истории<sup>55</sup>.

Кроме того что в главных персонажах повести Пушкин отразил черты некоторых реальных людей, в маловажном контексте он назвал имена некоторых исторических лиц. Например, Семен Гаврилович Зорич, которому Чаплицкий проиграл 300 тысяч рублей, был в 1777—1778 гг. фаворитом Екатерины II<sup>56</sup>, а граф Сен-Жермен (ум. 1784) был знаменитым авантюристом. Также реальными лицами были и упомянутые при описании комнаты графини госпожа Лебрен, Леруа, Монгольфьер и Месмер<sup>57</sup>.

### 3

Близость к жизни, к историческим реалиям и личным впечатлениям отличает „Пиковую даму“ от „Повестей Белкина“, часть которых была обязана своим появлением исключительно литературным источникам. Это не означает, что „Пиковая дама“ никак не сопрягается с творчеством других писателей; за многие годы исследователи установили ее связи с рядом других произведений, но эти связи почти никак не объясняют суть замысла повести.

Рассмотрим кратко литературные аллюзии и реминисценции в повести, начиная с древнейших. Слова, сказанные о графине на ее похоронах молодым архиереем: „бодрствующую в помышлениях благих в ожидании жениха полуночного“ (VIII, 246) — восходят к притче о мудрых и неразумных девах в Евангелии от Матфея (гл. XXV, ст. 1—13). Фраза „горек чужой хлеб“, применительно к Лизавете, взята из 17-й песни дантовского „Рая“. Сопоставление Германна и Мефистофеля носит иронический характер не только по-

тому, что романтизирует героя, но и потому, что, предлагая в обмен на тайну старой графини взять на себя ее грехи, Германн пытается заключить договор, в котором он будет играть роль Фауста<sup>58</sup>. Пушкин, возможно, имеет в виду и еще одно классическое произведение, роман А.-Ф. Прево „Манон Леско“ („Manon Lescaut“, 1731), герой которого, Де Грие, говорит: „Je resolu... de me priver plutôt de mille choses nécessaires que de la (Manon.— П. Д.) bomber même pour le superflu“.\* Это предложение антонимично излюбленному изречению Германна, согласно которому его обстоятельства не позволяют ему „жертвовать необходимым в надежде приобрести излишнее“ (VIII, 227, 235)<sup>59</sup>.

Конечно, тематически „Пиковая дама“ самым тесным образом связана с произведениями, посвященными азартным играм. В библиотеке Пушкина было несколько руководств и справочников по играм<sup>60</sup>, но еще больший интерес представляют различные беллетристические, драматические или биографические произведения, в которых рассказывается о происшествиях, связанных с азартной игрой. Сам Пушкин в своей повести упоминает XVIII века Казанову, чьи „Мемуары“ публиковались посмертно в пушкинское время (12 томов, 1826—1838); высказывалось предположение, что один из персонажей „Мемуаров“, вежливый граф Канано, повлиял на образ Чекалинского (хотя главным прототипом Чекалинского, как мы видели, был Огонь-Догановский)<sup>61</sup>. Младший современник Казановы граф Алессандро ди Калиостро (Джузеппе Бальзамо), чье „Краткое повествование о жизни и деяниях“ („Compendio della Vita et della Gesta“) было опубликовано в 1791 г., рассказал о точном предсказании выигрышных номеров в лотерее, что и могло послужить источником либо для анекдота о Голицыной, либо непосредственно для „Пиковой дамы“<sup>62</sup>. Еще ближе к повести Пушкина стоит новелла Карла Готтлиба Самуэля Гейна (Heun) „Голландский еврей“ („Der Holländische Jude“, 1825), напечатанная под псевдонимом Генрих Клаурен: главный ее персонаж открывает верный математический метод выигрыша, и мы видим, как он ставит на тройку и на семерку<sup>63</sup>. С другой стороны, мысль о том, что душа недавно умершего человека может предсказывать выигрышные номера, высказана в повести Виктора Гюго „Последний день

\* Я решил, что скорее лишусь всего самого необходимого, чем ограничу ее (Манон.— П. Д.) в излишнем (фр.).

приговоренного к смерти" („Le Dernier Jour d'un condamné", 1829)<sup>64</sup>.

Эпиграф к пятой главе „Пиковой дамы", приписанный Пушкиным Эмануэлю Сведенборгу (Сведбергу), в сочинениях шведского мистика не обнаружен и считается шуточной выдумкой самого Пушкина в духе анекдотов о приключениях ясновидящего теолога. По одному анекдоту, злобная тетка Сведенборга, с которой у него были судебные тяжбы, явилась к нему через три дня после смерти<sup>65</sup>. Сведенборг присутствует и в качестве персонажа в историческом романе Карла Франца Ван дер Фельде (Van der Velde) „Арвед Гилленстиерна" („Arwed Gyllenstierna", 1816). В этом произведении, с которым несомненно был знаком Пушкин, король в карточной игре символически представляет Карла XII, как пиковая дама символизирует графиню в повести Пушкина<sup>66</sup>.

Заглавие „Пиковая дама", вероятно, восходит к небольшому роману шведского романтика Класа Йухана Ливийна „Пиковая дама, повесть в письмах, найденных в Данвике" („Spader Dame, en Berättelse i Bref, Funne på Danviken"), напечатанному под псевдонимом Иарта (Hiarta) в 1824 г. и переведенному на немецкий язык Фридрихом Генрихом Карлом бароном де Ламотт-Фуке под заглавием „Пиковая дама: Сообщения в письмах из дома умалишенных" („Pique-Dame: Berichte aus dem Irtenhause in Briefen", 1826). В нескольких частях этого романа карты различного достоинства и масти приобретают символическое значение, а в одном месте говорится о покрасневшей даме пик. Самая драматичная сцена — сцена карточной игры: молодой герой, Шенандр, узнав, что злобный майор Лейонбрак погубил его бывшую возлюбленную Мари, пытается ему отомстить, поставив против него крупную сумму на даму пик, символ Мари. Шенандр выигрывает девять раз, но десятую ставку на даму проигрывает, он теряет все деньги и сходит с ума<sup>67</sup>.

Темы страсти к карточной игре и сумасшествия переплетаются и в драме Виктора Дюканжа (Ducange) „Тридцать лет, или Жизнь игрока" („Trente ans ou la vie d'un joueur", 1827), которая с успехом шла в Петербурге в начале 1830-х гг.<sup>68</sup> С другой стороны, в романе Э. Т. А. Гофмана „Эликсиры Сатаны" („Die Elixiere des Teufels", 1815—1816) Медарду вдруг начинает мерещиться, что дама червей приобрела черты его возлюбленной, Аврелии. Рассказ Гофмана „Счастье игрока" („Spielerglück", 1820) также мог послужить источником не-

которых деталей „Пиковой дамы“, например разорения героя из-за дамы<sup>69</sup>.

Характеристика „необузданное“ (VIII, 238), применительно к воображению Германна, перекликается с „Пагубными последствиями необузданного воображения“ русского последователя Гофмана — А. Погорельского. В другом рассматривавшемся выше рассказе Погорельского — „Лафертовская маковница“ — Ивановне кажется, что лежащая в гробу покойница разинула рот и пытается схватить ее за нос. Такие сцены были в большой моде в 1830-х гг. В „Насмешке мертвеца“, рассказе В. Ф. Одоевского, написанном приблизительно в то же время, что и „Пиковая дама“, героине сходным образом кажется, что брошенный ею и умерший возлюбленный подымает голову и ей усмехается, когда она встречает на петербургской улице везущий его на кладбище катафалк.

В разговоре между старой графиней и ее внуком имеются аллюзии на ряд современных литературных произведений (VIII, 232):

„— Paul! — закричала графиня из-за ширмов, — пришли мне какой-нибудь новый роман, только, пожалуйста, не из нынешних.

— Как это, grand'maman?\*

— То есть, такой роман, где бы герой не давил ни отца, ни матери и где не было бы утопленных тел. Я ужасно боюсь утопленников!

— Таких романов нынче нет“.

В научной литературе не установлено, какое именно произведение имеет в виду графиня, но поскольку она не читала русских романов (что становится ясно из дальнейшего разговора), она, должно быть, имеет в виду позднее направление в романтической литературе Европы, известное во Франции под названием „неистовая школа“ (*École frénétique*).

Из ряда замечаний в рабочих тетрадях и письмах Пушкина становится ясно, каких современных авторов он мог иметь в виду в этом контексте. Например, в его критическом фрагменте об Альфреде де Мюссе говорится, что в своем первом собрании стихотворений и драматических сцен, „Испанские и итальянские сказки“ (*Contes d'Espagne et d'Italie*, 1829), этот молодой автор воспекает исключительно „смертные грехи, убийства и прелюбодеяния“ (XI, 175).

\* Бабушка (*фр.*).

В связи с намерением издавать газету Пушкин в сентябре 1832 г. писал М. П. Погодину:

„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 Béranger\*\* не поэт, что V. Hugo\*\*\* не имеет жизни, т. е. истины; что романы A. Vigny\*\*\*\* хуже романов Загоскина; что их журналы невежды; что их критики почти не лучше наших Теле-скопских и графских. Я в душе уверен, что 19 век, в сравнении с 18-м, в грязи (разумею во Франции). Проза едва-едва выкупает гадость того, что зовут они поэзией" (XV, 29).

В письмах Пушкина разбросаны уничижительные замечания о романе Жюль Жанена „Барнав" („Barnave, 1831; XIV, 244), о „Последнем дне приговоренного к смерти" („Le Dernier jour d'un condamné") Виктора Гюго (XI, 94; XIV, 81), о „Плик и Плок" („Plick et Plock", 1831) Эжена Сю (XIV, 166) и о произведениях Бальзака (XV, 38). Обдумывая обзорную статью, о которой он писал Погодину, он набросал список имен и названий (XII, 204):

Barnave, Confes<sion>, Femme guill<otinée>

Eugène Sue.

de Vigny. Hugo

Balzac. Scènes <de la vie privée>, Peau de chagrin, Contes bruns, drolatiques. Musset. Table de nuit.\*\*\*\*\*

Нет ничего удивительного в том, что этот список включает Бальзака, потому что в это время, в начале 1830-х гг., Пушкин мог судить о Бальзаке только по ранним его произведениям, которые лишь отдаленно напоминали его будущие великие романы. Например, повесть „Красный трактир" („L'Auberge Rouge", 1831) посвящена убийству, предательству и переживаниям, достойным „неистойой" школы; в этой повести, между прочим, имеется фраза, подсказавшая, вероятно, Пушкину фамилию его героя: „Звали его Германи, как почти всех немцев, которых сочинители вы-

\* Ламартин (фр.).

\*\* Беранже (фр.).

\*\*\* В. Гюго (фр.).

\*\*\*\* А. Виньи (фр.).

\*\*\*\*\* Барнав, Исповедь, Гильотинированная женщина. Эжен Сю. Де Виньи. Гюго. Бальзак. Сцены частной жизни, Шагреновая кожа, Рассказы темные, озорные. Мюссе. Ночной столик (фр.).

водят в книгах<sup>70</sup>. „Шагреновая кожа“ по литературным достоинствам ближе к зрелому Бальзаку, но даже и это произведение могло подсказать Пушкину для „Пиковой дамы“ лишь некоторые детали. Например, отчаянная попытка Рафаэля отыграться перед тем, как он решается на самоубийство, могла подать Пушкину мысль о поединке Германна с Чекалинским, а условия, на которых Рафаэль принимает шагреновую кожу,— она будет выполнять все его желания, но после каждого будет сжиматься и наконец его убьет — отдаленно по крайней мере напоминают предложение Германна продать свою совесть за тайну карт. Высказывалось также предположение, что изобретательность, проявленная Рафаэлем, который подглядывал, спрятавшись в спальне Федоры за занавеской, вполне могла служить образцом для сцены тайного посещения Германном дома графини<sup>71</sup>, хотя, как мы видели, Пушкину вряд ли нужны были литературные образцы для этой сцены. Более вероятно, что намеком на приключение Рафаэля является предположение Томского, согласно которому Германн мог видеть Лизавету в ее комнате, когда она спала. Но то обстоятельство, что Пушкин исключил из своих первоначальных планов тот вариант любовного треугольника, на котором построен роман Бальзака, говорит об умышленном отходе от схемы французского писателя. Для целей нашего исследования наиболее интересно в „Шагреновой коже“ то, что система употребляемых в ней историко-культурных понятий и аллюзий очень близка к системе „Пиковой дамы“: у Бальзака некоторые странные явления названы „нравственным гальванизмом“ („galvanism moral“); старый хозяин лавки древностей сравнивается с Мефистофелем; присутствие старика наполняет Рафаэля трепетом, словно он стоит перед Наполеоном; про легенду о шагреновой коже говорится, что она достойна пера Сведенборга, а о тривиальных байронических героях говорится, что они „маленькие лорды Байроны“ („petits lords Byrons“)<sup>72</sup>. Создается впечатление, что в обоих произведениях внимание авторов сконцентрировано на одних и тех же явлениях современной им культуры.

Но теснее всех „Пиковая дама“ связана с романом, к которому нам еще придется вернуться при анализе символической структуры пушкинской повести, а именно с романом „Красное и черное“ („Le Rouge et le noir“) Стендаля. Как мы знаем, Пушкин прочел этот роман вскоре после

его выхода на французском языке: в одном из писем он сообщал, что „очарован“ („enchanté“) этим произведением, в другом писал, что это „хороший роман, несмотря на фальшивую риторику в некоторых местах и на несколько замечаний дурного вкуса“ (XIV, 166, 172). Одна из деталей романа (пачка образцов любовных писем, которые Жюльен Сорель механически переписывает и передает госпоже де Фервак) могла подсказать Пушкину мысль о характере писем Германна к Лизавете. Более важное сходство между Жюльеном и Германном обнаруживается в том, что у обоих страсть сочетается с расчетом<sup>73</sup>.

„Красное и черное“ стоит особняком в ряду названных выше произведений, поскольку со всеми остальными из них „Пиковая дама“ имеет лишь слабые, частичные связи. Если в некоторых из повестей Белкина пародируемая литературная модель определяла не только детали, но и весь замысел, то здесь Пушкин пользовался деталями литературных образцов лишь как небольшими строительными блоками, форма которых не могла повлиять на архитектуру всего сооружения. Такие детали, как магические цифры, галлюцинации, карты, наделенные зловещим смыслом, и карты, преобразующиеся в людей, могли быть использованы очень многими — от Калиостро до Гофмана, но литературный антураж, сопутствовавший деталям такого рода, был чужд намерениям Пушкина, и он использовал эти детали только как материал для совершенно нового сооружения.

#### 4

В. В. Виноградов, проведя интересный анализ „Пиковой дамы“, показал многоликость пушкинского повествователя<sup>74</sup>. В некоторых сценах, например в будуаре графини, разговора тет-а-тет Германна с Лизаветой в ее спальне или когда Томский рассказывает свой анекдот, повествователь действует как режиссер-постановщик. В других местах — скажем, когда мы читаем, что „в самом деле, уж рассветало“ (VIII, 230), — он кажется участником, а не режиссером, руководящим из-за кулис<sup>75</sup>. В другие моменты события подаются через восприятие различных персонажей. Например, в середине второй главы мы видим происходящее глазами Лизаветы, а потом Германна. Как и в некоторых предшествующих про-

изведениях Пушкина, эти переходы подчас очень быстрые. Например, предложение из сцены в спальне (VIII, 241): „Вдруг это мертвое лицо изменилось неизъяснимо“ — подразумевает стороннего наблюдателя, который не знает о присутствии Германна в доме графини и потому не понимает, что ее напугало. В этом случае также имеет место перемена субъекта восприятия, потому что до этого момента происходящие события проходили через восприятие Германна. Следующая фраза: „Губы перестали шевелиться, глаза оживились“ — отражает, кажется, восприятие Германна. Но завершающая фраза того же предложения: „перед графиней стоял незнакомый мужчина,“ — явно отражает восприятие старухи.

Такие быстрые переходы заставляют нас быстро поворачивать голову, так сказать, двигаться вместе с камерой, но в них нет ничего несообразного. Тем не менее некоторые другие ходы повествователя и в самом деле представляются странными. Например, в первой главе он, кажется, уступает свое место Томскому, но вскоре сам начинает сопровождать рассказ деталями: графиня объявила о проигрыше, „отлепивая мушки с лица и отвязывая фижмы“ (VIII, 228), а Сен-Жермен „задумался“ (VIII, 229); эти подробности подразумевают присутствие всеведущего повествователя. Изменение роли повествователя состоит в том, что, хотя он вроде бы и все знает, тайна Сен-Жермена для него такая же тайна, как и для Томского<sup>76</sup>. В других местах отстраненный тон повествователя теплеет сочувствием к положению *demoiselle de compagnie*; потом он вставляет звучащее диссонансом саркастическое замечание о том, что первое любовное письмо Германна списано с немецкого романа, а далее походя бросает замечание о банальности литературного типа Германна; все это контрастирует с отстраненной во всем остальном манерой повествования. Такие быстрые переходы создают странное смешение объективного проникновения повествователя в суть событий с ошибочным восприятием персонажей, а также множественную перспективу, где в реальном может содержаться фантастическое, в настоящем — прошлое, в ироническом описании — лирические тона.

Художественная проза, пишет Ю. М. Лотман, исторически развивалась на фоне поэзии. Хотя на первый взгляд кажется, что проза ближе к обычному нехудожественному языку, на самом деле она от него намного дальше; ее про-

стота вторична. «Для того чтобы простое воспринималось именно как простое, а не примитивное,— говорит Лотман,— нужно, чтобы оно было упрощенным, то есть чтобы художник сознательно не употребил определенные элементы построения, а зритель-слушатель спроецировал бы его текст на фон, в котором эти „приемы“ были бы реализованы»<sup>77</sup>. В понимании Лотмана, художественная проза является отрицанием поэзии: «Художественная проза = текст + „минус-приемы“ поэтически условной речи»<sup>78</sup>.

Как мы видели, Пушкин, обращаясь к прозе, и в самом деле отрицал поэзию. В „Онегине“ он не нашел для прозы Руссо, Ричардсона и других писателей иного определения, как „поэзия“. Когда же, однако, он попытался показать, что такое „проза“, он так близко подошел к нехудожественному, рассудочному языку (например, в „Арапе Петра Великого“), что поэтический фон языка практически потерялся. Вяземскому казалось, „что Пушкин (прозаик.— П. Д.) будто сторожил себя; наложенную на себя трезвостью он будто силился отклонить от себя и малейшее подозрение в употреблении поэтического напитка. Прозаик крепко-накрепко запер себя в прозе, так, чтобы поэт не мог и заглянуть к нему”<sup>79</sup>. Хотя эти слова относились к небеллетристической прозе („Истории Пугачева“), они, кажется, равно приложимы к некоторым из первых экспериментальных беллетристических произведений Пушкина. Полностью исключив участие поэта, он пытался создать прозу, которая представляла не просто „минус-поэзию“, но „минус-минус-поэзию“. В „Повестях Белкина“ он ушел от решения этой проблемы, введя в них вымышленных рассказчиков, речь которых безошибочно узнавалась как речь книжная; но, как мы видели, прибегая к этому виду повествования, автор мог донести до читателя мысли, степень сложности которых была строго ограничена. Задача создания прозаического языка и в то же время художественного языка всеведущего повествователя по-прежнему оставалась неразрешенной. Пушкин решил эту задачу в „Пиковой даме“ главным образом потому, что вернулся к поэтическим приемам, от которых отказался ранее.

Этому возврату сопутствовал растущий интерес Пушкина к фольклору. Две его первые сказки: „Сказка о попе и о работнике его Балде“ и „Сказка о медведихе“ — были написаны осенью 1830 г., одновременно с „Повестями Белкина“. Год спустя появилась „Сказка о царе Салтане“, а во время работы над „Пиковой дамой“, что весьма примечатель-

но, он написал еще две сказки — „Сказку о рыбаке и рыбке“ и „Сказку о мертвой царевне“. При этих обстоятельствах неудивительно, что его небольшая повесть, как говорит об этом Н. Н. Петрунина, содержит некоторые элементы сказки. Положение Германна в начале повести, по мнению исследовательницы, сродни мотиву сказочной „отлучки“: родители героя умерли и оставили ему завещание — наследство с нравственным предостережением. Услышав анекдот о трех картах, словно найдя перо жар-птицы, он отправляется на поиски. Он оказывается перед домом графини так же случайно, как случайно сказочный герой встречал в пути помощника. Этим помощником оказывается Лизавета, которая способствует герою, ищущему содействия того, кто может стать его сказочной крестной матерью. Однако Германн, не выдержав испытания на любовь к своему помощнику, оказывается антигероем, которому противостоит ведьма. Повесть, как замечает Н. Н. Петрунина, становится „сказкой с отрицательным знаком“<sup>80</sup>. Но в особенности интересно, по мнению Н. Н. Петруниной, то, что Пушкин проводит своего героя по кругу поисков и неудач во второй раз — такая особенность была бы необычной для сказки. Пушкин прибегает и к еще одному способу трансформации сказки в своих собственных целях — к соединению двух сюжетных линий (линии героя, отправляющегося на поиски, и линии Золушки, ждущей своего избавителя), которые обычно в одной волшебной сказке не сочетаются.

Кроме влияния на структуру характеров сказка оставила след и на системе символов в „Пиковой даме“. Эта система, в некоторой степени предвосхищенная в „Станционном смотрителе“, здесь более сложная, чем в любом другом предшествующем произведении Пушкина, что несомненно указывает на большее присутствие поэзии. Основу символической структуры повести составляет приурочивание действия к двум временным архетипам — зиме и ночи. Уже во втором предложении внимание читателя обращается на эти две фазы природных циклов, взаимно усиливающих, каждая из которых подкрепляет создаваемое другой эмоциональное впечатление и её смысл. „Долгая зимняя ночь прошла незаметно“ (VIII, 227). Тема зимы получает полное развитие в сцене, предшествующей тайному посещению Германном дома графини: „Погода была ужасная: ветер выл, мокрый снег падал хлопьями; фонари светились тускло; улицы были пусты. Изредка тянулся Ванька на тощей кляче своей, высматривая

запоздалого седока. Германн стоял в одном сертуке, не чувствуя ни ветра, ни снега" (VIII, 239). Слово для усиления настроения, созданного этим описанием, в повести рассыпаны и другие намеки на зиму: эпиграф второй главы дважды подчеркивает, что игра в карты — времяпрепровождение в ненастные дни; графиня, подчиняясь своим капризам, отказывается от прогулки, потому что, по ее мнению, дует холодный ветер, а ее теплая шуба контрастирует с легким плащом Лизаветы на фоне роковой ненастной ночи.

Долгой зимней ночью рождается миф о трех магических картах, и зимней же ночью герой, которого глубоко взволновала история Томского, хотя внешне он и не верит в нее, отправляется на поиски. Встреча Германна со старухой, как и приход к нему ее призрака, также происходит ночью; сюжет повести разворачивается в трех ночных сражениях Германна за карточным столом. Утро неизбежно приносит разочарование: после ночи, когда родился миф, Германн в смятении бродит по улицам, не зная, что ему делать и вообще делать ли что-нибудь; с рассветом, когда он покидает дом графини, унесшей с собой в могилу тайну трех карт, заканчивается неудачей его ночная затея; и наконец, в „Заключении“ сухим языком повесть приводится к развязке при свете дня.

В ритуале и в фольклоре, как заметил Нортроп Фрай, зима и ночь ассоциируются с поражением героя, разрушением, потопом и хаосом, с людоедом и ведьмой и с архетипом сатиры<sup>81</sup>. Пушкинское использование этих образов совпадает с их традиционным значением. По мере разворачивания сюжета зима и ночь становятся метафорами безумия — высшей точки в торжестве хаоса.

Можно возразить, что подобное использование символических деталей было обычным в романтической литературе и не представляло собой никакой новации. Например, рассказы Гофмана изобиловали символическими образами. Однако, по мнению Пушкина, романтическая проза была просто разновидностью „поэзии“: произведения, родившиеся в ходе его творческих поисков, не были капитуляцией перед орнаментальной манерой письма, а лишь содержали взвешенное количество некоторых поэтических элементов в своем повествовании, носившем в остальном строгий, отстраненный характер.

Один из приемов, который несомненно ставит автора „Пиковой дамы“ в положение стороннего наблюдателя, со-

стоит в том, что он прячет от взгляда читателя структурные элементы. Цветы, которые продает Бедная Лиза в повести Карамзина, — это несомненно символ ее девической невинной любви, а гроза, разразившаяся после соблазнения героини, не только символична, но и является кульминацией внешней структуры повести. Детали, используемые Пушкиным, подчас не столь прямолинейны. Например, ряд композиционных элементов: бесцельная ходьба Германна по улицам, его нечувствительность к холоду, его повторение магической формулы „тройка, семерка, туз“ и тому подобное — своим очевидным нарастанием готовит нас к развязке, но под этой внешней структурой спрятаны некоторые другие элементы, усиливающие наши ожидания. В начале третьей главы, например, когда Лизавета, получив первое письмо от Германна, так взволнована, что не может складно отвечать графине во время их прогулки по городу, старуха упрекает ее словами: „Что с тобою сделалось, мать моя! Столбняк ли на тебя нашел, что ли? Ты меня или не слышишь или не понимаешь?.. Слава богу, я не картавлю и из ума еще не выжила!“ (VIII, 237). Германн не присутствует при этой сцене, и слова о сумасшествии не имеют к нему отношения, а потому не существует и прямой связи между замечанием графини и развязкой повести; но мысль о безумии остается в памяти читателя, и в конце концов он увидит ее связь с ясно выраженными деталями сюжета.

В приведенном выше описании зимней ночи упоминаются тускло горящие фонари. Будучи явными атрибутами ночи, они здесь ассоциируются и с зимой. Мы также читаем, что Лизавета часто „уходила плакать в бедной своей комнате, где стояли ширмы, оклеенные обоями, комод, зеркальце и крашенная кровать и где сальная свеча темно горела в медном шандале“ (VIII, 234), что создает еще одну ассоциацию между тусклыми огнями, ночью и печалью. Прежде чем войти в дом графини, Германн, дожидаясь нужного часа, при свете уличного фонаря смотрит на часы; в передней он видит спящего в кресле под лампой слугу; слабый свет этой лампы тускло освещает залу и гостиную; золотая лампада горит перед киотом в спальне графини; после того как графиня, раздевшись, садится в кресло, свечи выносят, оставляя ее при свете одной только лампы, а позднее мы видим, как Лизавета с рассветом гасит свечу в своей комнате. Этот тусклый свет согласуется с дурными намерениями героя. Смысл этой детали становится окончательно ясен из сцены

в монастыре, где мы видим слуг покойной графини, стоящих вокруг ее гроба со свечами в руках<sup>82</sup>. Читатель, знакомый с притчей о девах мудрых и неразумных (а во времена Пушкина с нею были знакомы, вероятно, все), может обнаружить еще одну связь между лампами и смертью в словах молодого архиерея: „ангел смерти обрел ее, бодрствующую в помышлениях благих и в ожидании жениха полунощного“ (VIII, 246) — потому что библейские девы, ожидая жениха со светильниками в руках, выступают представителями рода человеческого, ожидающего царствия небесного. В этом контексте слуга, спящий под лампой в передней дома графини, представляется неразумным, потому что не охраняет хозяйку, и сама графиня, приказывая вынести свечи из комнаты, кажется, так же не ведает своей судьбы, как и неразумные девы, забывшие принести масло для светильников. И наконец, ко времени, когда Германн зажигает свечу, чтобы записать, как приходил к нему призрак графини (а визит этот состоялся при лунном свете), зловещая природа всех тусклых огней прорывается на поверхность символической структуры повести.

Слова „бодрствующая в помышлениях благих“, сказанные архиереем о графине, иронически контрастируют с впечатлением повествователя (или Германна) от сидящей в кресле старухи, в чьих „мутных глазах <...> изображалось совершенное отсутствие мысли“ (VIII, 240)<sup>83</sup>. О том, что она не готова встретить свою судьбу, внять божественному гласу, говорят и такие слова: она, „казалось, его не слыхала“ и „Германн вообразил, что она глуха“ (VIII, 241); эти слова иронично перекликаются с ее собственными, обращенными к Лизавете: „Глуха, что ли!“ Далее, когда повествователь сообщает, что на балах все приезжающие гости подходили к графине „с низкими поклонами <...> как по установленному обряду“ (VIII, 233), нам, может быть, и не придет в голову похоронный обряд, но мы поймем скрытый здесь религиозный смысл позднее, когда увидим, как „двинулись <...> многочисленные гости, приехавшие поклониться той, которая так давно была участницею в их суетных увеселениях“ (VIII, 246). Совершенствуя приемы, использованные им в „Станционном смотрителе“, Пушкин весьма продуманно вводит многочисленные детали, которые будут обыграны в тексте позднее.

Темы смерти и темных сил разрушения связаны между собой. Связь между ними очевидна уже в эпитафии к по-

вести: „Пиковая дама означает тайную недоброжелательность“. Игральная карта в первую очередь навевает образ азартной игры, которая сама по себе связана с представлениями об утрате и самоуничтожении, а это ведет к традиционному для романтической литературы пониманию жизни как грандиозной игры<sup>84</sup>. Но карты используются и для гадания, а предсказатель, открывающий будущее, может в какой-то степени управлять сверхъестественными силами.

Основные оккультные элементы в „Пиковой даме“ — это, конечно, мистические карты и призрак графини, которые в равной мере играют решающую роль в развитии сюжета. Эти два главных элемента сопровождаются рядом второстепенных, значение некоторых из них более очевидно, других — менее. Например, граф Сен-Жермен с его магическими картами сам по себе личность весьма таинственная, а Пушкин еще усиливает эту таинственность, сообщая нам, что граф выдавал себя за „изобретателя жизненного эликсира и философского камня“ (VIII, 228). Когда Томский завершает первую половину своей истории, Нарумов спрашивает его, почему он не пытался перенять у бабушки кабалистики, на что Томский отвечает: „Да, черта с два!“ (VIII, 229). Это, конечно, всего лишь разговорная формула, но тем не менее мысль о чёрте, которая согласуется с многими окружающими деталями, остается в памяти читателя. Магнетизм Месмера, будучи впервые упомянут в одном перечне с другими вещами, людьми и идеями, характерными для XVIII века, представляется вполне безобидным, но в сочетании со „скрытым гальванизмом“ (VIII, 240), который, казалось, раскачивал графиню в ее кресле, он становится знаком тайных сил. Глагол „окаменел“ (VIII, 240), характеризующий состояние Германна после возвращения графини домой, мог бы быть лишь еще одной разговорной формулой, если бы он не был употреблен среди множества упоминаний о колдовстве, а в этом контексте слово подразумевает оцепенение, погружение в транс. Позднее и сама графиня „сидит окаменев“ (VIII, 245), когда Германн в поисках потайной двери возвращается в ее комнату и видит ее мертвой в кресле. Смысл всех этих деталей, то полускрытый, то более или менее явный, полностью проясняется, когда восклицание Германна: „Старая ведьма!“ (VIII, 242) — выносит тему колдовства на поверхность.

Германн связан с тайной трех карт, а потому и с оккультными силами, в не меньшей, конечно, степени, чем

графиня. Мы часто воспринимаем его, как уже отмечалось, глазами Лизаветы, а не повествователя, что придает некоторый комический оттенок сверхъестественному в его характеристике. На каждом шагу подчеркивается, что при виде героя молодая женщина испытывает необычный испуг: когда она видит его впервые, „стоящего неподвижно и устремившего глаза к ее окошку“ (VIII, 234), его поза предполагает позу гипнотизера; два часа спустя, случайно выглянув в окно, она видит его на том же месте; после обеда она возвращается и ищет его глазами с „чувством некоторого беспокойства“; два дня спустя она „испугалась, сама не зная чего“, увидев, как он стоит у подъезда дома, „закрыв лицо бровным воротником“, сверкая из-под шляпы черными глазами (VIII, 234); в ней развивается способность чувствовать его приближение (VIII, 235), словно между ними существует телепатическая связь; когда она видит его у дверей кареты, он передает ей записку, пока она не успевает „опомниться от испугу“; дерзость Германна „ужасала ее“ (VIII, 237), а безрассудность второго его письма столь же сильно ее пугает (VIII, 238); романтический образ, создавшийся в ее воображении, „пугал и пленял“ ее; когда Германн приходит в ее комнату, она говорит с ним „испуганным шепотом“ и „с ужасом“ (VIII, 244) слушает его рассказ — и все это реакция на ухаживания незначительного, эмоционально неуравновешенного молодого человека, которому уготовано оказаться в сумасшедшем доме. Чтобы ни у кого не осталось сомнений относительно комического характера ситуации, повествователь появляется перед читателем собственной персоной и делает свое замечание о банальности этого литературного типа — „пошлое лицо“ (VIII, 244).

Сатира, сопутствующая ночи, зиме и колдовству, не привлекала Пушкина. Мягкая ирония, как замечали неоднократно исследователи, более соответствовала его поэтическому темпераменту. Но тема и настроение „Пиковой дамы“ неминуемо требовали, чтобы он если и не создавал ярко выраженных сатирических портретов, то по крайней мере изрядно сдобривал повествование иронией. Ни один из трех главных персонажей повести не вызывает восхищения, а потому их судьба не несет ощущения трагедийности происходящего; Пушкину нужен был промежуточный эффект — между страшным и комическим. Комический элемент сопутствует в первую очередь образу Лизаветы — может быть, потому,

что, в отличие от графини и Германна, ее история имеет счастливый конец.

Хотя в середине второй главы повествователь и раздражается трогательной тирадой по поводу незавидного положения, в котором находится несчастная *demoiselle de compagnie*, скоро он опускается на реалистический уровень, объясняя, что „она была самолюбива, живо чувствовала свое положение и глядела кругом себя, с нетерпением ожидая избавителя“ (VIII, 234). В этом свете ее страх перед Германном — не трепет девы перед романтическим героем, а просто опасение, что этот герой в конечном счете не станет ее „избавителем“. Соглашаясь на свидание с ним, она рискует своей репутацией в надежде приобрести мужа; ее „игра“, как заметил один исследователь, по мотивации не чище игры Германна<sup>85</sup>. Холодная неискренность ее первой записки к Германну показывает, как в неясной ситуации она взвешивает „за“ и „против“. Самое смешное место в повести — это сцена, в которой Лизавета через бойкую маленькую служанку модистки получает от Германна второе письмо и, заявляя, что оно адресовано не ей, со злостью его рвет. Поняв, что Германн обманул ее ожидания, она прибегает к обычной морализаторской фразеологии, которой пользовалась, возвращая ему нераспечатанное письмо; она сокрушается по поводу того, что стала невольной помощницей убийства своей „благодетельницы“ (VIII, 245), — вряд ли такая характеристика подходит к вздорной старой карге, от чьих благодеяний Лизавета пыталась бежать.

Но чтобы не оставалось никаких сомнений в том, что представляет собою Лизавета, повествователь в „Заключении“ сообщает: „Лизавета Ивановна вышла замуж за очень любезного молодого человека; он где-то служит и имеет порядочное состояние: он сын бывшего управителя у старой графини. У Лизаветы Ивановны воспитывается бедная родственница“ (VIII, 252). В „Заключении“, для которого вообще характерны иронические замечания (например, о том, что Томский обручен с княжной Полиной, одной из девушек, начавших выезжать в свет, к которой вполне может быть применимо приведенное выше определение — „наглая и холодная“<sup>86</sup>; VIII, 234), выделяется читаемая между строк мысль о том, что своим порядочным состоянием муж Лизаветы обязан богатству покойной графини, потому что раньше нам сообщили, что ее многочисленная челядь, включая предположительно и управляющего, „делала, что хотела, на-

перерыв обкрадывая умирающую старуху" (VIII, 234). Хотя Лизавета и не знает об этом, но графиня и в самом деле стала ее благодетельницей, каковую роль исполняет теперь сама Лизавета по отношению к бедной родственнице. Эта бедная родственница, введенная Пушкиным в конце повести, вполне могла подсказать Щедрина мысль завершить своих „Головлевых" (1880) появлением „сестрицы" Надежды Ивановны Галкиной, которая внимательно следила за всем, что происходило в Головлеве, в надежде унаследовать его и которая, судя по всему, поддержит семейную традицию жадности и разрушения.

Хотя демонизм Германна представляется до смешного преувеличенным в восприятии Лизаветы и хотя повествователь сам временами, кажется, сгущает краски, все это усиливает ауру черной магии и судьбы вокруг повести. „Неведомая сила" (VIII, 236), которая ведет Германна к дому графини, его душа Мефистофеля, его готовность продать свою совесть за тайну трех карт, те три преступления, в совершении которых подозревает его Томский, и наполеоновский профиль, который, кстати, означает не только холодное пренебрежение Германна к другим людям, но и его неизбежное падение, поскольку падение того другого иностранца, Наполеона, началось именно в России,— все это согласуется с рядом деталей, которые сопровождали и образ самой графини. Ясно ощущается параллель между восклицанием Лизаветы „Вы чудовище!" (VIII, 245) и словом „ведьма", которым Германн называет графиню. В этой повести, где велико символическое значение ночи и зимы, людоеды и колдуны не второстепенные персонажи, но играют роли главного героя и героини.

Упоминание Нарумовым „кабалистики" (VIII, 229), которой владеет графиня, намекает на то, что числа играют исключительно важную роль в мистической структуре повести. Как мы видели, тройка и семерка, имеющие важнейшую функцию в сюжете, происходят из терминов *trois et la va u sept et la va*, и Германн уже думал о них, когда говорил себе: „Расчет, умеренность и трудолюбие: вот мои три верные карты, вот что утроит, усмерит мой капитал". А. Л. Слонимский, первым из исследователей установивший связь между этими словами и числами, которые Германн узнает от призрака, записал названия трех карт в виде дактилического стиха с мужской клаузулой:

— / ∪ ∪ / / ∪ ∪ / /

тройка, се-мерка и туз

с вариантом

— / ∪ ∪ / / ∪ ∪ ∪ / /

тройка, се-мерка (пауза), туз

Указав, что и тройка, и семерка традиционно считались магическими числами, А. Л. Слонимский высказал предположение, что эта строка не только имеет стихотворную или магическую ритмику, но еще и воздействует на окружающий прозаический текст, в частях которого можно проследить троичную ритмическую схему<sup>87</sup>. Даже если мы отвергнем, как поступили некоторые исследователи<sup>88</sup>, мысль о просодической организации вокруг магической формулы, то сама эта формула, повторенная в тексте четыре раза, вместе с ее диссонирующим вариантом в „Заключении“ — „тройка, семерка, дама“ (VIII, 252) — несомненно усиливает поэтическое впечатление, уже созданное тонко разработанной системой символов повести.

После публикации статьи А. Л. Слонимского числа три и семь в пушкинском тексте интерпретировали и другие исследователи<sup>89</sup>. Не требует подробных текстовых подтверждений тот факт, что числа три и семь играют огромную роль в Старом и Новом Завете, достаточно упомянуть только Святую Троицу и семь дней творения. Эти числа также широко употребляются в фольклоре; скажем только, что герой „Сказки о рыбаке и рыбке“ тридцать лет и три года ловил рыбу, а однажды утром, выйдя на берег моря, закинул невод три раза и на третий раз поймал золотую рыбку и что среди персонажей „Сказки о мертвой царевне“ фигурируют семь богатырей. Далее, эти два числа часто используются в масонском ритуале, с которым, как мы уже отмечали, Пушкин был знаком; например, церемония начиналась с того, что магистр три раза опрашивал членов ложи; представляя „профана“ (новичка), поручитель должен был три раза постучать в дверь, на что магистр отвечал тремя ударами молотка по столу, а в определенный момент церемонии называлось время — без четверти семь<sup>90</sup>.

Текст „Пиковой дамы“ изобилует числами три и семь. Число магических карт равно трем; Чаплицкий проигрывает триста тысяч рублей; три служанки окружают графиню в будуаре, а позже, когда она звонит, снова к ней вбегают три служанки; одевается она по моде 1770-х гг.; ей сооб-

щают, что княгиня Дарья Петровна умерла семь лет назад; самой ей восемьдесят семь лет; Германн думает, что она не проживет и недели, то есть семи дней; после бала графиню раздевают три старые горничные; эпитафия к четвертой главе взят из письма, датированного седьмым мая (этот день, может быть не по случайному совпадению, в сонниках пушкинского времени считался несчастливым)<sup>91</sup>; меньше трех недель (VIII, 243) проходит между днем, когда Лизавета впервые видит Германна, и ночью их свидания; на совести Германна, может быть, три преступления; к Лизавете и Томскому на балу подходят три дамы; похороны состоялись „три дня после роковой ночи“ (VIII, 246); видение является Германну без четверти три (приблизительно в это же время умерла графиня за три дня до этого)<sup>92</sup>; когда Германн присоединяется к группе Чекалинского, на столе находится более тридцати карт; первая ставка Германна составляет 47 тысяч рублей (по понятным причинам первоначальные 40 тысяч были изменены); номер палаты, где сидит Германн, в сумасшедшем доме — семнадцатый. Изошренные расчеты, в которых, видимо, нет необходимости, могут выявить еще большее число семерок и троек, спрятанных в тексте.

Существенную роль числа два в повести отметил С. Г. Бочаров. Он пишет, что две реакции на анекдот о мистических картах („Случай!“ — говорит один из гостей, а за ним Германн: „Сказка!“ — VIII, 229) вводят в повесть бинарную структуру, которая выдерживается до самого конца. Основное проявление этой бинарности в диадах реальности и фантазии, любви и жадности, жизни шестьюдесятью годами ранее и во время действия повести<sup>93</sup>. Наиболее отчетливо эти диады собираются в фокус в тот момент, когда Германн стоит в спальне графини, выбирая одну из двух дверей. Лизавета в своем письме писала: „В спальне за ширмами увидите две маленькие двери: справа в кабинет, куда графиня никогда не входит; слева в коридор, и тут же узенькая витая лестница: она ведет в мою комнату“ (VIII, 239). С явным намерением акцентировать внимание на этих деталях повествователь упоминает их еще раз, когда Германн на самом деле оказывается перед дверями: „...справа находилась дверь, ведущая в кабинет; слева, другая — в коридор. Германн ее отворил, увидел узкую, витую лестницу, которая вела в комнату бедной воспитанницы... Но он воротился и вошел в темный кабинет“ (VIII, 240). Когда женщины возвращаются домой, Германн сквозь щель в двери кабинета

видит, как Лизавета проходит в другую дверь, и слышит ее шаги по винтовой лестнице, все это пробуждает в нем „не-что похожее на угрызение совести“ (VIII, 240). Даже и без этой последней ремарки читателю ясно, что две двери знаменуют для Германна выбор между любовью и корыстью, красотой и уродством, между Венерой и Маммоной, а кроме того, как выяснится вскоре, между здравым рассудком и безумием. Было высказано предположение, что тема двух дверей, открывающихся налево и направо, повторяется в сцене игры, где мы видим, как карты ложатся налево и направо<sup>94</sup>. Германн, одержимый игрой, должен выбрать правую дверь, потому что выигрывает карта, которая ложится справа от понтера.

Двойки ненавязчиво появляются и в других местах повести, как и большой набор прочих чисел, которые, возможно, имеют кабалистическое значение и с этой точки зрения рассматривались исследователями<sup>95</sup>. Пушкин, как бывший масон, мог хорошо знать тайный смысл чисел. Однако самое важное заключено не в значении того или иного числа, а в том, что „Пиковая дама“ наполнена числами, как какой-нибудь научный трактат. Кажется, будто точные измерения были чрезвычайно важны как для повествователя, так и для его персонажей. Когда Германн говорит, что графиня может умереть в течение недели или даже через два дня, он привлекает внимание к той огромной цене, которую имеет каждая минута в ее сумеречном существовании. И в самом деле, большинство чисел, которые мы находим в повести, обозначают время: нам точно сообщают, сколько дней, часов, иногда даже минут проходит между двумя событиями; карточные игры и балы продолжаются не до утра, а до точно названного времени; возраст графини, хотя и не в самом начале, но указан: восемьдесят семь лет,— а ее приятельница умерла не несколько лет назад, а точно семь.

Числа (указатели, отмеряющие наше перемещение в ограниченном пространстве и времени, напоминающие нам о близости конца) это естественные аксессуары повести, в которой важную роль играет ночь и зима. Не случайно Германн, стоя под тусклым уличным фонарем, смотрит на часы, нетерпеливо дожидаясь того момента, который, как он верит, станет для него триумфальным (а на самом деле — роковым). Глядя на предметы в комнате графини, он замечает часы, изготовленные знаменитым Леруа (работа давно умершего мастера, отмеряющая частоящее), а дожидаясь

своего часа в кабинете, он слышит, как не одни часы, а несколько отбивают сначала двенадцать, потом час, потом два. И наконец, в пятой главе, еще раз делая часы предвестником колдовского полуночного часа, повествователь сообщает нам, что Германн посмотрел на свои часы как раз перед появлением призрака.

Страстью героя, как и подобает в повести о разрушении, является алчность. Наиболее выразительно эта страсть проявляется в эпизоде его сна после первого прихода к дому графини: „!оздно воротился он в смиренный свой уголок; долго не мог заснуть, и, когда сон им овладел, ему пригрезились карты, зеленый стол, кипы ассигнаций и груды червонцев. Он ставил карту за картой, гнул углы решительно, выигрывал беспрестанно, и загребал к себе золото, и клал ассигнации в карман“ (VIII, 236). В следующий раз видим мы золото, сопровождая Германна в его поисках богатства, ночью в спальне графини, где перед киотом горит золотая лампада. Поскольку графиня богата, мы допускаем, что лампада сделана из чистого золота — чистого и в физическом смысле, и в духовно-религиозном его употреблении. Значение вечности, несомое здесь золотом, контрастирует с „сошедшей позолотою“ (VIII, 239) на пуховых подушках в той же комнате. Золото из сна Германна появляется еще раз в начале шестой главы, когда он при виде молодой девушки говорит: „Как она стройна!.. Настоящая тройка червонная“ (VIII, 249)<sup>96</sup>. Пушкин обыгрывает здесь двойной смысл слова „червонный“, применяющегося для обозначения карточной масти и высокопробного золота.

Стройная молодая девушка в образе червонной („золотой“) тройки, чуть далее ассоциирующемся в воображении Германна с образом „пышного грандифлора“ (VIII, 249), подытоживает связи нескольких тем, развивавшихся в предшествующих главах. Связи между членами ряда „дряхление — старость — алчность — эгоизм — богатство“ очевидны, но когда к этому присоединяется ряд „юность — красота — любовь“, они усложняются.

Одно из таких усложнений состоит в том, что с графиней, которая основную свою роль в повести играет в образе старухи, читатель знакомится в дни ее молодости. Ее юная красота в сочетании с последующей ролью ведьмы имеет зловещую сторону. Произведшая сенсацию *Vénus moscovite* своей жестокостью почти доводит до самоубийства герцога Ришелье. Ее муж, из которого она сделала своего дворец-

кого, боится ее „как огня“ (VIII, 228); когда он отказывается заплатить ее карточный долг, она дает ему пощечину и „в знак своей немилости“ (VIII, 228) ложится спать одна. О ее плотской привлекательности, которой она пользуется, чтобы в своих эгоистических целях манипулировать мужчинами, вначале не говорится открыто, о ней нам становится известно частично по тому, как относятся к графине мужчины (например, по готовности Сен-Жермена помочь ей), и частично по завлекательным внешним атрибутам ее туалета. Например, мы видим, как она, приказывая мужу заплатить ее долг, отлепливает мушки и отвязывает фижмы.

Мысль о внешней оболочке без соответствующего внутреннего содержания повторно проводится и во второй главе, когда нам сообщают, что графиня более „не имела ни малейшего притязания на красоту давно увядшую, но сохраняла все привычки своей молодости, строго следовала модам семидесятых годов и одевалась так же долго, так же старательно, как и шестьдесят лет тому назад“ (VIII, 231). Если в первой главе мы ощутили контраст между внешней красотой и внутренней жестокостью, то в следующих главах нас поражает несоответствие между притязательностью туалетов и старым телом. Мушки и широкая юбка на фижмах, которые были представлены нам как атрибуты ее женственности в первой главе, во второй сменились на банку румян в руках одной из горничных, коробку со шпильками, которые дождем будут сыпаться вокруг старухи в третьей, зеркало, символ тщеславия молодой женщины, перед которым графиня сидит в обеих главах, и „высокий чепец с лентами огненного цвета“ (VIII, 231). Определение „огненного цвета“, которое придает зловеще-соблазнительное свойство головному убору восьмидесятилетней старухи, напоминает нам, что муж боялся ее „как огня“. А другой ее чепец, „украшенный розами“ (VIII, 240), который развязывает горничная после возвращения графини с бала, напоминает нам о портрете графини, изображающем ее „молодой красавицей с орлиным носом, с зачесанными висками и с розою в пудренных волосах“ (VIII, 240). Этот взгляд, брошенный назад, в ее молодость, подчеркивает мысль о ее плотской привлекательности; эта же мысль акцентируется и безумной идеей Германна о том, что он мог бы стать ее любовником.

Ведьмовское сочетание старости и соблазнительной привлекательности, выраженное в оксюмороне „уродливое украшение“ (VIII, 233), достигает кульминации в сцене раз-

девания, где впервые исчезают украшения графини; „отвратительные таинства ее туалета“ (VIII, 240) перестают быть таинствами, показывается ее настоящее тело, седые и плотно стриженные волосы, распухлые ноги, отвислые губы и мутные глаза без всякого присутствия мысли. Ее „желтое платье, шитое серебром“ (VIII, 240) связывает цвет, символизирующий весну и юность, с драгоценным металлом, который, как и золото, представляет богатство. Когда горничные уносят платье, лицо графини становится таким же желтым, но этот цвет ироничным образом приобретает теперь противоположный смысл. Ее фривольные дневные одеяния контрастируют с простой спальной кофтой и, наконец, с белым атласным платьем, в котором она лежит в гробу. И последнее: упоминание архиереем полуночного жениха устанавливает библейскую связь между свадебным пиршеством и пришествием царствия небесного, между любовью и смертью, между чувственными наслаждениями и разрушением.

Еще одно осложнение связи между темами „алчность — разрушение“ и „любовь — чувственные наслаждения“ возникает из-за неопределенности взглядов самого Германа. Слушая анекдот Томского, он, вероятно, формирует свое представление о чувственности графини. Взвешивая мысль о возможности плотской близости с графиней, Герман, вероятно, исходит из смутного предположения, что она узнала тайну трех карт, проявив благосклонность к Сен-Жермену, а в более поздний период своей жизни, вероятно, передала эту тайну Чаплицкому в обмен на его благосклонность. В этой схеме плотская любовь служит средством узнавания тайны или, в конечном счете, обогащения. Однако, когда Герман оказывается перед домом графини, он обращает внимание на стройные ножки молодых красавиц, выходящих из элегантных экипажей, что символизирует иное представление о плотской любви: не как о средстве получения богатства, а как о предмете вожделений, который можно получить с помощью богатства. Вид этих красавиц служит для него, кажется, дополнительным стимулом выведать тайну трех карт. Дом графини, воплощающий собой богатство и святилище, где хранится тайна мистических карт, посещают эти красивые существа; чтобы добиться их благосклонности, ты должен быть богат, а с богатством ты будешь допущен к ним как равный. Так Герман связывает чувственное удовлетворение с богатством, предвосхищая голевского Акакия Акакиевича, который в своей новой до-

рогой шинели будет чувствовать такое возбуждение, что начнет хихикать при виде пикантной картинки в витрине лавки.

Повествователь преднамеренно, как бы дразня читателя, играет этими двумя значениями плотской любви, когда в конце второй главы говорит нам: „Германн увидел свежее личико и черные глаза. Эта минута решила его участь“ (VIII, 236). Должно ли это донести до сознания читателя мысль о том, что Германн, увидев эти прекрасные черные глаза, такого же, как у него самого, цвета, влюбился и Лизавета станет наградою, ожидающей его в конце сражения за карточным столом? Или смысл сказанного в том, что, найдя способ попасть в дом графини, он никогда не сможет освободиться от своей навязчивой мысли о трех мистических картах и судьба его решена именно в этом плане? Сначала, когда мы видим, как он бродит вокруг дома и наконец передает письмо Лизавете, мы можем подумать, что он действительно влюбился, но скоро повествователь сообщает нам, что письмо было переведено из немецкого романа. Ожидания читателя оказываются обманутыми еще раз, когда мы узнаём, что следующие письма „уже не были переведены с немецкого“, но „Германн их писал вдохновенный страстью“ (VIII, 238); Однако, в конце концов, когда в комнате Лизаветы „ни слезы бедной девушки, ни удивительная прелесть ее горести не тревожили суровой души его“ (VIII, 245), оказывается, что владеющая им страсть не имеет отношения к любви. На этом, может подумать читатель, увлечение Германна Лизаветой закончилось, но образ девушки возникает в его воображении снова, когда призрак говорит Германну: „Прощаю тебе мою смерть, с тем, чтоб ты женился на моей воспитаннице Лизавете Ивановне...“ (VIII, 247). Для Германна это может означать, что либо чувственное удовлетворение ждет его после того, как он выиграет на три карты; либо его долг состоит в том, чтобы отблагодарить Лизавету за ее помощь в проникновении тайны; либо, наконец, что он должен заплатить за сделанное им, женившись на женщине, которую не любит.

Эта неопределенность, кажется, преднамеренна. Изображение Пушкиным отношений Германна и Лизаветы есть его высший успех в искусстве раскрывать смысл ассоциативно. Присутствие Лизаветы не играет определяющей роли в сюжете: ведь Германн мог найти и другой способ, чтобы проникнуть в спальню старухи. Но без Лизаветы все усилия Германна раскрыть тайну трех карт были бы простым по-

мешательством или алчностью, что свело бы повесть к обыденному происшествию. Хотя мы и не можем с полной уверенностью сказать, на самом ли деле он любит ее, уже само соединение алчности и способности к любви возвышает алчность, и по одной только ассоциации поступки Германна как бы облагораживаются.

Образ Лизаветы осложняет также связи между темами „алчность — разрушение“ и „любовь — плотские наслаждения“. Впервые о ее чувственности говорится, когда графиня, не подозревая о существовании Германна, обвиняет ее в желании прельстить кого-нибудь своими модными нарядами во время прогулки. Эта тема всплывает еще раз, когда повествователь говорит нам, что Лизавета нетерпеливо ждет своего избавителя. Она, как и Германн, рассчитывает, что любовь улучшит ее положение в обществе. В этом смысле между нею и двумя другими главными персонажами нет контраста; но некоторые детали наводят на мысль, что она антитетична обоим. Например, она несомненно одна из *plus faches*, о которых говорится в эпитафии ко второй главе и которые так сильно отличаются от своих стареющих хозяек, и в конце главы на самом деле возникает ее „свежее личико“ (VIII, 236). Хотя Лизавета и сама эгоистична, мы видим в ней жертву своекорыстных интересов, когда повествователь сообщает: „...молодые люди, расчетливые в ветреном своем тщеславии, не удостоивали ее внимания, хотя Лизавета Ивановна была в сто раз милее наглых и холодных невест, около которых они увивались“ (VIII, 234). За этим следует ряд переплетающихся контрастов и параллелей между нею и двумя другими главными персонажами. Упоминаются зеркало и ширма у ее кровати, напоминая нам о тех же предметах в комнате графини. Когда она и старуха уезжают на бал, последняя олицетворяет собою и старость, и богатство, потому что ее несут к карете и она закутана в собольи меха. По контрасту ее молодая воспитанница выходит из дома „в холодном плаще, с головой, убранною свежими цветами“ (VIII, 239). Никакой другой образ не может являть собою большего контраста с зимней ночью, ветром и снегом, с глубокой старостью и „холодным эгоизмом“ (VIII, 233), который не позаботился о зимнем пальто для нее. Но вскоре в поле нашего зрения попадает портрет графини в юности с розой в волосах, и нам кажется, что образ Лизаветы, хотя и контрастирует с образом старухи, составляет параллель образу молодой графини.

Иногда параллели расходятся в противоположных направлениях и образуют контрасты. После возвращения двух женщин с бала мы видим, как три служанки раздевают графиню, а затем нам сообщают, что Лизавета, вернувшись домой, „спешила отослать заспанную девку, нехотя предлагавшую ей свою услугу,— сказала, что разденется сама“ (VIII, 243). Ситуации, в которых служанки помогают раздеваться, параллельны. Но вскоре они становятся контрастными. Германн мог бы быть в комнате Лизаветы, мог бы сам раздевать красивую молодую женщину, но, движимый алчностью, которую бессильна утолить любовь, он между сомнительной магией старухи и любовью девушки выбирает первое и становится свидетелем „отвратительных таинств“ туалета графини. Чепец с розами откальвают с головы старухи, а Лизавета остается одетой, символически нетронутой, и по-прежнему с цветами в волосах, когда Германн наконец входит к ней в комнату. Она сама себе объясняет поведение Германна на языке контраста между любовью и алчностью: „...всё это было не любовь! Деньги,— вот чего алкала его душа!“ (VIII, 245). Но вскоре контраст сглаживается: образ Германна, пожимающего „холодную, безответную руку“ (VIII, 245) Лизаветы, возникает снова, когда на похоронах старая ключница целует „холодную руку“ (VIII, 247) своей покойной госпожи. А „Заключение“, в котором сообщается, что прелести Лизаветы завлекли-таки нужного человека, что теперь она владеет некоторой частью состояния своей благодетельницы и что у нее самой воспитывается бедная родственница, наделяет ее чертами несомненно параллельными чертам Германна и графини.

## 5

Используя все эти замысловатые символы, которыми изобилует повесть, где каждое слово несет много коннотаций, Пушкин явно возвращался назад к поэзии. С этой точки зрения, „Пиковая дама“ особенно близка к „Евгению Онегину“ и „Медному всаднику“. Уже говорилось об одинаковом восприятии жизни как игры в фараон в „Онегине“ и „Пиковой даме“. Но в этих двух произведениях есть и другие общие символы. Остановимся на том, как изображается зима. В пятой главе „Евгения Онегина“ Татьяна зимней ночью

занята гаданьем, она бы испытала себя в колдовстве, если бы оно ее так не страшило. В седьмой главе зима названа „волшебницей“ (VI, 151). Среди вспомогательных образов, окружающих зиму, мы находим некоторые параллельные образам в „Пиковой даме“, например, снег, зеркало, лунный свет и серебряный цвет — все присутствуют в сцене гаданья. Сон Татьяны тоже происходит туманной ночью в глухом зимнем лесу; хватающий ее медведь — это род людоеда; она, как и Германн, смотрит сквозь щель в дверях, пытаясь разобраться, что за таинства свершаются внутри; она слышит „звон стакана“ словно на „больших похоронах“ (VI, 104); она видит сборище чудовищ, среди них — ведьму и паука (то же существо у Германна в его снах ассоциируется с тузом); когда она открывает дверь, ветер задувает свечи, а Онегин, повелевая за столом чудовищами, несомненно наделен магической силой. Все эти образы, предвещающие гибель, подготавливают нас к убийству Онегиным Ленского и выступают очевидным предупреждением о бессмысленной дуэли, на которой будут драться два эти героя в следующей главе.

Главные темы „Медного всадника“: разрушение, смерть и безумие, прелюдией к которым служит ревущая в ноябрьскую ночь буря, — общие у этой поэмы с „Пиковой дамой“. Используемые в „Медном всаднике“ вспомогательные символы не идентичны символам „Пиковой дамы“, но их организация вокруг главных тем в обоих произведениях весьма сходна. Доминирует наводнение как архетип зимнего периода в цикле времен года; с ним контрастируют частые образы лодок, островов и маленьких домиков, являющиеся символами бренности человека. Упоминается в поэме и „жестокая зима“ (V, 136); суровость, холодность, свирепость отражены в граните, кружевах решеток, „адмиралтейской игле“ (V, 136), медных шлемах и наводящих ужас зверях в виде львов, боевых коней и Невы — хищного зверя, несущего свою добычу после наводнения.

Очевидно, что прозаик, работавший над „Пиковой дамой“, не заставил замолчать в себе поэта, он даже отхлебнул из его поэтического кубка. При этом Пушкин добился такого синтеза поэзии и прозы, который сделал беллетристическую прозу ведущим жанром XIX века как в России, так и на Западе. Будучи одной из главных фигур литературного движения своего времени, он опробовал те же приемы, что и его великий современник во Франции — Стендаль, также

известный простотой и отстраненной манерой своего прозаического стиля. Заглавие романа „Красное и черное“ („Le Rouge et le noir“), как и заглавие „Пиковая дама“, вызывает в первую очередь ассоциации с азартной игрой. Правда, мы ни разу не видим Жюльена Сореля за игрой. Но тема азартной игры, которая ассоциируется с красным и черным цветом (цветами рулетки), доминирует в романе, потому что все серьезные решения, принимаемые Жюльеном,— это ставки в игре<sup>97</sup>. Он мог бы вести безбедную, но серую жизнь, будучи компаньоном лесоторговца Фуке, но выбирает (как и Германн, ставящий на карту свой скромный капитал) суровую жизнь семинарии в надежде на блестящее будущее. У него отличные перспективы в качестве секретаря маркиза де Ла Моля, но он подвергает их риску, затеявая роман с Матильдой. Пользуясь покровительством госпожи де Фервак, он мог бы быстро достичь самых высоких церковных званий, но жертвует этой своей заветной целью, подчиняясь зову гордости и страсти. Как и Пушкин, Стендаль часто пользуется ассоциативными намеками; например, госпожа де Реналь называет любовь глупой лотереей (гл. VIII); по прибытии в Безансон Жюльен заходит в кафе, которое одновременно является и бильярдной (гл. XXIV), а во время тайной встречи заговорщиков-аристократов сидит за карточным столом (гл. III).

Цвета в заглавии романа также подразумевают кровь и траур и ряд ассоциативных значений. Святая вода в церкви Верьера под светом солнечных лучей, проникающих сквозь красные шторы, кажется похожей на кровь (гл. V)<sup>98</sup>. Красное несет прогностический смысл убийства и казни, но в то же время означает и живость, красочность, приключение и бунт против посредственности — против всего, что олицетворяла собою черная сутана священника в царствование Карла X. Черное приобретает зловеще-пророческий смысл, когда мы видим Матильду в черном платье в годовщину казни Бонифаса де Ла Моля (гл. XI).

Общим для повести Пушкина и романа Стендаля является глубокий символический смысл, придаваемый времени. Часы бьют без четверти десять, когда Жюльен намеревается взять госпожу де Реналь за руку, сидя вместе с нею и госпожой Дервиль в темноте перед замком Реналей в Вержи. Он решает осуществить свой замысел ровно в десять, и часы били десять, „каждый удар этого рокового колокола отзывался у него в груди и словно заставлял ее содрогаться“<sup>99</sup>.

Сходным образом он пробуждается к действию в пятнадцатой главе, направляясь впервые в спальню госпожи де Реналь после боя часов в два часа ночи. Сравнение, используемое Стендалем в этом месте: „...этот звон заставил его очнуться, как в свое время очнулся апостол Петр, услышав, что пропел петух“<sup>100</sup>, — напоминает ироническую аллюзию Пушкина на притчу о мудрых и неразумных девах.

Хотя у Жюльена есть некоторые общие черты с Германном, он совершенно на него не похож: в главном он персонаж положительный и поступки его можно рассматривать в трагическом свете. По этой причине сильно разнятся и символы, сопутствующие Жюльену и Германну, но тем не менее художественные приемы окружения персонажей образами, которые придают их характерам глубину за счет возникающих ассоциативных связей, одинаковы у обоих писателей. Главный символ Жюльена — это ничем не сдерживаемый рост. Во второй главе, еще до появления самого Жюльена, сообщается, что городской бульвар в Верьере, называемый Аллеей Верности, был обсажен прекрасными платанами. Но расти им не дает мэр, господин де Реналь, который распорядился дважды в год сильно подрезать их, чтобы кроны были гуще. „Я люблю тень,— объясняет он свое решение,— и велю подстригать мои деревья, чтобы они давали тень. И я не знаю, на что еще годятся деревья, если они не могут, как, например, полезный орех, приносить доход“<sup>101</sup>. Для господина де Реналья красота без практической пользы или прибыли не имеет никакого смысла. По мере чтения романа мы понимаем, что в семье на Жюльена смотрят так же, как господин де Реналь смотрит на обыкновенное декоративное дерево: он невысок ростом, хрупок, красив, чувствителен, умен и, в отличие от своих более сильных физически братьев, не может принести никакой пользы отцу на лесопилке, а потому нередко бывает бит. Тема „красота против пользы“ возникает еще раз в восьмой главе, где господин де Реналь жалуется, что великолепные ореховые деревья на землях его замка в Вержи, даже приносящие некоторый доход, занимают место, на котором он мог бы выращивать пшеницу. Именно под этими деревьями гуляет Жюльен с госпожой де Реналь и детьми, там и начинается их роман, который найдет продолжение под огромной липой, в нескольких шагах от дома, где они проводят теплые летние вечера. Сквозь весь роман проходит образ деревьев, обозначающих свободу и счастье.

Свободно растущие деревья символизируют высоту, и в этом смысле они связаны с другим лейтмотивом романа: восхождения в горы. После ссоры в десятой главе с господином де Реналем, чей образ жизни символически представлен ограничивающими жизненное пространство стенами<sup>102</sup>, Жюльен поднимается на вершину горы, чтобы обдумать обстоятельства, в которых он оказался; *debout sur un roc immense*<sup>103</sup> — типичное его положение, дающее ему чувство свободы и силы. Связанный с этим образ приставной лестницы, которой пользуется Жюльен один раз, чтобы забраться через окно к госпоже де Реналь, и дважды — к Матильде, имеет как сексуальную, так и социальную коннотации, потому что обе женщины стоят выше Жюльена на социальной лестнице.

## 6

Таким образом, Пушкин и Стендаль во многом похожи тем, что для обогащения художественных возможностей прозы они заимствуют из арсенала поэзии. Используя свой новый подход к прозе, Пушкин, наконец, устранил второй минус из формулы, которая в „Арапе Петра Великого“, казалось, имела вид „минус - минус - поэзия“, и получил удачную формулу „минус - поэзия“. Но в одном отношении, чрезвычайной плотностью символической ткани, „Пиковая дама“, возможно, отошла от поэзии не слишком далеко. В „Красном и черном“ Стендаль использовал такую же замысловатую систему символов, но она рассеяна на более чем семистах страницах. В повести Пушкина всего двадцать пять страниц, а потому каждое слово, как и в поэзии, несет большую нагрузку, каждая фраза имеет глубокий ассоциативный смысл. Прав был А. В. Чичерин, указав, что „Пиковая дама“ настолько сжата, что имеет потенциал расширения до романа<sup>104</sup>. Но как бы ни была сжата повесть, она достигает того эффекта, который достигнут в романе Стендаля и которого в поэтическом произведении можно добиться лишь в меньшей степени: она дает подробный психологический портрет главного героя как через прямую его характеристику, так и через образы, которые имеют с ним только опосредованную связь. Тщательно продуманная сим-

\* Стоять на высоком утесе (фр.).

волическая структура в сочетании с прозрачной простотой прозы — наилучшее средство для создания психологического портрета.

Ключом к поведению Германна является его сыновнее отношение к графине<sup>105</sup>. Умоляя ее открыть ему тайну трех карт, он говорит: „Для кого вам беречь вашу тайну? Для внуков? Они богаты и без того; они же не знают и цены деньгам“ (VIII, 241). Как ревнивый брат, Германн хотел бы оттолкнуть от сердца графини всех соперников. Мольба Германна становится все более красноречивой, он пытается тронуть состарившееся сердце графини, вызывая в ее воображении образ новорожденного ребенка. Когда на похоронах какой-то родственник замечает, что Германн — побочный сын графини, это, конечно, только шутка, но она тем более усиливает эффект других скрытых предположений такого же рода, что вызвана похожим на сыновнее поведением самого Германна, который несколько минут лежит на холодном полу, падает оземь, словно убитый горем. В контексте подобных аллюзий (которые не обязательно пропускаются через восприятие Германна; часто повествователь наводит на них читателя непосредственно) читатель приходит к мысли, что желание графини почитать „такой роман, где бы герой не давил ни отца, ни матери“ (VIII, 232) предупреждает о сцене, в которой самозванный сын станет причиной смерти той, в ком видит мать.

Присутствие в отношении Германна к старой графине эдипова элемента очевидно из мысли Германна стать любовником старухи и, опосредованно, из упоминания архиереем „жениха полунощного“. На то же самое указывает и соблазнительная привлекательность графини даже в старости, картины из ее юности, подчеркивающие ее притягательность, и параллели между нею и Лизаветой, разрушающие различия между матерью и другими женщинами. Однако самый интересный аспект эдиповых отношений состоит в желании Германна выведать „тайну“ матери.

Отмечалось, что характер Германна раскрывается уже в самом начале повести, когда он наблюдает за игрой других людей, пытаясь узнать их секреты, а сам при этом ни разу не выдает своих чувств, оставаясь лишь зрителем<sup>106</sup>. Многократное упоминание ширм также подразумевает скрытность (хотя на этот раз и безотносительно Германна): графиня в своем будуаре удаляется за ширму после разговора с внуком, еще одна ширма упомянута при описании комнаты

Лизаветы. Характерно, что Германи, направляясь в кабинет графини, заходит за третью ширму — в ее спальне. Его подглядывание за раздеванием графини, его страстное вымалывание тайны имеют как религиозные, так и сексуальные коннотации. Попытка выведать тайну жизни — это всеобщий сыновний грех человечества, за который Адам и Ева были изгнаны из райских кущ. Раскрытие тайны является также центральным элементом в масонском обряде посвящения, основанном на легенде о Хираме-Авии, главном архитекторе храма Соломона, убитом рабочими за то, что он не пожелал открыть им тайное слово<sup>107</sup>.

Окна, в которые Германи смотрит на Лизавету, а призрак — на Германна, являются взаимосвязанным образом. Но еще более важное значение имеют двери, что подчеркивается не только центральным положением сцены в спальне, где Германну нужно выбирать между двумя дверями, но и в других случаях. Например, немного раньше Германн видит, как закрываются двери кареты графини и ворота ее дома. Позднее ему приходится найти вход на потайную лестницу и выход с нее. Появление призрака также отмечено открыванием и закрыванием дверей. Открытие двери может сделать тайное явным и впустить посвящаемого; прохождение сквозь ворота составляет часть обряда инициации. Неудивительно, что семерка во сне представляется Германну готическими воротами, хотя эта карта у него еще ассоциируется и с понятием времени, течение которого неизбежно приводит человека к смерти, — еще одна связь в повести между плотской любовью и разрушением.

Ряд других образов, имеющих в повести, связывает Германна с несколькими пожилыми людьми, а этих пожилых людей друг с другом. Первичный отцовский образ по отношению к Германну — это Сен-Жермен, чью тайну, перешедшую к графине, и пытается раскрыть Германн. Фамилии Сен-Жермена и Германна происходят от одного корня, и о каждом из них говорится, что он „человек очень замечательный“ (VIII, 228, 243)<sup>108</sup>. Чаплицкий — еще один человек, который был посвящен в тайну (хотя, в отличие от Сен-Жермена, и не владел ею изначально) трех карт и которому по этой причине Германн стремится подражать. В восприятии Германна сливаются воедино практически все богатые, уштаные мужчины старше его по возрасту: „Всякий пузастый мужчина напоминал ему туза“ (VIII, 249). Здесь обыгрывается и второе значение слова „туз“ — „боль-

шой человек", „важная шишка". Кроме того, отмечалось, что это слово фонетически близко к слову „пузо" и его производному „пузастый"<sup>109</sup>. Чем ближе Германн к своей решающей последней игре, тем большее число тузов противостоит ему: в первый вечер мы видим, как он протягивает руку „из-за толстого господина, тут же понтировавшего" (VIII, 250), а в третий „генералы и тайные советники оставили свой вист, чтоб видеть игру, столь необыкновенную" (VIII, 251). Главный туз — сам Чекалинский, у которого, как и у Сен-Жермена, „самая почтенная наружность" (VIII, 228, 250) и который нажил когда-то миллионы так же легко, как Чаплицкий их промотал (VIII, 229, 249). Именно над ним в схватке, похожей на „поединок" (VIII, 251), пытается одержать победу Германн, вообразивший, что заручился поддержкой графини.

Но хотя, подобно Германну, Чекалинский на какое-то время и бледнеет, он, как и всемогущий материнский образ, остается вне досягаемости этого Мефистофеля, который восстал против родительского порядка. Говоря Германну, что анекдот о трех картах был только „шуткой" (VIII, 241), графиня отказывается воспринимать своего посетителя серьезно (именно поэтому он и раздражается); она продолжает смеяться над его мальчишеским поиском, когда „насмешливо" из гроба подмигивает ему, „прищуривая одним глазом" (VIII, 247); те, в ком он видит образы отца и матери, выступают явно в сговоре против него, потому что Чекалинский подражает графине и своей улыбкой, и прищуром глаз (VIII, 250); а она снова смеется над Германном, ухмыляясь с прищуром, когда он вытаскивает не ту карту. С лица Чекалинского не только не сходит улыбка, даже когда у него дрожат руки, но он подчеркнуто вежлив, обращение его „ласково" (VIII, 251 — дважды), словно он имеет дело с ребенком.

Однако в одном из снов Германна туз зловеще ассоциируется с пауком — страшным, кровососущим существом<sup>110</sup>. Далее, эпиграф к шестой главе, в котором дерзкого молодого человека ставит на место некое почтенное лицо, предсказывает, что Германн сам станет причиной своего поражения, испугавшись Чекалинского и всех других наблюдающих за его игрой тузов, обратившихся в пауков. По ходу игры тройка Германна бьет девятку, что напоминает о похоронах, потому что именно в „девять часов утра" (VIII, 246) начинаются похороны графини, и больше нигде в повести эта цифра не встречается. Во второй вечер семерка

Германна бьет валета (VIII, 251), что имеет еще более зловещий смысл, потому что валет младше дамы, короля и туза. И наконец, когда Германн в сумасшедшем доме быстро повторяет: „Тройка, семерка, туз! Тройка, семерка, дама!“ (VIII, 252), это свидетельствует о том, что он не делает различий между отцом и матерью, которые составили заговор против него.

Но это противостояние персонажам, в которых он видит воплощение образов своих отца и матери, не объясняет Германна полностью. Исследователи странным образом не обратили внимания на тот важный факт, что Германн проматывает отцовское наследство. Сначала у нас создается впечатление, что 47 тысяч рублей, оставленных ему отцом, священны для него; Германн „не касался и процентов“ (VIII, 235) с этой суммы. В словах: „расчет, умеренность и трудолюбие: вот мои три верные карты“ (VIII, 235) — мы, безусловно, слышим заклинания отцовского буржуазного сверх-я, а когда Германн говорит графине: „Кто не умеет беречь отцовское наследство, тот все-таки умрет в нищете“ (VIII, 241), — он явно повторяет отцовскую фразу, глубоко укоренившуюся в его сознании. И тем не менее его отношение к наследству амбивалентно. Наследство не дает ему покоя, в противном случае он не испытывал бы перед ним такого судорожного страха, а постарался бы разумно им распорядиться. Он даже мог бы проиграть какую-то его часть в карты, не испытывая при этом подавляющего чувства вины. В действительности же наследство подвергает его доблесть и мужественность страшному испытанию. Если бы с помощью матери (полностью завоевав ее любовь) он смог его усемерить, то обрел бы „независимость“ (VIII, 235) не только от забот о хлебе насущном, но и от обязательств перед покойным отцом. Если же нет, то лучше ему уничтожить все наследство разом, а вместе с ним и себя.

Таким образом, главное бремя Германна — это чувство вины перед отцом, оставившим ему капитал. Поскольку он знает, что не может оправдать надежд отца, он обречен на самонаказание и некая „неведомая сила“ (VIII, 236) влечет его к дому графини. Мы можем отметить, что и в „Русалке“ действует та же „неведомая сила“; проявляясь угрызениями совести, ведет она героя на берег Днепра, где его бывшая возлюбленная совершила самоубийство (VII, 212). Далее, замечание о том, что Германн „не чувствовал угрызения совести при мысли о мертвой старухе“ (VIII, 245), подра-

зумеает, что его гложет более глубокое чувство вины — может быть, за предполагаемые „три злодеяния“ (VIII, 244), — что последние поступки вряд ли оставят на его совести какой-нибудь след. Этот элемент характеристики Германна мог повлиять на Достоевского, который не заставил Раскольникова мучиться раскаянием за убийство старухи-процентщицы. Раскольникова в глубине души тоже гложет чувство вины, и его видимое преступление в большей степени было симптомом, а не причиной. В „Пиковой даме“ Пушкин так глубоко чувствует присутствие неких подсознательных сил, которые движут его героями, что почти формулирует теорию подсознательного: две „неподвижные идеи“, замечает его повествователь, не могут занимать одно и то же место в мозгу человека (VIII, 249)<sup>111</sup>. Чтобы осуществить свою миссию за карточным столом, Германн должен был подавить в себе чувство вины, связанное и с наследством, и со своей ролью в смерти графини, но эти подсознательные чувства и привели его в дом Чекалинского.

Данное Фрейдом в его эссе о Достоевском определение карточной игры как вида самонаказания, кажется, применимо и к Германну: его игра — это акт саморазрушения<sup>112</sup>. Игра для него более привлекательна, чем прелести Лизаветы или любой другой женщины. „И ты ни разу не соблазнился? (спрашивает Нарумов Сурина. — П. Д.) ни разу не поставил на *руте*?“ (VIII, 227). „Молодежь к нему (Чекалинскому. — П. Д.) нахлынула, забывая балы для карт и предпочитая соблазны фараона обольщениям волокитства“ (VIII, 249), — говорит повествователь. Достоевский, развивший в „Игроке“ этот аспект пушкинской темы, показал именно такое противостояние любви и азарта, наделив последний большей привлекательностью. В сравнении с более глубокой мотивировкой саморазрушения у Германна психологическая драма, которую он проецирует на окружающих его людей, всего лишь самообман: он может делать вид, что собирается устроить свой капитал, усемерить его, он может думать, что женится на Лизавете, когда победит злые силы, стоящие между ним и его любовью, он может даже населить свой химерический мир воображаемыми отцами и матерями и обвинять их в том, что они составляют против него заговор, но на самом деле в глубине души он хочет всего лишь пустить на ветер эти 47 тысяч рублей и, таким образом, уничтожить себя.

„Пиковая дама“ близка к „Красному и черному“ и глубочайшим проникновением в эмоциональную жизнь героя. Из лабиринта психологических мотивировок, показанных Стендалем, назовем одну: в конце романа одного только прихода отца в камеру достаточно, чтобы Жюльен подумал: „...он явился теперь в мой смертный час, чтобы наградить меня последним пинком“<sup>113</sup>, и, придавая завершенность своим амбивалентным чувствам, он в то же время смотрит на госпожу де Реналь — на человека, которого он пытался убить,— так, словно она его мать<sup>114</sup>.

В психологических портретах, нарисованных Пушкиным и Стендалем, важно не то, точны они или нет с точки зрения медицины (в этом отношении они, возможно, и неверны), а то, что они дали новое измерение художественной прозе, обогатив ее такими скрытыми пластами смысла, каких еще не было в беллетристическом произведении. Главное достижение Пушкина и Стендаля — это поэтическое видение, а не какое-либо новое научно подтверждаемое психологическое открытие (последнее, если его и делают в произведении искусства, является всего лишь его побочным продуктом).

Своим поэтическим видением, восприимчивым к символической и психологизму, Пушкин постигает преходящую природу жизни и единство противоположностей, которые примиряются ходом времени. Из всех образов, воспринятых таким видением, самый поразительный — эпизод, в котором Германн спускается потайной лестницей, уходя из дома графини. Спускаясь, он представляет себе, как некий „молодой счастливец в шитом кафтане, причесанный à l'oiseau royal“\*, »р«<sup>а</sup>дыва<ся, >«жет быть, эт«<sup>а</sup>, же <е<sup>а</sup>йце,» в с«а<б<sup>а</sup>ю графийи, „»рижи>ая “ сердцу треут«<б<sup>а</sup>юю св«ю ш<я>у“ (VIII, 245).

Лестницы в „Пиковой даме“ играют такую же важную роль, как приставные лестницы и горы в „Красном и черном“. „Ступайте прямо на лестницу“ (VIII, 239),— пишет Лизавета Германну, и на той же странице он следует ее инструкциям, при этом подчеркивается, что сначала он ступил на крыльцо, а потом взбежал по лестнице в переднюю. Эти ступени (широкие, хорошо освещенные, прямые) — путь к богатству: они символизируют амбиции Германна. „Узкая витая лестница“, ведущая в комнату Лизаветы, есть символ

\* Королевской птицей (фр.).

чувственной любви, но Германн поднимается по этой лестнице только после смерти старухи, уже на стадии антиклимакса. Его спуск по третьей лестнице, которая двояким образом наводит на мысль о плотской любви (она потаенная, а к тому же узкая и витая), знаменует двойное его поражение, потому что он не только упустил возможность провести ночь с хорошенькой женщиной, но и не смог узнать той самой тайны, на поиски которой толкала его алчность.

Именно в этот момент Германн и оказывается ненадолго на пути, по которому шел когда-то удачливый любовник, чье сердце, однако, давно уже обратилось в прах. Счастье в любви может быть укором Германну, но человек, добившийся этого счастья, давно уже мертв, и ни его любовное везение, ни безумная погоня Германна за призраками в зимнюю ночь не оставят и следа. Встреча этих двоих — это свидание *oubli* и *regret*\* (VIII, 244), а отстраненный повествователь стоит над ними, созерцая преходящие их горести и радости, как „многих лет свидетель“.

---

\* Забвение и сожаление (фр.).

## VI „КАПИТАНСКАЯ ДОЧКА“



### 1

Интерес Пушкина к Пугачевскому восстанию 1773—1774 гг. можно проследить уже с ноября 1824 г., когда он попросил брата прислать ему книгу о Пугачеве (XIII, 119). В начале 1830 г., как мы уже указывали, говоря о работе над „Историей села Горюхина“ и „Дубровским“, Пушкин весьма интересовался проблемой бунтов и восстаний. Более того, ему, вероятно, было известно, что крестьяне его родового имения Болдино принимали участие в восстании<sup>1</sup>.

Первоначальные планы произведения, впоследствии названного „Капитанской дочкой“, возникли после того, как в феврале 1832 г. Пушкин получил в подарок от Николая I „Полное собрание законов Российской империи“ (1830), первая серия которого содержала законы и указы вплоть до ноября 1825 г. Двадцатый том включал и приговоры, вынесенные участникам Пугачевского восстания. В числе приговоренных к ссылке был молодой дворянин Михаил Шванвич, взятый в плен Пугачевым и затем служивший на стороне восставших<sup>2</sup>. Первые планы будущего произведения, записанные, вероятно, в конце лета 1832 г., свидетельствуют о том, что главным героем нового романа должен был стать человек, изменивший правительству<sup>3</sup>. Даже его фамилия была дана вымышленному персонажу романа. Однако осенью 1832 г. внимание Пушкина привлек другой дворянин, перешедший на сторону взбунтовавшихся крестьян

ян, который и стал героем „Дубровского“. После того как у Пушкина возникли затруднения со вторым томом „Дубровского“, он вновь обратился к замыслу романа об эпохе Пугачева. 31 января 1833 г. он набросал новый план, начинавшийся словами: „Шванвич за буйство сослан в гарнизон“ (VIII, 929).

Все три плана нового романа, в которых главным героем намечен Шванвич, свидетельствуют о том, что на начальной стадии работы Пушкина главным образом занимал тип человека, изменившего императрице и своему сословию. Указывается и на то, что решение Шванвича перейти на сторону бунтовщиков объяснялось бы его дружбой с Пугачевым, который проводил его до постоялого двора, что предсказывает окончательный сюжет нового романа. Согласно этим ранним наброскам, главной мотивировкой развития сюжета был конфликт между верностью Шванвича своей семье и друзьям, с одной стороны, и верностью делу бунтовщиков, с другой стороны. Не испытывая никаких угрызений совести, он сражался бы на их стороне до тех пор, пока восстание не охватило бы Нижегородскую губернию, где находилось имение его отца; как только бы начали бунтовать крестьяне отца, он бросился бы ему на помощь, а также спас бы из рук бунтовщиков дочь соседа Марью. Эта деталь показывает, что спасение главным героем попавшей в беду девушки с самого начала входило в замысел романа. Согласно второму и третьему планам, роман закончился бы тем, что старик Шванвич после подавления восстания едет в Петербург просить императрицу помиловать его сына.

Как уже упоминалось ранее, в 1831 г. Пушкин был вновь принят на государственную службу в качестве историографа для работы над историей Петра I. Однако он воспользовался доступом к архивам также для исследования эпохи Екатерины II. Чтобы получить дополнительные материалы о Пугачевском восстании для будущего романа, 9 февраля 1833 г. он обратился к военному министру А. И. Чернышеву с просьбой позволить ему работать с документами, касающимися А. В. Суворова, который — правда, лишь на завершающей стадии — принимал участие в подавлении восстания. Как видно из работы Пушкина с источниками, Суворов его мало интересовал, но не было оснований отказать ему в допуске к материалам о знаменитом генералиссимусе; и, создавая впечатление, будто он работает над историей Суворова, Пушкин смог воспользоваться некото-

рыми документами, касающимися Пугачева. В течение нескольких следующих месяцев он действительно имел доступ к многочисленным материалам из петербургского и московского архивов военного министерства, а также из других правительственных источников. На этой стадии работы Пушкин, по всей вероятности, стремился собрать материал для обстоятельного исторического вступления к роману, для создания образов будущих героев и проработки возможных сюжетных ходов и ситуаций.

В двух следующих сохранившихся планах, начинающихся с фамилии Башарин (VIII, 928—929) и датируемых, предположительно, не ранее марта 1833 г., отразилось знакомство Пушкина с новыми архивными материалами<sup>4</sup>. Среди документов, касающихся взятия Пугачевым крепости Ильинская, Пушкин обнаружил историю капитана Башарина, которого Пугачев оставил в живых по просьбе его солдат; некоторое время Башарин сражался на стороне бунтовщиков, но в конце концов вернулся в правительственную армию (IX, 36, 699). Главное различие между Шванвичем и Башариным в этих планах состоит в том, что Башарин не совершает сознательного предательства, в рядах бунтовщиков он оказывается временно не по своей воле. Вместе с тем Пушкин обошел вниманием реальные исторические обстоятельства, при которых Башарину была дарована жизнь, и вернулся к прежнему замыслу о дружеских отношениях между героем и будущим бунтовщиком. В отрывке одного из новых планов романа говорится: «Башарин дорогою во время бурана спасает башкирца (*le mutilé*). Башкирец спасает его по взятии крепости. Пугачев щадит его, сказав башкирцу: „Ты своею головою отвечаешь за него“. Башкирец убит» (VIII, 929). Предположительно, лишь после смерти башкирца Башарин, больше не связанный благодарностью с пугачевцами, смог бы вернуться в правительственные войска. Но (согласно другому отрывку из плана) до того предстояло принять участие во взятии крепости и в награду за это попросить у Пугачева офицерскую дочь. (Судя по неизменно благородному поведению Башарина, можно предположить, что он хотел спасти девушку из рук бунтовщиков.) Кроме того, прежде чем вернуться в правительственные войска, ему предстояло спасти и своего старого отца, который „его не узнаёт“ (VIII, 928), а может быть, лишь притворяется, будто не узнаёт, стыдясь того, что видит сына в рядах бунтовщиков. Впоследствии Башарин стлечится в боях против пугачевцев и после по-

давления восстания повезет отца в Москву, чтобы увидеть плененного Пугачева, возможно, для того, чтобы тот подтвердил отцу, что его сын не по своей воле изменил офицерскому долгу. По сравнению с прежними планами романа тут бóльшую роль должна была играть оценка, которую отец дает поведению сына.

Хотя Пушкин продолжал набрасывать планы романа, он по-прежнему еще был далек от работы над ним. Чем глубже он погружался в архивные изыскания, тем сильнее его тянуло написать исторический труд о Пугачевском восстании, а не художественное произведение. „Сколько отдельных книг можно составить тут! сколько творческих мыслей тут могут развиваться!“ — сообщал он о своей архивной работе М. П. Погодину в письме от 5 марта 1833 г. (XV, 53). Вскоре, во второй половине апреля, он отложил в сторону планы будущего романа и в течение пяти недель написал черновой текст „Истории Пугачева“.

На протяжении лета и осени этого года Пушкин разрывался между двумя замыслами. 22 июля 1833 г. он обратился с письмом к А. Х. Бенкендорфу, своему главному посреднику в отношениях с императорским двором, с просьбой о разрешении работать в архивах Оренбургской и Казанской губерний, не упоминая, однако, какого-либо замысла нового художественного произведения. В отсутствие Бенкендорфа на письмо Пушкина ответил начальник Третьего отделения А. Н. Мордвинов, который поинтересовался, зачем ему необходима работа в этих архивах. Ответ Пушкина содержал, в частности, следующие объяснения:

„В продолжение двух последних лет занимался я одними историческими изысканиями, не написав ни одной строчки чисто литературной. Мне необходимо месяца два провести в совершенном уединении, дабы отдохнуть от важнейших занятий и кончить книгу, давно мною начатую, и которая доставит мне деньги, в коих имею нужду. Мне самому совестно тратить время на суетные занятия, но что делать? они одни доставляют мне независимость и способ проживать с моим семейством в Петербурге, где труды мои, благодаря государя, имеют цель более важную и полезную. <...>

Может быть, государю угодно знать, какую именно книгу хочу я дописать в деревне: это роман, коего большая часть действия происходит в Оренбурге и Казани, и вот почему хотелось бы мне посетить обе сии губернии“ (XV, 70).

Вероятно, можно предположить, что Пушкин упомянул о романе, опасаясь, что не получит разрешения на изучение запретной темы восстания Пугачева, однако уже через несколько дней после письма к Мордвинову он написал введение к роману, а это со всей очевидностью доказывает, что он отнюдь не утратил интереса к его созданию.

В этом введении к роману (не включенном в окончательный текст) повествователь предлагает свои воспоминания внуку в назидание молодому человеку. Внук, говорит повествователь, доставляет всевозможными проказами много огорчений родителям и в этом отношении более похож на деда, нежели на отца (который всегда был послушным сыном); впрочем, то, что внук уродился в деда, еще не беда: „Ты увидишь (пишет он.— П. Д.), что, завлеченный пылкостью моих страстей во многие заблуждения, находясь несколько раз в самых затруднительных обстоятельствах, я выплыл наконец и, слава богу, дожил до старости, заслужив и почтение моих ближних и добрых знакомых. То же пророчу и тебе, любезный Петруша, если сохранишь в сердце твоём два прекрасных качества, мною в тебе замеченные: доброту и благородство“ (VIII, 927). Юношеские страсти этого повествователя едва ли можно сравнивать со страстями более позднего Петра Гринева, так как в то время у Пушкина еще не созрел окончательный сюжет романа, однако примечательно то, что уже на этом раннем этапе Пушкин вводит наивного, простодушного повествователя, литературного гремника Белкина.

Как показывает письмо Пушкина жене от 19 сентября, даже получив разрешение и отправившись в Оренбург, он не оставил мысли о романе. На обратном пути, как мы уже говорили в связи с „Пиковой дамой“, он остановился в Болдине, чтобы поработать в одиночестве, но как только он там оказался, желание писать роман у него, похоже, пропало. 8 октября, через неделю после приезда туда, он сообщал жене, что работает только над записками о Пугачеве; впервые он упомянул о том, что намерен просить разрешения опубликовать их, так как это может принести ему некоторые деньги. 11 октября он просил жену обратиться к П. А. Плетневу, чтобы тот „велел переписать из Собрания законов (год 1774 и 1775 и 1773) все указы, относящиеся к Пугачеву“ (XV, 86). 21 октября он писал жене: „Все эти дни голова болела, хандра грызла меня; нынче легче. Начал многое, но ни к чему нет охоты; бог

знает, что со мною делается" (XV, 88). Однако несколько дней спустя, в письме от 30 октября, он радостно сообщает ей, что „уже написал пропасть" (XV, 89); мысль написать роман явно отложена. Наиболее значительными произведениями, привезенными из Болдина, были „Пиковая дама", „Медный всадник" и исторический труд „История Пугачева". В письме А. Х. Бенкендорфу от 6 декабря 1833 г., в котором Пушкин просил разрешения напечатать „Историю Пугачева", содержалось следующее объяснение: «...я думал некогда написать исторический роман, относящийся ко временам Пугачева, но, нашед множество материалов, я оставил вымысел и написал „Историю Пугачевщины"» (XV, 98).

Историческая наука — факты, цифры, отчеты, составленные на основе свидетельств, — привлекала в то время Пушкина более, нежели сочинение романа. Позднее, после публикации „Истории Пугачева", Пушкин так описывал И. И. Дмитриеву (в письме от 26 апреля 1835 г.) работу над этим трудом: „...я писал его для себя, не думая, чтоб мог напечатать, и старался только об одном ясном изложении происшествий, довольно запутанных. Читатели любят анекдоты, черты местности и пр.; а я всё это отбросил в примечания. Что касается до тех мыслителей, которые негодуют на меня за то, что Пугачев представлен у меня Емелькою Пугачевым, а не Байроновым Ларою, то охотно отсылаю их к г. Полевому, который, вероятно, за сходную цену, возмется идеализировать это лице по самому последнему фасону" (XVI, 21).

В свете этого признания слова Пушкина в письме Мордвинову о том, что писание романов для него „суетные занятия", к которым его побуждает только необходимость зарабатывать деньги, обретают большую достоверность. Разумеется, Пушкину приходилось писать Мордвинову языком, понятным чиновнику, однако факты свидетельствуют о том, что он отнюдь не приспособлялся к адресату, а в тот период на самом деле отдавал предпочтение историческому сочинению, написанному простым, лишенным художественных украшений языком. Монография Пушкина о Пугачеве соотносится с замыслом романа примерно так же, как первая половина „Дубровского" соотносится со второй: в обоих случаях решался вопрос — писать „с модами" или „без мод". „Дубровский" был оставлен потому, что романтический сюжет не интересовал Пушкина; обдумывая свой

более поздний замысел, он решил, по крайней мере на этот раз, обойтись без романтического сюжета.

В неожиданном порыве великодушия и терпимости Николай I не только разрешил публикацию „Истории Пугачева“, но и дал Пушкину правительственный заем, чтобы покрыть расходы по изданию. Он потребовал внести лишь несколько изменений, например указал на то, что злодей, подобный Пугачеву, не вправе иметь собственную историю, а потому книга должна называться „История пугачевского бунта“ (XV, 121), но не потребовал более существенной переработки представленной ему рукописи. Пушкин продолжал готовить рукопись для печати. Упорядочивание документов и составление примечаний заняло более полугода. „История пугачевского бунта“ (в более поздних изданиях ей было возвращено исходное заглавие — „История Пугачева“) вышла в свет в декабре 1834 г. Она состояла из двух томов, первый содержал повествовательную часть, второй — некоторые использованные источники. Пушкин составил также дополнительные примечания, предназначенные только для царя, которые он представил Николаю I вместе с напечатанными томами. Эти примечания (впервые опубликованные в конце XIX в.)<sup>5</sup> включаются в современные издания как неотъемлемое дополнение к „Истории Пугачева“.

Среди иностранных источников, которыми мог пользоваться Пушкин, самым надежным был французский перевод анонимной немецкой статьи „Достоверные сообщения о главаре Емельяне Пугачеве и об вызванном им возмущении“ (впервые увидевшей свет в 1784 г.)<sup>6</sup>. В России было мало опубликовано материалов, касающихся непосредственно Пугачева, однако имелись биографии и автобиографии военачальников, участвовавших в подавлении восстания, таких, как А. И. Бибиков, И. И. Михельсон и А. В. Суворов. Книга А. И. Левшина об уральских казаках, вышедшая в 1823 г., тоже оказалась полезной Пушкину в изложении исторических фактов, имеющих отношение к восстанию. Имелись, кроме того, труды по географии этого региона, а также посвященные живущим там народам<sup>7</sup>.

Однако самыми важными источниками оказались рукописи неопубликованных трудов, которые Пушкин нашел в ходе своих изысканий. Вероятно, самым значимым была для него летопись академика П. И. Рычкова, свидетеля осады Оренбурга; она полностью приведена Пушкиным во втором томе „Истории Пугачева“ (IX, 206—355). Архивист и ис-

торик Д. Н. Бантыш-Каменский, в то время готовивший много-томный „Словарь достопамятных людей Русской земли“ (1836), предоставил в распоряжение Пушкина двадцать кратких биографий людей, связанных с событиями 1773—1774 гг., в том числе и биографию Пугачева. И наконец, из других многочисленных источников следует упомянуть тогда еще не опубликованные „Записки“ И. И. Дмитриева, в которых содержится рассказ очевидца казни Пугачева. (Этот рассказ, полученный Пушкиным в июне 1833 г., он намеревался частично включить в текст „Истории“ и полностью в примечания — IX, 79—80, 147—148<sup>8</sup>.)

К этому, конечно, добавились многочисленные документы, которые Пушкин нашел в московских и петербургских архивах или досконально изучил в Оренбурге<sup>9</sup>. Единственная трудность заключалась в том, что он не мог получить в то время разрешения на изучение „запечатанного“ дела о Пугачеве<sup>10</sup>. Последнюю группу источников — но отнюдь не по значимости — составляли рассказы свидетелей Пугачевского восстания или их потомков: например, И. А. Крылов рассказал то, что слышал от своего отца А. П. Крылова, одного из защитников крепости Яицкий городок (IX, 492); кроме того, Пушкину удалось встретиться в Оренбурге во время поездки туда в сентябре 1833 г. с некоторыми очевидцами восстания. Самые живые детали многих сцен „Истории Пугачева“: осады Казани, захвата бунтовщиками Татищевой крепости, судьбы Харловой, молодой вдовы, взятой Пугачевым в наложницы, предательства Пугачева его соратниками — Пушкин почерпнул из разговоров со стариками казаками в Казанской и Оренбургской губерниях<sup>11</sup>.

Хотя исторические изыскания Пушкина были глубокими и обширными, существовали и определенные сложности в поиске нужных документов. Например, отмечалось, что у него было недостаточно информации о последней стадии восстания — когда волнения, начатые недовольными казаками, к которым присоединились угнетенные национальные и религиозные меньшинства, переросли в социальную революцию с участием широких масс крепостных крестьян<sup>12</sup>. Более того, возможно, Пушкин уделил слишком большое внимание чисто военным действиям просто потому, что, как он сам признавался (XVI, 42), было довольно трудно добраться до сути запутанных и нередко противоречивших друг другу рапортов командиров. Его можно упрекнуть в симпатии к одним командирам, например к Бибикову и Михель-

сону, и в чрезмерной строгости к другим. Как бы то ни было, „История Пугачева“ является выдающимся историческим сочинением не только по понятиям пушкинского времени, но и с точки зрения современной науки. Она основывается исключительно на фактах — документальных или сообщенных Пушкину устно. Спустя пятьдесят лет после выхода в свет „Истории Пугачева“, когда Н. Ф. Дубровин составил свой трехтомный труд „Пугачев и его сообщники“ (1884), он располагал значительно более обширными источниками для работы, однако его изыскания лишь подтвердили и развили взгляды Пушкина на восстание<sup>13</sup>.

В связи с этим вызывает удивление то обстоятельство, что труд Пушкина не получил должной оценки у дореволюционных историков. В. О. Ключевский писал в 1880 г., что Пушкин был настоящим историком только тогда, когда не пытался им быть<sup>14</sup>. Н. Фирсов упрекал Пушкина в том, что тот рассматривает историю как действия отдельных выдающихся личностей<sup>15</sup>. Однако впоследствии многие ученые отмечали прямо противоположное: Пушкин показывает в „Истории Пугачева“, что Пугачев в своих решениях не был свободен, что ему приходилось принимать во внимание настроения казаков, которых он вел за собой, что восстание было порождено социальными условиями и жесткой политикой правительства и что своими военными успехами Пугачев во многом был обязан единодушной поддержке народных масс везде, где бы он ни появлялся<sup>16</sup>. Эту мысль Пушкин изложил в своих „Замечаниях о бунте“ для Николая I: „Весь черный народ был за Пугачева. Духовенство ему доброжелательствовало, не только попы и монахи, но и архимандриты и архиереи. Одно дворянство было открытым образом на стороне правительства. Пугачев и его сообщники хотели сперва и дворян склонить на свою сторону, но выгоды их были слишком противоположны“ (IX, 375). И далее: „Разбирая меры, предпринятые Пугачевым и его сообщниками, должно признаться, что мятежники избрали средства самые надежные и действительные к своей цели. Правительство с своей стороны действовало слабо, медленно, ошибочно“ (IX, 375—376). Эти смелые слова были обращены непосредственно к царю. Они свидетельствуют о том, что Пушкин прекрасно понимал, что бунты 1773—1774 гг. были вызваны социально-политическими условиями и, для того чтобы избежать подобного в будущем,— а он надеялся, что это удастся,— нужно изменить эти условия.

В „Истории Пугаева“ Пушкину удалось полностью выразить те мысли, которые он пытался сформулировать в незавершенных „Истории села Горюхина“ и „Дубровском“. В „Истории Пугачева“ он достиг совершенства и как стилист-прозаик. Главная стилистическая особенность „Истории Пугачева“ заключается в том, что Пушкин не просто дословно цитирует источники, но и позволяет языку очевидцев и документов воздействовать на язык повествователя, тщательно отбирая наиболее яркие и живые выражения. Пушкинский принцип отбора экспрессивных слов и выражений очевиднее всего продемонстрирован в неопубликованной работе Р. В. Овчинникова, в которой документы приводятся параллельно с заметками по ним Пушкина и текстом „Истории Пугачева“<sup>17</sup>. По этой чрезвычайно интересной подборке видно, что Пушкин отбрасывал те архаизмы, которые казались ему непонятными, грубыми или недостаточно выразительными, и тщательно, часто подчеркивая, отбирал те, что могли придать тексту исторический колорит.

Анализируя использование Пушкиным источников, Г. П. Блок даже утверждал, что пространность или краткость описаний тех или иных событий зависела не от объема и количества имевшегося у Пушкина материала, а от того, насколько выразительным казался ему этот материал<sup>18</sup>. Такой метод, если он действительно применялся Пушкиным столь последовательно, как утверждал ученый, был вторжением писателя во владения историков. Однако, с нашей точки зрения, более важным представляется то, что в „Истории Пугачева“ Пушкин как стилист-прозаик достиг того идеала объективности, к которому всегда стремился: хотя речь повествователя последовательно связывает между собой различные источники, его личность здесь столь не приметна, что ее функция сводится просто к передаче „мыслей и мыслей“, как то приличествует „суровой прозе“.

К тому времени — и это одна из поразительных черт творчества зрелого Пушкина — „суровая проза“ отнюдь не подразумевала антитезу поэзии. Одним из источников изучения Пугачевского восстания для Пушкина был фольклор, и он вводит элементы народной поэзии в свой текст наряду с другими деталями, несущими на себе отпечаток той эпохи. Например, в пятой главе мы читаем: «Вскоре настала весенняя оттепель; реки вскрылись, и тела убитых под Татищевой поплыли мимо крепостей. Жены и матери стояли у берега, стараясь узнать между ними своих мужьев и сы-

новой. В Озерной старая казачка каждый день бродила над Яиком, клюкою пригребая к берегу плывущие трупы и приговаривая: „Не ты ли, мое детище? не ты ли, мой Степушка? не твои ли черные кудри свежа вода моет?“ — и, видя лицо незнакомое, тихо отталкивала труп» (IX, 51).

Слова скорбящей матери, несомненно, взяты из народной поэзии: записи устных преданий, сделанные Пушкиным, показывают, что он слышал их от старой казачки Бунтовой в Бердской слободе (IX, 497). Поскольку Бунтова назвала скорбящую мать Разиной (как Пушкин указал в примечаниях — IX, 112), Николай I увидел в этом намек на Стеньку Разина и запретил Пушкину включать этот фрагмент в текст, как не имеющий непосредственного отношения к Пугачеву (IX, 471), — на самом деле, вероятно, не желая, чтобы была столь доказательно продемонстрирована последовательность и преемственность народных бунтов<sup>19</sup>.

Отголоски народных преданий время от времени слышатся и в характеристике Пугачева, резко контрастируя с эпитетом „злодей“, постоянно ему сопутствующим. Например, следующий отрывок, стилистически отличный от описания зверств, сотворенных пугачевцами в Казани, ясно выражает взгляд на Пугачева как на народного героя: „Так бедный колодник, за год тому бежавший из Казани, отпраздновал свое возвращение! Тюремный двор, где ожидал он плетей и каторги, был им сожжен, а невольники, его недавние товарищи, выпущены“ (IX, 66). Интонация повествователя приобретает все больший лиризм к концу книги, когда он описывает предательство, совершенное казаками по отношению к Пугачеву, перевоз пленного Пугачева в Москву и его казнь. Однако источником лиризма для Пушкина было не только народное творчество; например, поэтическая окраска описания последних дней Бибикова взята из собственных писем последнего. Каждый раз, когда в фактическом материале имеется лирический потенциал, повествователь позволяет ему раскрыться, сам как бы созерцая историю с эпической высоты.

## 2

Хотя „История Пугачева“ была большим творческим достижением Пушкина, сам он, несомненно, не считал эту тему исчерпанной, поскольку после публикации своего труда

вновь вернулся к мысли отобразить события того периода в художественном произведении. В конце 1834 или в начале 1835 г. он набросал еще один план романа. Этот фрагментарный план, начинающийся словами: „Валуев приезжает в крепость“ (VIII, 930), довольно близок сюжету „Капитанской дочки“, за исключением того, что в первом не упоминается дуэль. Предполагалось, что герой этого произведения, Валуев, будет ранен во время успешной защиты крепости, его выйдут в доме коменданта, а в плен возьмут только после вторичной атаки, когда бунтовщикам удастся захватить крепость. Это подразумевает, что Валуев — в отличие от Гринева — пролил кровь, сражаясь за императрицу.

Этот план не привел к немедленному созданию романа. Работа не слишком продвинулась и к осени 1835 г., когда Пушкин уехал в Михайловское, чтобы поработать в одиночестве; уже находясь там, он постоянно писал жене, что вдохновение (вероятно, необходимое для работы над романом, хотя Пушкин и не говорил об этом ясно и недвусмысленно) не посещает его (см.: XVI, 47, 48, 50). Одно из писем свидетельствует, что все же он что-то написал (XVI, 53), однако незадолго до возвращения в Петербург он жаловался Плетневу: „...такой бесплодной осени отроду мне не выдавалось“ (XVI, 56). Однако финансовые трудности становились все ощутимее; „История Пугачева“ плохо распродавалась и почти не имела успеха у читателей (см. дневниковую запись от февраля 1835 г.— XII, 337); а давнее желание написать исторический роман так и оставалось несуществленным. Черновой текст романа он начал писать только в конце 1835 г. и продолжал работать над ним весной и в начале лета 1836 г. Затем летом и в начале осени была написана беловая редакция романа. Эта рукопись сохранилась и является основным текстом „Капитанской дочки“. Черновая рукопись романа содержала главу, которую Пушкин изъясил из окончательной редакции, но все же сохранил в своих бумагах под заглавием „Пропущенная глава“ (VIII, 906)<sup>20</sup>. В этой главе описывается приезд главного героя в захваченное бунтовщиками имение его отца; первоначально она следовала за словами: „Зурин получил повеление переправиться через Волгу“ (VIII, 364) — и включала события вплоть до ареста героя. Последние три ее абзаца, начинающиеся словами: „Не стану описывать нашего похода и окончания Пугачевской войны“ (VIII, 383), сходны с описанием завершающей стадии восстания в конце

тринадцатой главы (VIII, 364). В научной литературе были предложены различные объяснения того, почему Пушкин изъясил эту главу<sup>21</sup>; вероятно, это произошло из-за того, что она перестала соответствовать общему замыслу романа. Например, в этой главе юный герой по фамилии Буланин пытается освободить своих родителей и Машу из рук бунтовщиков и мирится с отцом. Если бы эти детали были сохранены, отец героя не мог бы согласиться с приговором следственной комиссии, признавшей его сына виновным в измене, что в свою очередь изменило бы содержание романа, так как утрата веры старшего Гринева в сына является существенной характеристикой окончательной редакции. Кроме того, в пропущенной главе Буланин смертельно ранит „земского“ Андрюшку, а в печатном тексте мы не видим, чтобы Гринев хоть раз нанес кому-либо телесное повреждение: мы встречаем лишь упоминания о его участии в боях и военных вылазках.

В окончательную редакцию „Капитанской дочки“ Пушкин внес некоторые изменения. Наиболее примечательна перемена отношений между Гриневым и Пугачевым: первоначально в одиннадцатой главе Гринев отправлялся прямо к Пугачеву просить о помощи, а в исправленном тексте Гринева берут в плен, и мысль о том, чтобы обратиться с просьбой к главарю бунтовщиков, приходит ему в голову только тогда, когда его приводят к Пугачеву. Если бы остался первоначальный вариант, то дружба Гринева с Пугачевым выходила бы за рамки того, что допускала присяга молодого офицера на верность императрице<sup>22</sup>.

Другое важное изменение, проливающее свет на то, как развивалась мысль Пушкина, касается даты отставки старшего Гринева. Первоначально Пушкин написал 1762 год (VIII, 858), что могло бы соотноситься с указом Петра III от февраля 1762 г., согласно которому дворянство освобождалось от обязательной государственной службы. Но если вспомнить, что старший Гринев был связан с графом Бурхардом Христофором Минихом, одно время президентом Военной коллегии, упоминаемым в том же абзаце, то в этой дате можно увидеть указание на то, что Гринев, подобно Миниху, сохранил верность Петру III во время дворцового переворота в июне 1762 г., когда Екатерина II лишила своего мужа трона. Такая деталь придавала бы особый характер дружеским отношениям молодого (Петра!) Гринева с Пугачевым, выдававшим себя за Петра III. Сохранившийся в ру-

кописи подсчет Пушкиным возраста молодого Гринева (VIII, 928) указывает на то, что главной причиной, побудившей Пушкина изменить 1762 год на неопределенную дату — 17 — в окончательной редакции (VIII, 279), было то обстоятельство, что либо старший Гринев должен был жениться до выхода в отставку в 1762 г., либо молодому Гриневу к моменту Пугачевского восстания, в 1773 г., никак не могло исполниться восемнадцать лет.

Во второй половине сентября 1836 г. Пушкин попросил цензора А. А. Корсакова, своего давнего друга, прочесть „Капитанскую дочку“. Эта просьба подразумевала, что Пушкин не собирался печатать ее под своим именем (тогда ему следовало представить ее через Бенкендорфа Николаю I) и что он намеревался издать ее отдельной книжкой, а не в „Современнике“ (тогда он послал бы ее цензору журнала А. Л. Крылову). Корсаков дал согласие, и Пушкин передал ему первую половину рукописи. Переписка второй половины была завершена к 19 октября, и 24 октября рукопись была передана Корсакову. Корсакова несколько удивило желание Пушкина напечатать роман анонимно, и он задал ему ряд вопросов, однако в конечном счете одобрил текст, сделав лишь несколько незначительных изъятий (такие, как сцена, в которой солдаты капитана Миронова не знают, где правая, а где левая сторона, и перед каждым поворотом кругом, чтобы не ошибиться, осеняют себя крестным знамением — VIII, 299, 921; и упоминание о том, что правительственные войска отбирали у крестьян все, что тем удалось спасти от Пугачева, — VIII, 364, 925). 1 ноября Пушкин читал отрывки из „Капитанской дочки“ в доме Вяземских<sup>23</sup>. В конце концов Пушкин все же решил опубликовать ее в своем журнале, и 22 декабря она вышла в свет без имени автора в четвертой книге „Современника“ за 1836 год<sup>24</sup>.

Изучение многочисленных источников, проведенное Пушкиным для „Истории Пугачева“, дает о себе знать буквально в каждой строке „Капитанской дочки“. Высказывалось предположение, что прототипом Белогорской была Татищева крепость, где бунтовщики зверски убили всех офицеров и где „изрубили“ жену коменданта (IX, 19)<sup>25</sup>. В собирательном образе капитана Миронова, судя по всему, нашли отражение черты комендантов многих крепостей, но особенно много он почерпнул из рассказов Крылова о своем отце. Комендантом крепости Нижне-Озерная, о казни которого без упоминания имени говорится в шестой главе, был майор Харлов,

чья красавица жена была взята Пугачевым в наложницы, а затем убита его сообщниками (в десятой главе Маша упоминает о ней в письме Гриневу).

Некоторые фактические детали, включенные в роман, не обнаруживаются в тексте „Истории Пугачева“ потому, что автор, не сочтя их важными для исторического освещения событий, поместил в приложения, или потому, что они стали известны ему уже после публикации „Истории Пугачева“. Так, фамилия Гринева восходит к подпоручику А. М. Гриневу, который упоминается в правительственной „Сентенции“ от 10 января 1775 г. как один из офицеров, подозреваемых в измене, но впоследствии оправданных (IX, 191)<sup>26</sup>. Сопратнику Пугачева Белобородову в романе дана более выразительная характеристика, нежели в „Истории Пугачева“, потому, что у Пушкина появились дополнительные сведения о нем уже после того, как „История Пугачева“ была отправлена в набор<sup>27</sup>. Список украденных вещей, который Савельич передает Пугачеву,— несущественный факт для „Истории Пугачева“ — был составлен по образцу реестра некоего надворного советника Буткевича, переданного им правительству в надежде на компенсацию ущерба, понесенного во время бунта<sup>28</sup>. (Впрочем, следует отметить, что Пушкин использовал этот документ в юмористическом плане: в романе не дворянин, а слуга предъявляет список и вручает его не правительственным чиновникам, а самому главарю бунтовщиков.) И наконец, пушкинские заметки говорят о том, что некоторые колоритные детали, характеристики и речевые обороты, которые он выписал из архивных материалов, попали в роман, минуя „Историю Пугачева“. Например, в рапорте казанского губернатора Якоба фон Брандта от 26 ноября 1773 г. излагается его приказ всем комендантам крепостей: „чтоб они сами, сколько будет можно, оборонялись до последней капли крови“ и „стараться воспрепятствовать дале к ходу (Пугачева.— П. Д.) и совершенное отражение сделать <...> стараться о разбитии их и совершенном истреблении“<sup>29</sup>. Эту фразу в слегка измененном виде мы видим в письме генерала капитану Миронову и в словах Гринева о защите крепости в шестой главе (VIII, 314, 319).

Еще интереснее проследить за тем, как Пушкин трансформировал свидетельства о реально происходивших событиях из „Истории Пугачева“ в живые сцены „Капитанской дочки“. В „Истории“ приведены факты о заседании военного

совета в Оренбурге, посвященном подготовке к осаде города бунтовщиками, о военных вылазках из города, о штабквартире Пугачева в Берде, о его сообщниках и пирушках, о его ощущении, что он находится под контролем своих же казаков. В романе мы становимся свидетелями споров на военном совете и видим отдельные вылазки, мы присутствуем при ссоре между двумя главными соратниками Пугачева и слышим, как он жалуется на то, что руки у него связаны. Живые детали повествования часто вымышленны (как только начинается изображение „крупным планом“, никакие документальные свидетельства не могут обеспечить полную достоверность описания), но мы чувствуем, что изображение если не характеров, то по крайней мере обстоятельств всегда основано на фактах.

Впрочем, работая над романом, Пушкин обращался не только к историческим, но и к литературным источникам. Возможно, он был знаком с рассказом Н. И. Страхова „Благодарность“ (1810), повествующем о помещике, который в благодарность за доброту, проявленную к крестьянам своего соседа, был по их просьбе помилован Пугачевым и отпущен на свободу<sup>30</sup>. Но, вероятно, самым важным литературным источником при создании „Капитанской дочки“ был для Пушкина напечатанный в „Невском альманахе на 1832 год“ под инициалами А. К. „Рассказ моей бабушки“, в котором повествуется о спасении молодой дворянки из рук соратника Пугачева Хлопуши<sup>31</sup>.

### 3

„Капитанская дочка“ появилась на свет в результате долгой работы, и ее „рождение“ было не легким. Каким же оказался этот результат? Вынося суждение об эстетических достоинствах романа, прежде всего следует ответить на вопрос, удалось ли автору добиться художественного единства различных деталей и фактов, взятых им из истории.

Несмотря на то что события романа разворачиваются в самом центре кровавого бунта, в нем на удивление мало жестокости и насилия. Во время бурана Гринев видит пророческий сон, который предвосхищает грядущую резню, но сбывается этот сон отнюдь не буквально. Правда, Швабрин довольно серьезно ранит его на дуэли, но эта рана оказы-

вается для него едва ли не благом, ибо, очнувшись, он обнаруживает, что о нем нежно заботится Маша. Первая явная жестокая деталь — это изуродованное лицо башкирца, которого захватили в плен солдаты капитана Миронова незадолго до осады крепости. Похожие свидетельства жестоких правительственных репрессий представлены нашему вниманию в начале десятой главы, когда Гринев на пути в Оренбург увидел группу колодников, а затем, в одиннадцатой главе, был поражен изуродованным лицом Хлопуши. Но все эти лица были изуродованы задолго до описываемых событий и служат как бы напоминанием о жестокостях прошлого, так же как и участие капитана Миронова в турецкой и прусской кампаниях, которое воспринимается как предание давно минувших дней<sup>32</sup>. В настоящем же, как только изувеченный башкирец открывает рот и показывает обрубок языка, пытки и допрос немедленно прекращаются; более того, Гринев-повествователь спешит смягчить впечатление от этой сцены размышлениями о прогрессивных изменениях, произошедших с тех давних жестоких времен. Сцена неприкрытого насилия, живо описанная автором, появляется только в седьмой главе, где изменники казаки перебрасывают через частокол крепости отрубленную голову оставшегося верным правительству калмыка Юлая. Это событие служит как бы прелюдией к самой жестокой сцене „Капитанской дочки“ — казни капитана Миронова, Ивана Игнатьича и Василисы Егоровны. Мотив отсечения головы возникает вновь в самом конце романа, где нам рассказывают о том, как Пугачев кивнул Гриневу перед тем, как ему отрубили голову, но это уже не живая сцена, свидетелями которой мы становимся, а далекая история, событие, о котором нам просто сообщают.

Казнь Мироновых приходится точно на середину романа и действительно занимает в нем центральное место. Но как неприкрытое описание жестокости и насилия она выглядит странно обособленной в общем контексте этого повествования, тональность которого — в отличие от „Истории Пугачева“ с ее натуралистическим изображением предательства, разгула и жестокости — колеблется между легкой иронией и столь же легкой сентиментальностью. Пожалуй, главный вопрос при оценке романа заключается в том, вписывается ли этот трагический рассказ о казни в общий комический тон повествования.

Большинство элементов сюжета „Капитанской дочки“ столь традиционны и мелодраматичны, что наводят на мысль о пародии. Например, подарок Гринева незнакомцу, который помогает ему во время бурана добраться до безопасного места, представляет собой весьма традиционную завязку сюжета, которую сравнивали с тем, как Юрий спасает Киришу в начале романа М. Н. Загоскина „Юрий Милославский“<sup>33</sup>, и с распространенным сказочным мотивом „помощника“, когда более слабое существо оказывает помощь сильному зверю, который впоследствии платит ему за это добром<sup>34</sup>. Две другие случайные встречи, существенные для сюжета „Капитанской дочки“, — это встреча Гринева с Зуриным в тринадцатой главе и еще более важная — Маши с Екатериной II в парке Царского Села в четырнадцатой главе. Последнюю встречу, приведшую сюжет к благополучной развязке, исследователи часто сравнивают со встречей Джини Динс с королевой Каролиной в 37-й главе романа Вальтера Скотта „Эдинбургская темница“ (*The Heart of Midlothian*, 1818)<sup>35</sup>. Вполне возможно, что у Пушкина это действительно реминисценция романа Вальтера Скотта, однако гораздо существеннее то, что он намеренно выбрал это распространенное литературное клише<sup>36</sup>, словно желая сообщить читателю, что рассказываемая им история — это просто что-то вроде шутки. Другим традиционным элементом сюжета является выбор между любовью и долгом, перед которым поставлен Гринева, подобно герою классической трагедии<sup>37</sup>, присутствие в романе мелодраматического злодея Швабрина<sup>38</sup> и отказ Гринева открыть на суде свою тайну (закрывающуюся в том, что он покинул Оренбург ради спасения Маши) — прием, позволяющий замедлить развитие действия<sup>39</sup>. Пожалуй, самая надуманная ситуация в романе — это пленение Гринева бунтовщиками неподалеку от Берды: поскольку в окончательной редакции „Капитанской дочки“ Гринева не ищет встречи с Пугачевым, он мог бы отправиться в Белогорскую крепость другой дорогой, обойдя стороной логово льва<sup>40</sup>. И все же эта неправдоподобная ситуация едва ли представляет собой просто небрежность Пушкина, допущенную при переработке данной главы, так как она вписывается в общий замысел автора.

Наивный тон Гринева, литературного преемника не только Ивана Петровича Белкина, но и тех бесхитростных персонажей, которых Пушкин использовал в своих полемических журнальных статьях<sup>41</sup>, придает комическую окраску

всем этим традиционным элементам романа. Рассказанную в нем историю Пушкин представляет так, словно она на самом деле была прислана ему наследниками современника пугачевского бунта, словно это подлинный документ, отчет очевидца, очень ценный для Пушкина-историка. Чтобы придать бо́льшую достоверность Гриневу, как повествователю-очевидцу, Пушкин окружает его рассказ цитатами и аллюзиями из литературы восемнадцатого столетия. Эпиграф к первой главе взят из комедии Я. Б. Княжнина „Хвастун“ (д. III, явл. 6), к четвертой главе из его же комедии „Чудаки“ (д. 4, явл. 12), к девятой главе из песни М. М. Хераскова „Вид прелестный, милы взоры...“, к десятой — из эпической поэмы Хераскова „Россиада“ (песнь одиннадцатая). Эпиграфы к одиннадцатой и тринадцатой главам принадлежат самому Пушкину и стилизованы под сочинения А. П. Сумарокова и Я. Б. Княжнина, которым он их приписал<sup>42</sup>.

Некоторые эпиграфы не просто воспроизводят атмосферу XVIII в., но и как бы создают юмористический контекст действия. Например, эпиграф из комедии „Хвастун“:

— Был бы гвардии он завтра ж капитан.  
— Того не надобно; пусть в армии послужит.  
— Изрядно сказано! пускай его потужит...  
.....  
Да кто его отец?

Первая строка произносится персонажем по имени Верхолет по поводу его соперника в любви Замира. Представляясь богатым и влиятельным графом, Верхолет заявляет, что мог бы сделать Замира капитаном гвардии, не будь тот столь дерзок и несговорчив. Его собеседник — мудрый старик Честон; возражая Верхолету, он имеет в виду, что служба в армии будет полезнее для формирования характера молодого человека. Не подозревая того, что Честон отец Замира, Верхолет решает, будто старик полностью на его стороне и тоже настроен против его соперника. Этот основанный на превратном толковании диалог придает комический оттенок решению старшего Гринева отправить сына служить не в Петербург, а в Оренбург.

Другая цитата из Княжнина придает такую же окраску четвертой главе, поскольку взята из сцены, в которой двое слуг разыгрывают смешную и нелепую дуэль — едва ли похожую на ту, к которой готовится Гринев. Но наибольшего эффекта достигают отсылки к „Недорослю“ Фонвизи-

на, что, как мы видели, уже много раз использовалось Пушкиным как иронический прием. Фраза о предметах, которым француз Бопре должен был учить юного Гринева („по-французски, по-немецки и всем наукам“; VIII, 280), перекликается со словами госпожи Простаковой, хвастливо заявляющей в комедии Фонвизина, что немец Адам Вральман учит ее сына „по-французски и всем наукам“. Пушкинский Бопре во Франции был парикмахером, фонвизинский Вральман, как выясняется в конце комедии,— кучером в Германии. Эта и прочие аллюзии на „Недоросль“, скрытые в тексте романа, явно указывают на сходство Гриневых и Простаковых. А потому, увидев перед третьей главой цигату из „Недоросля“: „Старинные люди, мой батюшка“, — мы предвидим, что персонажи этой главы тоже будут смешными<sup>43</sup>.

Частью пушкинского замысла было представить повествователя человеком с ограниченным кругозором. Функцией образа Гринева как повествователя, не способного выйти за рамки штампов, являются и традиционные ситуации, и мелодраматический образ злодея Швабрина, и упрощенный характер Маши. Это чувствительная, добродетельная, скромная девушка, которой не позволено иметь какие-либо человеческие слабости и недостатки. В рукописном тексте шестой главы Гринев говорит, что Маша ревновала его к Харловой, когда красивая жена коменданта Нижне-Озерной, гостя у Мироновых, долго с ним беседовала (VIII, 878), но впоследствии Пушкин убрал даже этот колоритный штрих в изображении характера героини.

Единственное смещение восприятия описываемых в романе событий проявляется в двойном взгляде Гринева на то, что им было пережито. Как и рассказчик в повести „Выстрел“, он описывает пережитое спустя много лет и поэтому видит события глазами то импульсивного юноши, то старого, умудренного жизнью человека. Порождаемый такой двойной перспективой комизм возникает главным образом вследствие того, что переход от юношеского к более зрелому восприятию людей и ситуаций совершается порой слишком быстро. Если в первой главе Петр Гринев еще абсолютно невежественный юнец, то в четвертой, всего лишь несколько месяцев спустя, он уже пишет стихи, которые впоследствии заслужили одобрение (пусть и весьма сомнительное) Сумарокова. И хотя вся военная выучка Гринева заключалась в том, что он видел, как капитан Миронов муштровал своих ветеранов, тщетно пытаясь чему-либо их

научить, в десятой главе он уже вступает в спор с директором таможни и характеризует его как человека, невежественного в военном искусстве (VIII, 339), а когда члены военного совета отдают предпочтение оборонительной тактике, говорит о них как о людях „несведущих и неопытных“ (VIII, 340). Но где и когда он сам успел приобрести знание военного искусства и опыт? Некоторые исследователи считают столь резкие переходы композиционными изъянами „Капитанской дочки“<sup>44</sup>, но, похоже, Пушкин намеренно прибегал к ним для достижения комического эффекта. Присутствие Гринева-повествователя окрашивает все повествование мягкой иронией.

Кроме юмористических приемов, о которых говорилось выше, в романе используется еще один, почти не привлекавший внимания исследователей: обман ожиданий читателей. Название первой главы дает основание предположить, что юный Гринев станет гвардейским офицером, и это, по его мнению, „было верхом благополучия человеческого“ (VIII, 281). После своевольного решения отца отправить его в армию он почувствовал, что все его „блестящие надежды рушились“ (VIII, 282). Тем не менее новое место, куда его посылает отец, вызывает новые ожидания (хотя и иного рода) как у него самого, так и у читателя: теперь мы полагаем, что „послужит он в армии, да потянет лямку, да понюхает пороху, да будет солдат, а не шаматон“ (VIII, 282). На самом же деле произошло следующее: Зурин, заявлявший, что поможет Гриневу привыкнуть к службе, напоил его, выиграл у него сто рублей да отвез к Аринушке. Повторяемое Зуриным утверждение, что все это чрезвычайно важно для понимания службы, заставляет вспомнить о разгульном посвящении Остапа и Андрея Бульбы в жизнь казачьей Сечи, да и сцена с предыдущим партнером Зурина, маркером, который при каждом проигрыше Зурину на четвереньках лез под бильярд, имеет явный гоголевский колорит.

Представившись в Оренбурге губернатору Андрею Карловичу, Гринев осознает, что его отсылают „в глухую крепость на границе Киргиз-кайсацких степей“ (VIII, 293). Он разочарован, но ожидает, что, по крайней мере, его новое место службы будет впечатляющим в своей жестокой суровости: „Я старался вообразить себе капитана Миронова, моего будущего начальника, и представлял его строгим, сердитым стариком, не знающим ничего, кроме своей службы, и готовым за всякую безделицу сажать меня под арест на

хлеб и воду"; и далее: „Я глядел во все стороны, ожидая увидеть грозные бастиионы, башни и вал" (VIII, 294). Вместо этого он прибывает в „деревушку, окруженную бревенчатым забором" (VIII, 294), где командует не грозный капитан, а властная и ворчливая Василиса Егоровна (очень похожая на Василису Кашпоровну из повести Гоголя „Иван Федорович Шпонька и его тетушка"), которая помещает его на квартиру к Семену Кузову, желая наказать последнего за то, что он пустил лошадь в ее огород. Единственная служебная обязанность Ивана Игнатьича как офицера, судя по всему, заключается в том, чтобы помогать Василисе Егоровне разматывать шерсть. Главным событием в крепости в день прибытия Гринева было то, что „капрал Прохоров подрался в бане с Устиньей Негулиной за шайку горячей воды" (VIII, 296), что заставляет вспомнить о гоголевских героинях, например об Агафье Федосеевне, откусившей ухо заседателю в „Повести о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем", или о Гапке, которая, как грозился Иван Иванович, выпроводит солдата из дома кочергой. (В рукописном тексте романа капрал Прохоров дерется в бане с казаком Петром Негулиным, но затем Пушкин заменил Петра Устиньей, стремясь усилить комизм ситуации, — VIII, 869.) Продолжая перечень нелепостей, напомним, что единственная гарнизонная пушка не стреляла последние два года, так как это могло напугать дочь капитана, что гарнизонные солдаты не разбирали, где правая сторона, а где левая, хотя, чтобы не ошибиться, крестились каждый раз перед тем, как повернуться. Но самая фарсовая сцена, где стиль повествования выходит за границы реализма, трансформируясь в гротесковую гиперболу, — это сцена, в которой капитан Миронов в ночном колпаке и халате муштрует едва ковыляющих от старости инвалидов, а Василиса Егоровна заявляет, что пора заканчивать занятия, так как обед готов и щи стынут, да и капитан все равно ничего не смыслит в муштре (VIII, 297)<sup>45</sup>. Гринева, мечтавший стать блестящим гвардейским офицером и служить в Петербурге, ощущает приступ „тоски" и сетует: „И вот в какой стороне осужден я был проводить мою молодость" (VIII, 296).

Лишь один персонаж, романтический злодей Швабрин, мог бы внести дух приключений в унылую жизнь крепости; действительно, его ссора с Гриневым вызывает у читателей определенные ожидания. Швабрин угрожает Гриневу: „Это тебе так не пройдет", и Гринева, приняв вызов, поясняет:

„В эту минуту я готов был растерзать его“ (VIII, 301). Однако когда Гринев приходит к Ивану Игнатьичу (одному из трех, включая Швабрина и Гринева, офицеров, служащих в крепости, и потому единственному, кого Гринев может попросить стать секундантом), тот по поручению Василисы Егоровны нанизывает на нитку грибы для сушки. Добрый старик насмешливо отказывается быть секундантом и советует Петру: „Он вас побранил, а вы его выругайте; он вас в рыло, а вы его в ухо, в другое, в третье — и разойдитесь“ (VIII, 302). В Белогорской крепости любой романтический порыв увязает в прозе быта. Первую попытку молодых людей драться на дуэли предотвращает группа инвалидов, которым было приказано их арестовать, причем приказ был отдан не капитаном Мироновым, а Василисой Егоровной; она отчитывает дуэлянтов, как непослушных мальчишек (пример ostranenia — приема, благодаря которому на привычный феномен смотрят свежим взглядом), и велит служанке запереть их шпаги в чулане. Даже исход второй дуэли (и весьма серьезный) был предрешен вмешательством Савельича, комического персонажа, бросившегося спасать Гринева, на которого он продолжал смотреть как на ребенка, введенного его попечению.

Ожидания разрастаются до нелепых пропорций, когда Гринев готовится к предстоящей атаке бунтовщиков на крепость<sup>46</sup>. „Долг наш защищать крепость до последнего нашего издыхания“ (VIII, 319), — заявляет он. (Эти слова, сходные с фразой из рапорта Брандта, которую мы уже цитировали, первоначально произносил капитан Миронов, но затем в рукописи Пушкин передал их Гриневу — VIII, 877.) Накануне приступа он пребывает во взволнованном состоянии духа, им овладевают „нетерпеливое ожидание опасностей и чувства благородного честолюбия“ (VIII, 321). Он ведет себя еще более напыщенно, когда перед началом приступа, на следующее утро, Маша с усилием ему улыбнулась: „Я невольно стиснул рукоять моей шпаги, вспомня, что накануне получил ее из ее рук, как бы на защиту моей любезной. Сердце мое горело. Я воображал себя ее рыцарем. Я жаждал доказать, что был достоин ее доверенности, и с нетерпением стал ожидать решительной минуты“ (VIII, 322).

Однако подобная рыцарская поза никак не сочетается с тем, как остальные персонажи романа готовятся защищать крепость. Когда капитан Миронов получает письмо генерала, в котором сообщается о приближении Пугачева, ему при-

ходится прибегнуть к уловке, чтобы выпроводить жену из дому и без нее держать военный совет; ему приходится запереть служанку Палашку в чулан, чтобы помешать ей подслушать то, о чем говорится на совете; и когда в романе говорится, что капитан „приготовился к нападению“ (VIII, 315), это означает, что он был готов защититься от расспросов жены. Последующее описание сосредоточено на том, как Василиса Егоровна выуживает военную тайну из простодушного Ивана Игнатъича, и на том, как капитану не удается еще раз одурачить жену. Тональность этих эпизодов приличествует не подготовке к серьезному сражению, а скорее фарсовому набегу Ивана Ивановича на гусиный хлев Ивана Никифоровича в повести Гоголя.

Тем не менее Гринев дает себе клятву защищать крепость „до последнего <...> издыхания“, и мы ожидаем от него геройских поступков. Он и в самом деле вместе с капитаном Мироновым и Иваном Игнатъичем предпринимает вылазку за стены крепости, но напуганный гарнизон не бросается в атаку вслед за офицерами. „В эту минуту мятежники набежали на нас и ворвались в крепость. Барабан умолк; гарнизон бросил ружья; меня сшибли было с ног, но я встал и вместе с мятежниками вошел в крепость. Комендант, раненый в голову, стоял в кучке злодеев, которые требовали от него ключей. Я бросился было к нему на помощь: несколько дюжих казаков схватили меня и связали кушаками“ (VIII, 324). „Я было“ — это словосочетание удачно выбрано Пушкиным для описания действий Гринева: он хотел было стать гвардейским офицером, готов был проходить суровую службу в крепости, хотел было преподавать урок злодею на дуэли, хотел было до последней капли крови защищать свою возлюбленную, но всякий раз что-то мешает ему это сделать.

Оставим на время в стороне сцену казни Миронова и рассмотрим подобные примеры обманутых ожиданий в следующих главах романа. В Оренбурге Гринев ожидает военного совета с тем же „нетерпением“ (VIII, 339), что и ранее сражения за крепость. Перед лицом военного совета он приводит веские аргументы в пользу наступательных действий, уверяя членов совета, что Пугачев не сможет противостоять регулярной армии, в ответ на что директор таможи весьма прозаически говорит, что город не должен „действовать ни наступательно, ни оборонительно“, а должен действовать „подкупательно“, то есть предложить деньги за

голову Пугачева. Нам сообщают о том, что Гринева часто принимал участие в военных вылазках, но мы лишь один раз видим его в деле, когда он „готов был“ ударить казака турецкой саблей. Но тут казак снимает шапку, и выясняется, что это Максимыч, урядник из Белогорской крепости, доставивший Гриневу письмо от Маши (VIII, 341)<sup>47</sup>. Читатель мог бы ожидать, что письмо внушит Гриневу мысль о необходимости сражаться с убийцами родителей девушки, но в нем содержится лишь упрек в том, что он недостаточно заботится о своей безопасности, участвуя в военных вылазках. Этот упрек соотносится с „героическими“ порывами Гринева так же, как в первой главе просьба матери заботиться о своем здоровье соотносится с требованием отца „беречь честь смолоду“. В ответ на настоятельную просьбу Гринева дать ему роту, чтобы попытаться освободить крепость от бунтовщиков, прежде чем Машу принудят выйти замуж за Швабрину, комендант Оренбурга трезво замечает, что „лучше ей бытть покамест женою Швабрину: он теперь может оказать ей протекцию“ (VIII, 343). В окрестностях Берды Гринева вновь выхватывает саблю и наносит ею удар караульному, но того спасает толстая шапка; Гринева пытается ускакать прочь, но ему приходится вернуться из-за своего слуги; ему снова грозит казнь, но его снова оставляют в живых.

Похоже, что каждое несбывшееся ожидание равнозначно уроку житейского реализма. Любые романтические взгляды и представления разбиваются о прозу повседневной жизни. Сцены, подобные встрече Гринева с Максимычем, наводят на мысль, что политическая лояльность и самые сложные конфликты истории должны были бы отступить на второй план перед отношениями между людьми. Наряду с некоторыми романами Вальтера Скотта „Капитанская дочка“ интерпретируется исследователями как поиск человеческих ценностей среди различных проявлений воинствующего фанатизма<sup>48</sup>. Подобная интерпретация была бы убедительной, если бы история на всем протяжении романа была представлена только в комическом тоне, если бы благородные порывы неизменно заканчивались шуткой, и пострадавших не было бы, или, по крайней мере, смерть и насилие были бы лишь сопутствующими деталями сценического действия, эпизодами, в которых не участвовали бы герои, хорошо знакомые читателю. Но читатель не может игнорировать эпизод казни Мироновых.

На первый взгляд поведение Гринева во время казней вполне вписывается в ту же ироническую цепочку несбывшихся ожиданий. Он схвачен бунтовщиками, ему грозят смертью за непослушание „государю“, его приводят к Пугачеву, чтобы судить вместе с Иваном Кузмичом и Иваном Игнатъичем, которых вешают за демонстративное неповиновение самозванцу; затем наступает черед Гринева. „Я глядел смело на Пугачева, готовясь повторить ответ великодушных моих товарищей“, — читаем мы (VIII, 324). Но ему не задают никаких вопросов, потому что Швабрин уже успел донести на него Пугачеву и тот не желает разбираться с ним; Гринева ведут к виселице. Он уже готов „было“ принять мученическую смерть. Но тут Савельич бросается в ноги Пугачеву, умоляя пощадить молодого господина. Пугачев узнает их и милует Гринева. И снова человеческие чувства — благодарность за заячий тулуп — одерживают верх над силами истории, симпатия побеждает нетерпимость и фанатизм. А Иван Кузмич и Иван Игнатъич?

Они повешены, и продолжают висеть все время, пока главарь бунтовщиков, их убийца, старается завязать дружеские отношения с Гриневым. Их трупы попадают в поле зрения в самых различных эпизодах (по большей части эти эпизоды были внесены в рукопись позднее; см. VIII, 883, 885): мы видим их при свете дня, когда башкирцы стаскивают с повешенных сапоги; в сумерках, когда Гринев направляется к Пугачеву и виселица страшно чернеет; луна освещает их, когда той же ночью Гринев возвращается к себе на квартиру; они висят и на следующее утро, когда собираются отряды Пугачева; последний взгляд Гринев бросает на них, покидая крепость и отправляясь в Оренбург. Еще ужаснее выглядит труп Василисы Егоровны, которая была зарублена саблей за то, что оплакивала смерть мужа, и оставлена голой лежать у крыльца, пока на следующий день кто-то не прикрыл ее рогожей.

Однако, несмотря на все эти жуткие детали, повествователь не изменяет тону легкого, добродушного подшучивания. Повешены два старших офицера, сам Гринев может вот-вот лишиться жизни, а мы читаем: «...меня притащили под виселицу. „Не бось, не бось“, — повторяли мне губители, может быть и вправду желая меня ободрить» (VIII, 325). Казак, передавший Гриневу требование Пугачева явиться к нему, так описывает „государя“: „Ну, ваше благородие, по всему видно, что персона знатная: за обедом скушать из-

волил двух жареных поросят, а парится так жарко, что и Тарас Курочкин не вытерпел, отдал веник Фомке Бикбаеву да насилию холодной водой откачался" (VIII, 329). Вновь гоголевская манера, включая и такой прием введения двух не известных до сих пор персонажей, которые упоминаются мимоходом, так, словно читатель все давно уже знает об их привычках. Также гоголевским можно назвать и замечание Андрея Карловича, узнавшего об убийстве Василисы Егоровны: „И мадам Миронов добрая была дама и какая мастерица грибы солить!" (VIII, 338). Среди множества подобных деталей упомянем и список украденного добра, который Савельич передает Пугачеву возле виселицы: поступок столь неправдоподобен, а список так смешон, что эта сцена воспринимается как фарс.

Некоторые исследователи полагают, что сцена казни воспринимается Гриневым довольно легко потому, что Гринев-повествователь — человек XVIII века, привыкший к жестокости, а также потому, что в казни есть элемент справедливого возмездия народа офицерам правительственных войск<sup>49</sup>. Но главный вопрос с точки зрения нашего повествования заключается не в том, должен ли повествователь осудить чинимое на его глазах насилие или нет, а в том, как вписывается его рассказ об этом насилии в стилистический контекст повествования<sup>50</sup>.

Марина Цветаева считала, что мы можем принять казни в этом контексте так же, как принимаем насилие в волшебной сказке: мы воспринимаем Пугачева не как обычного человека, а как некое фольклорное воплощение зла — вроде волка или разбойника<sup>51</sup>. В романе действительно даже больше элементов фольклора, чем в „Истории Пугачева". Эпиграфы к некоторым главам и цитируемые в тексте песни восходят к народному творчеству<sup>52</sup>. Один из современников Пушкина называл Машу былинной героиней<sup>53</sup>. Пугачева не только сравнивали со сказочным героем: его гиперболический образ напоминает героев фольклора, а его физический облик — в красном кафтане, на белой лошади, с обнаженной саблей — вызывает в памяти лубочные картинки<sup>54</sup>. И наконец, Екатерина II появляется в конце романа и спасает героя и героиню, словно сказочная фея-крёстная<sup>55</sup>. К этому можно добавить, что сцена казни смоделирована по троичной фольклорной структуре: Иван Кузмич и Иван Игнатъич погибают в когтях дракона, а третий „витязь", Гринев, спасается.

Однако, несмотря на несомненное наличие этих элементов, сказочная атмосфера не объясняет обсуждаемой нами проблемы. Цветаева была бы права, если бы Пугачев был представлен в романе только злодеем и если бы насилие касалось бы каких-то эпизодических персонажей, к которым у читателя не было бы повода испытывать симпатию; в этом случае мы как читатели отметили бы существование насилия, но отвлеченно, оно не оскорбляло бы наши чувства, мы сумели бы преодолеть его. Но Мироновы — „наши“, мы успели полюбить их, несмотря на иронию автора, и не можем без боли наблюдать их кончину. Более того, Пугачев — это далеко не только воплощение зла, даже в описании самой Цветаевой это самый обаятельный персонаж романа.

Обаяние Пугачева подводит нас к другому, связанному с этим, вопросу — о романтических элементах в изображении его характера. Можно поверить, что он мог, как делал это реально существовавший Пугачев, даровать жизнь не изменившему присяге офицеру в благодарность за оказанную ему услугу. Можно поверить и в то, что он мог пригласить к себе этого офицера в надежде переманить его на свою сторону. Но никак нельзя поверить в то, что он мог позволить этому офицеру вернуться в лагерь противника, мог посылать ему подарки, радушно принять его вторично, несмотря на весьма подозрительные обстоятельства прибытия офицера в его лагерь, и мог бросить свой лагерь, войска, осаду и все прочее только ради того, чтобы спасти возлюбленную офицера, простив его обман, да к тому же предложить себя в качестве посажёного отца на свадьбе и поведать ему самые сокровенные свои мысли. Привлекательным образ Пугачева делают именно эти совершенно нереалистические детали: он предстает в романе похожим на орла из калмыцкой сказки, которую рассказывает Гриневу, одиноким богатырем, которого, вероятно, предадут его же соратники, никем не понятым героем, ищущим дружбы с человеком, родственным по духу<sup>56</sup>. Величие его в том, что он обречен с самого начала и понимает это. Насилие, учиненное им, вроде бы искупается его смертью в заключительном абзаце романа. Но искупается ли на самом деле? Такой взгляд на Пугачева явно противоречит насмешливому, но одновременно любовному, дружески-снисходительному отношению повествователя к жертвам Пугачева. До сцены казни единственные романтические штрихи в романе — это напыщенная рыцарственность Гринева, изображаемая круп-

ным планом только для того, чтобы обнажить ее несостоятельность. Это осуществляется посредством приема обманутых ожиданий, а также благодаря столкновению романтических представлений с рутинной российской провинциальной жизни. Но после сцены казни и особенно после впечатляющей песни, которую поют той же ночью Пугачев и его соратники, в стилистическую тональность романа вводится новый, романтический мотив, и нам предлагают воспринимать казнь в контексте атмосферы волшебной сказки. Однако разнородные стилистические элементы, которые сходятся воедино в центральной сцене казни, явно не соответствуют друг другу.

Несоответствие является признаком гротеска, и мы действительно видели, что некоторые элементы — особенно в изображении Мироновых — доводят стиль повествования почти до гротескового; и все же в целом не похоже, чтобы Пушкин стремился достичь тут такого гротескового эффекта, как, например, в „Гробовщике“<sup>57</sup>. „Капитанская дочка“ написана не в стиле „неистойвой школы“, следовательно, насилие в этом романе не может изображаться с тем же пафосом, что, например, в романе Виктора Гюго „Собор Парижской Богоматери“ („Notre Dame de Paris“, 1831). Значит ли это, что структура „Капитанской дочки“ дает трещины из-за определенной стилистической разнородности?<sup>58</sup> Возможно, частичный ответ на этот вопрос удастся найти, проанализировав отношения Гринев — Пугачев.

Приводились убедительные аргументы в пользу того, что помимо старшего Гринева отеческую роль по отношению к молодому Гриневу играют также Миронов и Пугачев и что все действия героя на протяжении романа представляют собой процесс освобождения от отеческой опеки<sup>59</sup>. Андрей Гринев — деспотичный отец, склонный ограничивать свободу сына, — грозитя „проучить“ его „как мальчишку“ за дуэль и запрещает ему жениться на Маше. Когда сына осуждают за измену государству, он принимает этот приговор и не желает иметь ничего общего с „ошельмованным изменником“ (VIII, 370) — что разительно отличается от поведения в первоначальном плане романа отца Шванвича, который должен был поехать в Петербург просить за сына. Абсолютная вера старика в виновность Петра тем более удивительна, что он знает от Маши и Савельича, при каких обстоятельствах его сын оказался в стане бунтовщиков. В этом

он очень похож на Тараса Бульбу, осудившего Андрия, который презрел свой долг ради любви<sup>60</sup>.

Молодой Петр Гринев постоянно действует вопреки воле отца. Он ведет себя в Симбирске как „мальчишка, вырвавшийся на волю“ (VIII, 283), не выдерживая первого же нравственного испытания после отъезда из дома (словно намеренно игнорируя напутствие отца „береги честь смолоду“; VIII, 277, 282). Он приказывает продолжать путешествие, несмотря на угрозу бурана, и вопреки напутствиям родителей, очертя голову, рискует жизнью на дуэли, словно видя в этом некий ритуал посвящения в мужчины. Во время спора по поводу проигранных денег он воспринимает Савельича как представителя своего отца: „Я подумал, что если в сию решительную минуту не переспорю упрямого старика, то уж в последствии времени трудно мне будет освободиться от его опеки“, — в конце же эпизода формулирует свою мысль еще более четко: „я хотел вырваться на волю и доказать, что уж я не ребенок“ (VIII, 285). Когда старый генерал, немец Андрей Карлович, спрашивает, что имел в виду отец Гринева, написав, что сына нужно „держат в ежовых рукавицах“, тот объясняет, что это значит „обходиться ласково, не слишком строго, давать побольше воли“ (VIII, 292). Укоризненные замечания Савельича: „рано начинаешь гулять“ (VIII, 284) — после произошедшего в Симбирске — и „И куда спешим? Добро бы на свадьбу!“ (VIII, 297), когда путешественники попадают в буран, — это попытки удержать Гринева от безрассудного стремления как можно скорее добиться независимости, они оба как бы предвещают конфликт Петра с отцом, полагающим, что сыну еще рано жениться. Капитан Миронов тоже сдерживает молодого человека — когда осуждает его за дуэль и когда советует прекратить писать стихи, т. е. предаваться любовным сантиментам.

Можно было бы пойти еще дальше и сказать, что Петр желает освободиться не только от отеческой опеки, но и от родительской власти во всех ее проявлениях. Если бы он думал о матери, то не стал бы драться на дуэли, из-за чего та заболела и слегла. И на дуэль он идет не столько вопреки воле Ивана Кузмича, сколько наперекор Василисе Егоровне, самой властной личности в Белогорской крепости.

Пугачев тоже в некотором смысле выступает олицетворением отца<sup>61</sup>, но его отношения с Петром совершенно иные, нежели отношения родителей, Савельича и Мироно-

вых. Он появляется в жизни молодого человека, когда тот нуждается в поддержке и руководстве, и для того чтобы спастись от бурана, и для того чтобы обрести новую психологическую ориентацию. Желание Гринева найти для себя новое руководство проявляется уже в его готовности поддаться искусительным уловкам Зурина, который старше его и по возрасту и по званию, но Зурин оказывается недостойным уважения и симпатии, и эти чувства должны были быть сохранены для более притягательного Пугачева. Взаимопонимание между Гриневым и Пугачевым возникает почти сразу же, как только они встречаются. Например, весьма характерно то, что, хотя Пугачев силен и властен, он во время бурана действует так же, как неопытный и растерявшийся юнец: советует двигаться дальше, несмотря на опасность. Другая причина, по которой Гринев ощущает близость с Пугачевым, заключается в том, что тот заложил тулуп в кабаке, то есть вел себя так же, как Петр в Симбирске. Возникает образ иного отца, которому можно следовать; потому не случайно, что в то время как Пугачев во время бурана ведет кибитку Гринева в безопасное место, Петр видит во сне отца, который внушает ему страх („первою мыслию моею было опасение, чтоб батюшка не прогневался на меня“ — VIII, 289), на чьем месте как бы появляется Пугачев. Этот новый отец, зарубив топором множество людей, нежно предлагает Петру принять его благословение.

Далее в романе сражение между Пугачевым и капитаном Мироновым — двумя властными личностями — происходит в седьмой главе не только в физическом, но и в психологическом смысле: Пугачев, харизматический лидер, способен собрать своих людей после того, как они были рассеяны выстрелом пушки, а Миронов, несмотря на кратковременное преимущество, не в силах заставить гарнизон крепости следовать за ним на вылазку. Контраст между жестокостью Пугачева по отношению к другим людям и его добрым отношением к Гриневу вновь подчеркивается в романе, когда Гринев приходит к нему после казни Мироновых и видит, что „черты лица его, правильные и довольно приятные, не изъявляли ничего свирепого“ (VIII, 330). Когда в конце этой сцены Пугачеву удастся рассмешить Гринева, у нас возникает впечатление, будто молодого человека в определенном смысле склонили к тому, чтобы предать убитых Мироновых, которые воспринимались им в роли родителей. Главари бун-

товщиков стал для Гринева наставником в бунте против отеческой опеки и власти. Влияние Пугачева, помогающее молодому человеку освободиться от этой власти, и ответная благодарность Гринева неоднократно подчеркиваются в романе: по его словам, бунт дал его душе „сильное и благое потрясение“ (VIII, 312); он говорит, что счастье всей его жизни зависит от Пугачева, и чувствует такое расположение к главарю бунтовщиков, что заявляет: „Но бог видит, что жизнь мою рад бы я заплатить тебе за то, что ты для меня сделал“ (VIII, 356).

Важнее всего то, что Гринева никогда не смог бы жениться на Маше, если бы не началось восстание и не были бы убиты ее родители, так как отец Петра постарался бы перевести его в другое место и продолжал бы противиться его желанию жениться. То, что внешне ужасает Гринева, — казнь его будущих тестя и тещи — становится для него самым большим благодеянием<sup>62</sup>. С психологической точки зрения роман можно рассматривать как историю яростного бунта молодого человека против отеческой узды, но с одной важной деталью — он не обагрил свои руки кровью. За него это делает Пугачев и как бы вместо него несет наказание. Поскольку Пугачев убивает Мироновых, Гринева не приходится поднимать руку на своих родителей.

Разумеется, подобная интерпретация не решает вопроса об отсутствии единства между различными способами изображения в романе. Как ни интерпретировать „Капитанскую дочку“, сцена казни будет звучать диссонансом. Но если принять во внимание то, как в романе передается психология, нам придется признать, что отсутствие единства — это отражение в художественной форме поисков Пушкиным нового, более сложного и даже приводящего нас в смущение содержания.

## VII ПОСЛЕДНИЕ ПРОЗАИЧЕСКИЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ



### 1

„История Пугачева“ ни в коей мере не исчерпала интереса Пушкина к работе над учеными историческими сочинениями. И в самом деле, пугачевский бунт вызывал у Пушкина только побочный интерес по сравнению с предметом, который уже давно привлекал его и стал главным объектом внимания последних его лет, — эпохой и личностью Петра Великого.

Как мы уже видели, Пушкин начал собирать материал о жизни и времени Петра еще в середине 1820-х гг. Впоследствии эта тема вдохновила его на создание двух поэтических шедевров — „Полтавы“ и „Медного всадника“, но две попытки развить ее в беллетристическом произведении — „Арап Петра Великого“ и задуманная повесть о стрельце (1833—1834) — не были доведены до конца. Чем глубже погружался Пушкин в опубликованные источники и архивные материалы (с начала 1830-х гг.), тем больше захватывала его мысль написать историческое сочинение, которое, надеялся он, станет его шедевром, важнейшим вкладом в науку, возвышающимся подобно „медному памятнику“ (XV, 154). Одна из причин, по которой он не мог оторваться от Петербурга, состояла в том, что, уйдя с царской службы, он потерял бы доступ к архивам (см.: XV, 165, 171; XVI, 37). К 1837 г. у него набрался большой том выписок, заметок и предварительных набросков.

После смерти Пушкина В. А. Жуковский просмотрел эти материалы и испросил разрешения у Николая I на передачу

их в цензуру с предполагаемой в дальнейшем публикацией. Цензоры, вычеркнув несколько абзацев, вернули рукопись вдове Пушкина, но ей не удалось найти издателя. Два извлечения из этого материала были впоследствии опубликованы П. В. Анненковым<sup>1</sup>. Рукопись оставалась во владении наследников Пушкина, некоторые части ее были потеряны, а другие фрагменты случайно обнаружались в 1917 г. Только после тщательного исследования сохранившихся частей, проведенного И. Л. Фейнбергом в 1950-х гг., стало ясно, что рукопись состояла не только из записей, сделанных Пушкиным в ходе его исторических изысканий, но и целых фрагментов, где он сводил воедино материал источников и развивал собственные мысли<sup>2</sup>. Представляется, что для завершения работы ему не хватило одного-двух лет.

Несмотря на пробелы в хронологии и схематический характер многих частей, „История Петра“ обладает качествами, соответствующими представлениям Пушкина об идеале объективного исторического повествования. Документированные факты, критическая оценка источников и основательные выводы следуют одни за другими в плотно сплетенном тексте. Если появляются субъективные суждения: „с похмелья, видно“ (X, 198); „сам он был странный монарх“ (X, 241); „тиранский о том закон“ (X, 245), — то ясно, что это вводные замечания, сделанные для себя, а не для включения в окончательный текст. В таком историческом тексте повествователю не нужно было надевать на себя маски, кроме единственной — беспристрастного, отстраненного летописца. Фактические детали передают весь ужас той эпохи. Люди в плену умирают с голоду; людей пытают, им вырезают языки, отсекают пальцы; мы видим, как им отрубают головы, как их колесуют. После подавления стрелецкого бунта вдоль всей дороги от села Алексеевского до Москвы стоят стрельцы, добровольно положив головы на плахи и умоляя о прощении (X, 25). Главным зрелищем в триумфальном марше после победы служит плененный предатель, которого везут на телеге с виселицей, обвешанной кнутами (X, 29). Отмечается, что царевич Алексей во время допросов сначала писал показания твердой рукой, а затем, после кнута, — дрожащею (X, 246).

В других местах колорит эпохи передается менее жесткими деталями. Стрелецкому бунту предшествует „феологической спор“ (X, 12), на празднестве, посвященном крещению царевича Петра Петровича, из огромного пирога

появляется карлица (X, 217), в подарок прусскому королю посылается „100 человек рослых солдат“ (X, 218); каждый житель не менее раза в год обязан явиться на исповедь под угрозой штрафа, равного трем его годовым доходам (X, 221). Когда сам материал столь богат, автор может говорить сухим языком, без опасности показаться чрезмерно скучным.

Более всего Пушкина интересует характер Петра. Император обретает живой облик главным образом своей колоритной речью, которую Пушкин выписывает в больших количествах. Оказавшись в море во время шторма, Петр подбадривает моряков словами: „Слыхали ль вы, чтобы царь когда-нибудь утонул?“ (X, 39). Попав в опасную ситуацию, он пишет: „Но ежели несчастья бояться, то и счастья не будет“ (X, 111). Корабли, купленные в Англии, он, сравнивая их с построенными на собственных верфях, называет „примышами против родных детей“ (X, 197); он неодобрительно отзывается о предполагаемом возвращении шведскому принцу наследственных владений в случае его восшествия на престол, потому что принц „зело на тонких ногах носит свое седалище“ (X, 204), а когда умирает царица Марфа Матвеевна (вдова Федора Алексеевича), он запрещает людям „*выть как ныне, так и впредь*“ (X, 219; курсив Пушкина).

Самые привлекательные черты Петра в записях Пушкина — это огромная энергия, живой ум и способность заниматься одновременно множеством разных дел. Он посылает приказы русской армии из „плотнического сарая“, работая учеником на голландской верфи (X, 37). Вскоре после издания Табели о рангах он работает на металлургическом заводе в Калуге и получает за это восемнадцать алтын (X, 257). Во время военных кампаний он собирает редкие растения, отдает приказ ловить редких животных для зоопарка и беседует с учеными, а заняв финский город, он, будучи един в двух лицах: грабителя и искателя знаний, — вывозит оттуда в Россию всю городскую библиотеку (X, 199). Однако его внимание к незначительным деталям нередко оборачивается мелочностью: например, он издает указ, запрещающий под угрозой ссылки использование гвоздей и скобок в сапожном деле, потому что металл портит кожу (X, 216); под угрозой жестокого наказания он запрещает падать перед ним на колени на грязных улицах строящегося нового города (X, 69); он повелевает „*всем жителям*

выезжать на Неву на экзерсацию по воскресениям и праздникам" (X, 244; курсив Пушкина).

С доскональными подробностями Пушкин фиксирует самую ужасающую черту Петра — его жестокость. Она проявляется прежде всего в пытках и следствии по делу его сына Алексея. Однако в этом контексте, не обходя стороной жестокости и грубости поведения Петра, Пушкин заостряет внимание на тонких психологических деталях: в самый день смерти Алексея Петр закладывает новый корабль, награждает сына одного из своих сподвижников за верную службу, а заканчивает пьяной оргией. Когда на следующий год умирает от болезни другой его сын, Петр Петрович, в котором царь искал утешения, Пушкин заключает, что „смерть сия сломила наконец железную душу Петра" (X, 255). В Петре Пушкин нашел характер необыкновенной сложности, полный психологических особенностей и противоречий в не меньшей мере, чем любой характер, вымышленный романистом, и не менее великий в своих страстях, амбициях и достижениях, чем любой герой эпической поэзии.

Кроме исполненного проницательности исследования характера в „Истории Петра" содержатся и факты, рисующие картину переменчивости и ненадежности человеческого существования. Не успел Петр заключить нелегкое перемирие с турками на юге, как уже шведы атакуют его на севере; не успел он победить шведов, как перемены в западноевропейских союзах ухудшают международное положение России; пока Петр за границей ведет дипломатические переговоры и знакомится с Западом, дома происходят мятежи и заговоры; семье он может доверять не больше, чем своим офицерам, если даже его собственный сын становится символом народного сопротивления его реформам, а жена изменяет ему как раз тогда, когда ему очень нужна ее поддержка. Центральная тема „Истории Петра" — быстротечность человеческого существования в истории.

„История Петра" представляет собой высшую точку объективности, которой удалось достичь Пушкину на его творческом пути, уводившем его все дальше от поэтических приемов и лицедейства. Испытывая неудовлетворение своими успехами на ниве поэзии, драматургии и беллетристической прозы, он, особенно в последние годы, стремился возглавить всю интеллектуальную жизнь России. По этой причине большой объем его литературной продукции последних лет составляют произведения журналистики, лите-

ратурной критики, политические и философские статьи, а также исторические сочинения. Кроме „Истории Петра“, одно из лучших его произведений последнего периода в небеллетристической прозе — „Путешествие в Арзрум“.

Окончательный текст этого произведения, основанного частично на заметках, которые Пушкин сделал во время своей поездки на юг в 1829 г., а частично на этнографических материалах, собранных им позднее, был написан в 1835 г.<sup>3</sup> На первый взгляд может показаться, что „Путешествие в Арзрум“ близко к журнальным статьям и заметкам Пушкина последних лет, в особенности к анекдотам, напечатанным под заглавием „Table Talk“: оно написано непринужденным языком, с отступлениями, то в лирическом, то в разговорном тоне; в нем личные воспоминания перемежаются размышлениями о вопросах политики и литературного творчества, этнографические наблюдения соседствуют с субъективными впечатлениями. Однако при более пристальном рассмотрении эти внешне легковесные записки путешественника оказываются достаточно сложно структурированными. Ю. Н. Тынянов заметил, что тот образ, в котором повествователь „Путешествия“ предстает перед читателем, имеет двойной иронический смысл: это не Пушкин, а рядовой русский дворянин, выносящий свои суждения в соответствии с представлениями о жизни, характерными для его сословия (например, касательно черкесов); он гражданский человек, с недоумением и растерянностью наблюдающий военные действия, предвосхищая ощущения Пьера Безухова на Бородинском поле<sup>4</sup>. Война, которая издавала могла казаться героической, в его описании распадается на прозаические детали. В основном же „Путешествие в Арзрум“ можно рассматривать как выставление в смешном виде романтической тематики: исследователи отметили, что некоторые лирические стихотворения Пушкина о Кавказе представлены здесь в прозе<sup>5</sup>, а упоминания ранних поэм Пушкина, например „Кавказского пленника“, носят почти пародийный характер<sup>6</sup>. Однако, пересказывая прозой свои поэтические произведения, Пушкин обретает более гибкий прозаический язык, смещающийся ближе к поэзии<sup>7</sup>. Наконец, как указала одна исследовательница, эти записки путешественника структурированы таким образом, что динамизм путешествия и статический характер описаний создают некий парадокс<sup>8</sup>.

По жанру к „Путешествию в Арзрум“ близок небольшой рассказ „Кирджали“ (1834)<sup>9</sup>. Имя героя, которым и назван

рассказ, происходит от балкано-тюркского слова *kircali*, имеющего значение мародер или солдат нерегулярной армии. Некоторые из первых исследователей творчества Пушкина полагали, что этот герой, названный именем нарицательным, а не собственным, вымышлен Пушкиным, но впоследствии было установлено, что в Молдавии на самом деле был главарь шайки разбойников по имени Кирджали, присоединившийся в 1821 г. со своими людьми к восстанию Александра Ипсиланти и после поражения этерии под Скулянами бежавший в Россию, где в 1823 г. был арестован властями и передан туркам. В тот же год он бежал из тюрьмы, но был снова пойман и в 1824 г. повешен<sup>10</sup>. Живя в 1824 г. в Кишиневе, Пушкин сделал ряд записей о вождях этерии (XII, 190—191); он несомненно слышал о выдаче Кирджали туркам в то самое время, когда она состоялась. Это имя впервые появляется у Пушкина в лирическом фрагменте 1823 г. „Чиновник и поэт“, а к 1828 г. относятся несколько строк, набросанных Пушкиным для задуманной им стихотворной повести „Кирджали“. Прототипом чиновника, от которого повествователь узнаёт историю ареста Кирджали и его дальнейшую судьбу, было реальное лицо, знакомое Пушкину по Кишиневу<sup>11</sup>. Однако, несмотря на то что „Кирджали“ основан на исторических фактах и на рассказах очевидцев, обстоятельства побега героя из тюрьмы после выдачи его туркам полностью вымышлены: по Пушкину, Кирджали в ожидании казни заводит дружбу со стражниками, обещает им отдать спрятанный клад и вырывается на свободу, когда они отводят его к предполагаемому месту нахождения сокровищ. Вероятнее всего, Пушкин взял этот элемент сюжета из молдавской баллады<sup>12</sup>. Умолчание Пушкина о последовавшей казни Кирджали, хотя он, без сомнения знал о ней, также сближает этот рассказ с тем типом баллады, где обязательно конечное торжество героя<sup>13</sup>.

Частично вымышленный, частично основанный на исторических фактах, частично носящий характер анекдота, как его понимали в пушкинское время, частично сходный с легендой, „Кирджали“ ставил в тупик исследователей, пытавшихся определить его жанр<sup>14</sup>. По манере он напоминает „Путешествие в Арзрум“ и „Table Talk“: язык повествования легкий, он близок к языку анекдота, словно история рассказывается в компании друзей после обеда; он содержит отступления, в которых, с точки зрения развития сюжета, нет необходимости (например, о молдавской повозке под

названием „каруца“; VIII, 257); с удовольствием упоминаются такие подробности, как обращение в бегство турок русским майором по фамилии Корчевский, который только погрозил им пальцем; как нечто обыденное изображаются кровавые эпизоды, вроде того, в котором тучный этерист Кантагони сам всаживает себе глубже в живот пику турка, чтобы дотянуться до врага своей саблей. На первый взгляд легкая манера повествования не согласуется с легендарным характером рассказываемой истории. Однако при внимательном рассмотрении можно различить внутреннюю структуру, которая интегрирует разнородные элементы: высказывалось мнение, что, проявляя в конце истории доверие к легенде, повествователь ставит под сомнение достоверность предшествующей исторической информации, превращая рассказ в иронический анекдот, итог которому подводит вопросительный знак в конце („Каков Кирджали?“; VIII, 260)<sup>15</sup>.

В последние годы жизни Пушкин набросал несколько планов и фрагментов беллетристических произведений. Два из них: планы повести о стрелце и фрагмент „Часто думал я об этом ужасном семейственном романе...“ (ок. 1833 г.) — были запоздалыми попытками найти подход в прозе к теме Петр—Ганнибал. набросок плана „Криспин приезжает в губернию“ (1833—1834) предполагает комическую ситуацию, в которой героя принимают за другое лицо; этим ходом воспользуется по предложению Пушкина Гоголь в комедии „Ревизор“ (1836). Фрагмент „В 179\* году возвращался я...“ (1835) представляет собой набросок к любовной истории между офицером и девушкой-дворянкой, но в нем практически нет указаний на дальнейшее развитие событий.

Больше материала предоставляет „Русский Пелам“ (1834—1835), который существует в виде двух небольших глав и четырех набросков плана<sup>16</sup>. Фамилия героя (и редакторское заглавие) обязана своим происхождением роману Эдварда Бульвера-Литтона „Пелам, или Приключения джентльмена“ („Pelham, or Adventures of a Gentleman“, 1828), который имелся в библиотеке Пушкина как в английском оригинале, так и во французском переводе. Первая глава пушкинского текста посвящена происхождению героя, но из-за сильной фрагментарности повествования возникает впечатление, что и этот отрывок, составляющий отдельную главу, представляет собой всего лишь набросок плана, подлежащего дальнейшему раскрытию. Несмотря на фрагментарность главы, в ней содержится достаточно информации, чтобы читатель

мог понять, что Пушкин намеревался создать сложный характер человека, выросшего без матери, в постоянной вражде со второй женой отца и с сыном, которого она привела с собою в дом. Вторая глава еще более фрагментарна, в ней сообщаются только самые общие сведения о пребывании героя в немецком университете и его подготовке к возвращению домой.

На основании этих набросков можно строить предположения о дальнейшем развитии событий. Связь с романом Бульвера-Литтона, чей небрежный язык явно не нравился Пушкину, прослеживается в том, что герой Пушкина также должен был попадать в самые разнообразные ситуации в самых разнообразных условиях — от зарубежных стран до Петербурга и российских помещичьих имений. Согласно наброскам планов, русский Пелам (в некоторых вариантах Пельмов — VIII, 975) должен был пройти через несколько бурных любовных приключений, подружиться с повесой по имени Федор Орлов, попасть из-за него под суд, удалиться, как Онегин, на какое-то время в деревню, завязать отношения с будущими декабристами. (Действие задуманного романа, судя по реальным историческим именам и реальным событиям, упоминаемым в планах, должно было происходить в конце 1810-х гг., то есть в период перед ссылкой, который Пушкин провел в Петербурге.) Из планов не ясно, собирался ли Пушкин оставить в романе реальных исторических персонажей, упомянутых им в этих набросках, или дал бы им другие имена<sup>17</sup>; определенно можно сказать, что замысел Пушкина предполагал изображение психологически сложных характеров на фоне российской жизни.

Последнее из неоконченных беллетристических произведений Пушкина известно под редакторским заглавием по имени героини, Марьи Шонинг (1835). Оно начинается с переписки между Анной Гарлин, бывшей служанки в доме Шонингов, и Марьей, у которой только что умер отец, не оставив ей ничего, кроме долгов по уплате налогов в казну города Нюрнберга. За письмами — всего их три — следует изображенная от третьего лица сцена аукциона, на котором Марья теряет все, что было у нее и ее отца. Обрывающийся на этом русский текст сопровождается в рукописи кратким изложением на французском языке предположительно реальной истории Марьи Шонинг, взятой из французского собрания уголовных дел<sup>18</sup>. Из пушкинского конспекта мы узнаем, что Марья, доведенная до крайней нужды и

оскорбленная в полиции, где ее приняли за проститутку, решила на самоубийство, но была спасена своей бывшей служанкой Анной. Она стала жить у Анны, которая была замужем за инвалидом и у которой было двое детей. Какое-то время жизнь шла нормально, две женщины кормили Гарлина и детей, но потом случилась трагедия: находить работу женщинам становилось все труднее, Анна заболела, Гарлин умер, и дети оказались на пороге голодной смерти. Марья решила пожертвовать собой и Анной, чтобы осиротевших детей взяли в приют. С этой целью она сделала ложное признание в полиции, будто родила ребенка, а потом вместе с Анной убила его и похоронила. Анна, поняв замысел Марьи, подтвердила ее рассказ. Обоих приговорили к смерти; Марья перед казнью пыталась отказаться от самоговора, но было уже поздно: Анну обезглавили, а Марья умерла от ужаса, еще не дойдя до плахи палача.

Что в этой странной мелодраме вызвало интерес Пушкина? Второе письмо Марьи в пушкинском тексте содержит намек на то, что главным образом его интересовало эмоциональное состояние обезумевшей от душевных потрясений девушки: на похоронах и панихиде по отцу она то чувствует себя на грани обморока, то силы ее восстанавливаются, то у нее начинается головокружение, то ей хочется смеяться. Вероятнее всего, в намерения Пушкина входило дальнейшее исследование состояния ее ума и попытка показать, что заставило ее искать смерти таким странным образом: ведь, в конечном счете, это были не ее дети, и ее смерти не требовалось, чтобы их приняли в приют; но даже если она полагала, что должна умереть, ей не обязательно было выбирать такой унижительный способ самоубийства. Пушкин, вероятно, почувствовал в ее характере склонность к самоуничтожению и самоунижению, что роднило бы ее с Германном и Вольской.

## 2

Самым важным, хотя хронологически и не последним, беллетристическим наброском Пушкина из написанных незадолго до смерти были „Египетские ночи“. Как и в „Пиковой даме“, в этом неоконченном произведении развивается несколько тем, к которым Пушкин обращался в

различных жанрах на протяжении десятилетия. К теме Клеопатры, одной из центральных в этом произведении, он уже обращался в одноименной исторической элегии, созданной осенью 1824 г. Написав на рукописи первого чернового варианта этого стихотворения „Aurelius-Victor“ (III, 678), Пушкин тем самым указал, что пользовался позднеримским историческим источником — компилятивным сочинением под заглавием „Книга о знаменитых мужах города Рима“ („Liber de Viris Illustribus Urbis Romae“), приписываемым Сексту Аврелию Виктору<sup>19</sup>. Последняя короткая главка этого труда (гл. 86) посвящена Клеопатре и содержит следующее предложение: „Она была столь похотлива, что нередко просто продавала себя, как проститутка, и столь красива, что многие мужчины платили жизнью за ночь с нею“<sup>20</sup>. Хотя это предложение двусмысленно („платили жизнью“ могло означать, что жертвовали собой в поединке или сражении в обмен на любовь Клеопатры, или что они рисковали жизнью, пробираясь в ее спальню ночью, или что-нибудь другое), Пушкин прочел его однозначно как указание на то, что по взаимному договору Клеопатра обезглавливала своих любовников после ночи любви.

Перебелив первый черновик стихотворения, Пушкин до поры до времени отложил его в сторону<sup>21</sup>. Он вернулся к этому замыслу четыре года спустя, осенью 1828 г., изменив размер в тех частях, где в первой редакции были гекзаметры, на четырехстопный ямб и внеся несколько изменений, которые помогали яснее понять его мысль. Самое важное из этих изменений состоит в том, что здесь Клеопатра не повторяет своего вызова. В первой редакции мы слышали, как ее поклонники

...Клеопатру славя хором,  
В ней признавая свой кумир,  
[Теснились] все к её престолу,  
(III, 679),

из-за чего она начинает сомневаться в их искренности; она бросает свой вызов, как бы желая узнать, любит ли ее кто-нибудь по-настоящему; мужчины отвечают на ее слова ошеломленным молчанием; ей приходится повторить вызов; а когда наконец выходят вперед три ее поклонника, у нас складывается впечатление, что они исполняют свой долг перед деспотичной царицей не в меньшей степени, чем повинуются зову сердца. Но в редакции 1828 г. от вызова

Клеопатры „страстью дрогнули сердца“ (III, 130), и хотя ее предложение отзывается в душах присутствующих ужасом, их „смущенный ропот“ длится не долго, и ей не приходится дважды повторять свой призыв, потому что трое желающих выходят вперед, пока она в ответ на первую реакцию толпы еще обводит ее презрительным взглядом. Во втором варианте она душа пиршества и внешне совершенно счастлива в присутствии своих гостей; она задумывается лишь на мгновение, чтобы изобрести самую экстравагантную любовную игру, на какую у нее хватает воображения, игру, которая сделает счастье абсолютным. А мужчины отвечают на зов ее разрушительного пламени, движимые своей саморазрушительной гордостью или любовной страстью. Вероятно, именно эта взаимоудовлетворяющая встреча пламени и его подпитывающего воздуха делает Клеопатру во второй редакции более сострадательной: в первой она просто „любовалась“ (III, 685) последним из вышедших вперед — совсем еще юношей; теперь же она либо останавливает на нем „грустный взор“ (III, 131), как сказано в одном из вариантов, либо смотрит на него „с умилением“ (III, 692), как мы читаем в варианте, которому отдал предпочтение Б. В. Томашевский<sup>22</sup>.

Как и первая редакция (1824), вторая (1828) была отложена для возможного использования в будущем. Одна такая возможность представилась Пушкину в связи с „Повестью из римской жизни“ (называемой также по первым словам: „Цезарь путешествовал“), над которой он начал работать в 1833 г. и к которой вернулся в 1835 г. От этой попытки написать историческую новеллу сохранились, во-первых, три фрагмента прозаического текста. Писатель Тит Петроний получает известие о том, что попал в немилость у Нерона; он решает покончить счеты с жизнью, а не ждать смерти от руки цезаря<sup>23</sup>. Предметом повествования, как можно предположить по этим фрагментам, должна была стать попытка Петрония умереть благородной смертью. Рукопись указывает на то, что Пушкин намеревался ввести в прозаический текст перевод двух од — одну Анакреона, на тему о старости и смерти, другую — Горация, рассказывающую, вероятно с намеренным преувеличением, о том, как поэт бежал с поля боя, то есть также посвященную теме мужества и трусости перед лицом смерти<sup>24</sup>. Вводя эти стихотворения в прозаический текст, Пушкин пытался сочетать два жанра, которые когда-то считал несовместимыми. Задум

манное произведение в законченном виде, вероятно, было бы близко к жанру менипповой сатуры, к которому принадлежит „Сатирикон“ Петрония<sup>25</sup>.

Кроме этих трех фрагментов до нас дошел набросок плана, написанный рукою Пушкина. Этот план предполагалось реализовать в следующей сцене: Петроний лежит в теплой ванне и то вскрывает себе вены, то забинтовывает разрезы, чтобы еще немного продлить жизнь, а несколько близких друзей тем временем развлекают его историями и приятными разговорами. Рассказ „о Клеопатре“ (VIII, 936) должен был быть первым, которым друзья поддерживали Петрония в последние минуты его жизни. Что именно подразумевали эти слова („о Клеопатре“) и пушкинская фраза „наши рассуждения о том“ — не ясно. Если Пушкин намеревался привести здесь стихи о вызове, брошенной Клеопатрой, тогда темой обсуждения был бы вид смерти, выбранный тремя будущими любовниками<sup>26</sup>. Но возможно, Пушкин имел в виду самоубийство самой Клеопатры, и в этом случае „Повесть из римской жизни“ была бы мало связана с его более ранними стихотворениями о любовных подвигах Клеопатры. Однако самоубийство Клеопатры — то обстоятельство, что она предпочла смерть разбитому сердцу и унижениям, — было бы для Петрония и его друзей темой ясной и почти не требующей обсуждения, а потому связь повести с ранними стихотворными произведениями более вероятна. Вопрос о том, можно ли жертвовать жизнью за ночь наслаждений, представляется более вероятной темой диспута.

Как бы то ни было, но работа над „Повестью из римской жизни“ не пошла далее первых фрагментов и наброска плана, а позднее, вероятно в 1835 г., Пушкин намеревался вставить стихотворение о Клеопатре в другое свое прозаическое произведение, для которого редакторским заглавием служит первое предложение: „Мы проводили вечер на даче...“. Рукопись этого произведения состоит из нескольких черновых и беловых фрагментов. В первом из них описан светский прием, на котором по ходу беседы рассказывается анекдот о госпоже де Сталь — о том, как она якобы спросила Наполеона, кого он считает самой выдающейся женщиной в мире, на что он ответил: „Ту, которая народила более детей“ (VIII, 420). Молодой человек, которого зовут Алексей Иванович, говорит, что самой удивительной женщиной из всех живших на земле он считает Клеопатру, а в доказательство пересказывает частично прозой, частично

стихами (по его словам, написанными его другом, поэтом \*\*) историю о вызове, брошенной Клеопатрой своим поклонникам. После декламации стихов гости спорят о том, смогла ли бы Клеопатра существовать в условиях современной жизни, а в последнем фрагменте Алексей Иванович спрашивает молодую даму, Вольскую, пожелала ли бы, по ее мнению, какая-нибудь женщина в Петербурге 1830-х гг. заключить договор, подобный тому, который заключила Клеопатра со своими будущими любовниками. Она отвечает утвердительно (но ее ответ не обязательно относится к ней самой), и Алексей Иванович сразу же уходит, может быть, чтобы обдумать ее слова.

Обстановка, в которой происходит действие фрагмента „Мы проводили вечер на даче...“, незамедлительно воскрешает в памяти более ранний набросок „Гости съезжались на дачу...“. Тот факт, что и здесь Пушкин назвал свою героиню Вольской, тоже, вероятно, говорит о попытке переработать оставленную ранее тему. Также показательно, что Нина Воронская, персонаж восьмой главы „Евгения Онегина“, имеющая тот же прототип, что и Вольская, названа „Клеопатрою Невы“ (VI, 172)<sup>27</sup>. Очевидно, что Пушкин собирался возобновить психологическое исследование сложных человеческих характеров своего времени и создать образ современной петербургской Клеопатры.

Изменение географической и хронологической обстановки сказалось на том, как Пушкин трактует тему Клеопатры. Прежде всего, косное суждение Наполеона о женщинах, которое один из гостей, Сорохтин, иронично характеризует как простодушное высказывание гения, задает истории о Клеопатре тривиальный контекст. Другие гости, предлагая своих кандидаток на титул первой женщины в мире, называют самое госпожу де Сталь, Орлеанскую Деву, королеву Елизавету I, маркизу де Ментенон и госпожу Ролан, а в конце Алексей Иванович предлагает Клеопатру. Клеопатра из стихотворения 1828 г. была неповторима и поэтична в величии своих эксцентричных желаний; Клеопатра этого наброска становится темой разговора просто к слову и сравнивается с другими женщинами, в той или иной мере претендующими на славу. То, что, по первоначальному замыслу, должно было поразить и оставить яркое, цельное впечатление, теперь стало объектом анализа.

Как подчеркнул В. Я. Брюсов, изначально одна из привлекательных черт Клеопатры состояла в открытом прояв-

лении ею своих наклонностей<sup>28</sup>. Она „с видом ясным“ (III, 130) бросила свой вызов в лицо всем собравшимся и наблюдала за их реакцией „взором презрительным“ (III, 131). Трое принявших ее вызов выходят вперед „смелой поступью“ и с „ясными очами“ (III, 131). Алексей Иванович, напротив, не сразу решается рассказать свой анекдот, а Вольская, которая по ходу действия, вероятно, станет „Клеопатрою Невы“, стыдливо умоляет его не рассказывать этот анекдот, „опустив чопорно огненные свои глаза“ (VIII, 421). Хозяйка дачи предполагает, что анекдот Алексея Ивановича будет несколько неблагопристойным, но уверяет его, что рассказать его можно, потому что все только что видели мелодраму Дюма-отца „Антони“ („Antony“, 1832), а экземпляр бальзаковской „Физиологии брака“ („Physiologie du mariage“, 1829) лежит тут же, на камине. Вместо поражающей воображение поэтической фантазии мы имеем дело с непристойной историей, рассказанной с точки зрения представления о плотской любви, бытовавшего в XIX веке.

Этот новый контекст вносит иные смысловые оттенки в „Клеопатру“, которую продолжает пересказывать и декламировать Алексей Иванович. Прозаические фрагменты подверглись сильной стилизации и отражают литературный вкус либо самого Алексея Ивановича, либо его друга-поэта. Это, может быть, самая поэтическая проза во всем прозаическом наследии Пушкина: один исследователь справедливо заметил, что эти фрагменты могли бы быть написаны Гоголем<sup>29</sup>. Во вступлении к пиру Клеопатры, оставляющем здесь значительно большее художественное впечатление, чем в ранних стихотворениях, изображается знойная александрийская ночь, которая распалает страсть царицы. Благодаря экзотическим деталям<sup>30</sup> предмет этого описания кажется значительно более удаленным от Петербурга XIX века, чем в ранних стихотворениях. Триста юношей, триста девушек и триста черных евнухов, которые во введении прислуживают гостям, привносят на дачу княгини D. сказочно-фантастическую атмосферу. Может быть, следующая далее тема покажется гостям более приемлемой в таком одеянии.

Стихи, в которых собственно и развивается тема, привносят еще одно изменение. В прежних редакциях Клеопатра принималась такой, какой она была, без каких-либо объяснений, теперь же мотивы ее поступков анализируются. Друг Алексея Ивановича начинает свое стихотворение с риторических вопросов: почему Клеопатра беспокойна, по-

чему она не удовлетворена, когда обладает властью, богатством, когда ею восхищаются и она может испытать любые чувственные наслаждения, какие только пожелает? (В черновом варианте говорится даже о мужском гареме, в котором „стыдливо страстные“ юноши ждут ее приказаний; VIII, 995). Ответ, предлагаемый автором, таков: „Утомлена, пресыщена, / Больна бесчувствием она...“ (VIII, 423). Ее ненасытность наводит на мысль, что она принадлежит эпохе поздней, клонящейся к закату Римской империи, что она жертва упадка нравов, связанного с определенным историческим периодом. Парадоксальным образом далекая царица из сказки становится объектом исторического анализа.

Как и предполагал Алексей Иванович, его слушателям рассказ показался неприличным. Кто-то говорит, что его следует доставить „бесстыднице“ Жорж Санд (VIII, 423), которая вполне могла бы переделать его на нынешние нравы. Другой гость возражает: по его мнению, рассказ принадлежит исключительно древности, что и приводит к главному вопросу: могла ли бы Клеопатра существовать в современную эпоху? Хотя в дальнейшем разговоре не всегда указывается, кто произносит те или иные реплики, контекст свидетельствует, что все замечания в поддержку положительного ответа на этот вопрос принадлежат Алексею Ивановичу. „Неужто между нынешними женщинами (говорит он.— П. Д.) не найдется ни одной, которая захотела бы испытать на самом деле справедливость того, что твердят ей поминутно: что любовь ее была бы дороже им жизни“ (VIII, 424). Но это не удовлетворяет его собеседников, которые хотят практических уточнений. У современной Клеопатры, возражает одна дама, не было бы власти, чтобы провести в жизнь условия контракта, когда наступит время: „...ведь нельзя же такие условия написать на гербовой бумаге и засвидетельствовать в Гражданской палате“ (VIII, 424). Ответ Алексея Ивановича, который говорит, что мужчина может дать слово чести совершить самоубийство, тоже высмеивают: кто-то высказывает мысль, что мужчина может передумать и на следующий день уехать за границу, оставив свою даму в дурах. Ни один из аргументов Алексея Ивановича: что жизнь, в конце концов, уж не такое сокровище, что существование без наслаждений бессмысленно — не кажется убедительным, весомее звучат скептические, пусть приземленные и банальные, но тем не менее не лишённые здравого смысла контраргументы его собеседников. Зачем женщине убивать

мужчину, если она его любит? Как мог бы он любить ее, зная, что она бессердечное существо, жаждущее его смерти? Этот спор являет собой сухой анализ в прозе поэтических представлений о страсти. Наконец, загнанным в угол Алексею Ивановичу приходится признать, что он не имеет в виду взаимной любви: „А что касается до взаимной любви... то я ее не требую: если я люблю, какое тебе дело?..“ (VIII, 424). Из этого признания следует, что участники контракта Клеопатры имели бы каждый свои мотивировки и почти не думали бы друг о друге, а если бы и нашли взаимное удовлетворение, то оно было бы более или менее случайным. Такое представление выводит спор за рамки романтических клише „любви“ в область поступков, мотивация которых обусловлена эгоцентричной и неврастеничной психикой. Может быть, именно поэтому один из собеседников Алексея Ивановича как раз в этот момент требует сменить тему разговора.

В последнем прозаическом фрагменте этой повести еще раз подчеркивается огромное различие между двором египетской царицы и петербургским салоном. Вместо того чтобы сделать свое предложение во всеулышание, Алексей Иванович склоняется к Вольской, будто рассматривая ее рукоделие, и говорит с нею вполголоса. Сначала она не отвечает, и ему приходится повторить вопрос. Но самое характерное в этой ситуации состоит в том, что она иронически зеркальна договору Клеопатры: здесь будущая жертва сама предлагает сделку застенчивой разрушительнице<sup>31</sup>.

Анна Ахматова высказала предположение о том, что финальный диалог между Вольской и Алексеем Ивановичем поразительным образом драматически заключает повесть, а потому мы должны рассматривать „Мы проводили вечер на даче...“ как завершенное произведение. Какие еще детали, продолжает свою мысль Ахматова, могли бы мы пожелать: уж конечно не описание ночи любовных утех или последующего самоубийства „счастливец“?<sup>32</sup> Однако следует возразить: нет никакой уверенности в том, что Пушкин предполагал дать мелодраматическую развязку с самоубийством как следствием связи Алексея Ивановича с Вольской. Не случайно Пушкин рассыпал в тексте намеки на другой возможный исход. Поскольку нам сказали, что мужчина может просто не сдержать слова, оставив свою даму в дураках (что было бы концовкой в духе фарса), мы должны узнать наверняка, окажется или нет Алексей Иванович таким муж-

чиною. Поскольку нам также сказали, что женщина, любящая мужчину, пощадила бы его (подобный возможный исход по отношению к самой юной жертве царицы был заложен даже в текст „Клеопатры“ 1828 г.), у нас возникает желание узнать, окажется или нет Вольская такой женщиной. Если бы она решила освободить его от данного им слова, то все могло бы иметь комический исход. Таким образом, у нас есть по крайней мере три возможных развязки<sup>33</sup>, а поскольку текст не содержит никаких определенных указаний на то, в каком направлении будут развиваться события, мы не можем считать повесть завершенной. Можно даже утверждать, что беседа в салоне до того момента, когда Алексей Иванович делает свое предложение Вольской, не только оставляет открытым вопрос об исходе их возможной связи, но явно содержит указания на то, что события будут развиваться в неожиданном для него направлении. Один исследователь к месту заметил, что история о Клеопатре, возможно, должна была сыграть в этой повести такую же роль, что и анекдот о трех выигрывающих картах в „Пиковой даме“: она должна была дать толчок развитию событий, а в итоге совершенно сбила героя с толку<sup>34</sup>.

Исследователями признано, что Пушкин, по всей вероятности, оставил замыслы, связанные с повестью „Мы проводили вечер на даче...“, до того, как осенью 1835 г. приступил к работе над „Египетскими ночами“<sup>35</sup>. Таким образом, этот роман стал еще одной попыткой развития темы Клеопатры. Он состоит из трех небольших глав в прозе и двух стихотворений, которые, хотя и не были приложены Пушкиным к прозаическим частям, традиционно инкорпорируются в это произведение, поскольку очевидна их тематическая общность.

Герой незавершенного романа — молодой аристократ по имени Чарский, он еще и поэт. К нему как собрату по искусству приходит просить о помощи в организации публичных выступлений приехавший в Петербург итальянский импровизатор.

Начало первой главы, рассказывающее о положении Чарского-поэта в обществе,— это новая редакция рассмотренного нами выше незавершенного наброска под заглавием „Отрывок“<sup>36</sup>. Основное различие между героем „Отрывка“ и Чарским состоит в том, что Чарский, будучи богат, не зависит от писательских гонораров. Вероятно, Пушкин внес это изменение, чтобы получить возможность противопоста-

вить богатого, независимого русского поэта бедному итальянскому импровизатору. Примечательно также, что о Чарском, в отличие от героя „Отрывка“, не говорится, что он отпрыск древнего рода, переживающего в XIX веке трудные времена. Из рукописи „Египетских ночей“ видно, что Пушкин даже играл мыслью обозначить диаметрально противоположную сословную принадлежность Чарского: „...дядя его, саратовский откупщик, оставил ему хорошее имение“ (VIII, 839). Если бы Пушкин не изменил этот вариант, Чарский оказался бы одним из тех выскочек, которых Пушкин в нескольких своих произведениях предыдущих лет насмешливо называл аристократами. Однако такое сословное положение Чарского смягчило бы четко выраженное различие между ним и итальянцем. Должность, которой Пушкин, в конечном счете, наделил дядю, — „виц-губернатор в хорошее время“ (VIII, 263) — все же бросает тень на источник богатства Чарского, но по крайней мере не выделяет его из общего круга аристократии.

В научной литературе называлось несколько возможных прототипов образа импровизатора. Поэтом, чьи импровизации производили на Пушкина самое сильное впечатление, был Адам Мицкевич. В апреле 1828 г. в номере Демугова трактира, где жил тогда Пушкин, состоялось одно из самых блестящих выступлений польского поэта<sup>37</sup>. По свидетельству очевидца, после одной импровизации Мицкевича Пушкин восклицал: „*Quel génie, quel feu sacré, que suis-je après de lui!*“<sup>38</sup> Однако некоторые детали выступления итальянского импровизатора в „Египетских ночах“ взяты, видимо, из другого источника: из импровизаций молодого немца Максимилиана Лангеншварца, который выступал в Петербурге в апреле и октябре 1832 г.<sup>39</sup> Вполне возможно, Пушкин слышал также и о Томмасо Сгринчи, самом известном в Западной Европе импровизаторе того времени, которому однажды во время выступления была предложена тема „Смерть Клеопатры“ и который, как и пушкинский итальянец, славился своей жадностью<sup>40</sup>. Далее, сцена прихода импровизатора к Чарскому, когда тот пишет стихи, могла быть навеяна посещением некоего Александра Ваттемара, странствующего актера, мима и чревоушателя, который пришел искать покровительства в неудобное для Пушкина время<sup>41</sup>. И наконец, склонность романтиков к изображению импровизаций,

\* Какой гений! какой священный огонь! что я рядом с ним? (Фр.)

нашедшая отражение в произведениях вроде „Коринны“ („Corinne“, 1807) Жермены де Сталь, „Импровизатора“ („Improvvisatore“, 1827) Сэмюэла Кольриджа и „Импровизатора“ (1833) В. Ф. Одоевского, вероятно, в определенной мере сказались и на творчестве Пушкина<sup>42</sup>.

Первая импровизация итальянца в „Египетских ночах“ восходит к двенадцатой и тринадцатой строфам неоконченной поэмы „Езерский“ (1832—1833). Эти строфы, предвосхищающие критику поэта за выбор героя и защищающие свободу его вдохновения, были частично переработаны Пушкиным в 1835 г., и к ним были добавлены еще шесть строк, начинающиеся словами: „Таков поэт: как Аквилон...“ (VIII, 854—855). Принадлежность этих материалов „Египетским ночам“ настолько очевидна, что лишь немногие исследователи возражали против решения редакторов посмертного собрания сочинений Пушкина, В. А. Жуковского и П. А. Плетнева, включить их в текст<sup>43</sup>. Но Пушкин явно не закончил работу над этими стихами, которые не в полной мере соответствуют определению, данному им рассказчиком, — „пыльные строфы“ (VIII, 268)<sup>44</sup>. Поскольку Пушкин решил стилизовать „Клеопатру“ для включения в повесть „Мы проводили вечер на даче...“, резонно предположить, что подобным же образом он пожелал бы переработать и строфы из „Езерского“ для контекста „Египетских ночей“<sup>45</sup>.

В качестве второй импровизации итальянца редакторы традиционно печатали „Клеопатру“ в редакции 1828 г. Может возникнуть вопрос: не лучше ли отвечали бы целям „Египетских ночей“ фрагменты стихотворения, переработанного для повести „Мы проводили вечер на даче...“? Однако эти фрагменты, как мы видели, не составляют целого стройного произведения (в них мы не видим, как выходят вперед будущие любовники), а их расположение в записной тетради Пушкина и их стилистические особенности говорят о том, что они предназначались для „Мы проводили вечер на даче...“<sup>46</sup>. Но даже если эти фрагменты не подходили „Египетским ночам“, мы должны предположить, что, доведи Пушкин свой замысел до конца, он переработал бы для романа именно стихотворение 1828 г. Обе импровизации, включаемые в „Египетские ночи“ во всех авторитетных изданиях, должны рассматриваться лишь как наиболее близкие из имеющихся приближений к тому, что Пушкин, по всей видимости, намеревался сделать.

В статье 1861 г. Достоевский утверждал, что „Египетские ночи“ являются завершенным произведением<sup>47</sup>. Он, несомненно, был прав в том смысле, что существующий прозаический текст полностью развивает и доводит до развязки определенные темы. Тем не менее некоторые части текста, кажется, требуют продолжения. Зачем бы понадобилось Пушкину намекать на параллель между „молодой величавой красавицей“ (VIII, 273), которая без смущения и со всевозможной простотой вынула сверток из урны, и Клеопатрой, если в его планы не входило создание образа невиской Клеопатры? Эти текстуальные указания, а также общая тема Клеопатры убедили некоторых исследователей в том, что фрагмент „Мы проводили вечер на даче...“ можно было бы трансформировать в продолжение „Египетских ночей“, если убрать из него пересказ Алексея Ивановича и допустить, что описанный прием на даче происходил после представления итальянца<sup>48</sup>. Это допущение, однако, слишком вольно трактует имеющиеся тексты: Пушкин, вероятно, оставил работу над наброском „Мы проводили вечер на даче...“ до того, как предпринял новую попытку развить тему Клеопатры в „Египетских ночах“. Вероятнее всего, „Египетские ночи“ — это фрагмент романа, в котором Пушкин намеревался изобразить нравы современного ему общества, но поскольку мы не знаем, как Пушкин продолжал бы роман, мы должны ограничить наш анализ имеющимся материалом.

В этих фактически бессюжетных главах содержится сжатое и самодостаточное объяснение природы поэтического творчества. В этой связи рассматриваются две проблемы: отношения поэта с обществом и нравственная ценность его творческих порывов. Отношения итальянского импровизатора с обществом сравнительно просты: он беден, ему нужно продать свое профессиональное мастерство, он жаждет до любых вознаграждений, которые ему предлагают<sup>49</sup>. Ирония его положения заключается, однако, в том, что самым ходовым товаром оказывается не столько его высокое искусство, сколько его экзотичность. В самом деле, на подмостках он должен уметь гладко импровизировать, но сама живость его речи, его необычная наружность, внешние проявления акта творчества и, самое главное, то, что он иностранец, значат для слушателей больше, чем достоинства его поэзии. Чарский с самого начала понимает это и говорит итальянцу: „Я надеюсь, <...> что вы будете иметь успех: здешнее общество никогда еще не слыхало импровизатора. Любопыт-

ство будет возбуждено; правда, итальянский язык у нас не в употреблении, вас не поймут; но это не беда; главное — чтоб вы были в моде" (VIII, 267)<sup>50</sup>. Один исследователь заметил, что непонимание в буквальном смысле слова публикой поэта, импровизирующего на итальянском языке, символично, так как отражает общее непонимание публикой поэта<sup>51</sup>.

Хотя Чарский осознаёт необходимость для итальянца взывать к чувствам публики на поверхностном уровне, сам он никогда не стал бы искать популярности подобным образом. По этой причине перед представлением его неприятно поражает театральное облачение импровизатора. В этот момент он думает, что поэт не должен выглядеть „заезжим фигляром" (VIII, 271). Но когда он видит эффектную фигуру импровизатора на подмостках, он соглашается с мнением итальянца о том, что́ нужно публике. (Это мнение согласуется с тем, что раньше говорил сам Чарский о возбуждении любопытства.)

Таким образом, получается, что игра на публику с целью добиться популярности — это уступка, на которую вынужден идти бедный поэт. Если же финансовые заботы не отягощают поэта, то он может не принимать во внимание мнение широкой публики и творить только для небольшого избранного круга. Перед первой своей импровизацией итальянец говорит Чарскому: „...где найти мне лучшую публику? Вы поэт, вы поймете меня лучше их, и ваше тихое ободрение дороже мне целой бури рукоплесканий" (VIII, 268). А в следующей главе, когда итальянец слышит тему „Cleopatra e i suoi amanti"\*, он ее не понимает, его воображение ею не воспламеняется, пока Чарский, тоже поэт, не объясняет ему суть записки. За этим стоит мысль о том, что поэзия творится поэтами для поэтов.

Если это так, то Чарский должен быть счастливейшим из поэтов, потому что он, в отличие от итальянца, может не продавать продукта своего вдохновения. „Искренние друзья" (VIII, 264), которым он признается, что знает истинное счастье только в моменты поэтического вдохновения, и составляют, по-видимому, его небольшой избранный кружок. (Под „братьей литераторов" — VIII, 264,— чьего общества он избегает, он явно подразумевает литературных поденщиков, а не настоящих поэтов.) Тем не менее — и

\* Клеопатра и ее любовники (*итал.*).

это одна из причин, по которой он нужен Пушкину в дополнение к импровизатору,— он беспокоится о своих отношениях с обществом много сильнее, чем итальянец. Если его не волнует, как публика принимает его стихи, он мог бы их не печатать, а только читать в избранном кругу своих друзей. Но тем не менее он их печатает, а потому его сетования на отношение к его творчеству публики кажутся не вполне искренними. Внутренний импульс побуждает его творить, и ему нужна публика, как бы мало она ни понимала. Итальянцу поэт мог понадобиться в качестве посредника, но его тема была предложена кем-то из зрителей, а конечный результат его труда произвел на его слушателей некое художественное впечатление. Мысли Пушкина о взаимоотношениях автора и публики наиболее выразительно проявились в том, как изображен поэт в первой импровизации итальянца: поэт идет, не замечая вокруг никого и ничего, а „Между тем за край одежды/ Прохожий дергает его“ (VIII, 269).

Этот „прохожий“ олицетворяет еще одно требование, предъявляемое к поэту обществом. Поэт, настаивает он, не должен бродить бесцельно и нисходить до недостойных предметов, поэт должен воспарять к небесам, потому что „обязан истинный поэт / Для вдохновенных песнопений/ Избрать возвышенный предмет“ (VIII, 269). В наброске плана, связанном с этими строками в „Езерском“, Пушкин записал: „Зачем ничтожных героев? Что делать — я видел Ипсиланти, Паскевича, Ермолова“ (V, 410). Это говорит о том, что, защищая свой выбор в качестве героя заурядного человека, Пушкин отвечал тем критикам, которые упрекали его за то, что он после путешествия в Арзрум не пишет од, воспевающих русское оружие, и в особенности за то, что не воздает хвалу командующему кавказской армией И. Ф. Паскевичу<sup>52</sup>. Импровизация итальянца красноречиво утверждает право поэта не подчиняться подобным требованиям публики. Скрытая ирония здесь заключена в том, что это утверждение есть ответ на требование публики, которую в данном случае представляет Чарский.

Высказывалось мнение, что хотя тема первой импровизации („поэт сам избирает предметы для своих песен; толпа не имеет права управлять его вдохновением“ — VIII, 268) и предложена Чарским, она должна быть близка и сердцу самого импровизатора, поскольку является главной для природы его искусства<sup>53</sup>. Но в этом случае возникает

вопрос: что бы сделал итальянец, если бы ему была предложена возвышенная тема, например военная слава? Очевидный ответ состоит в том, что он создал бы не менее страстную импровизацию и на эту тему. Вряд ли Пушкин забыл, что воспевал покорение Ермоловым Кавказа в эпилоге к „Кавказскому пленнику“ и что его откликом на польское восстание 1830 г. были исполненные националистического духа стихотворения „Клеветникам России“ (1831), „Бородинская годовщина“ (1831) и „Он между нами жил...“ (1834) — в последнем он упрекал Мицкевича за его национализм. Мы снова сталкиваемся с „отрицательной способностью“ поэта-хамелеона, который надевает маски и полностью погружается в изображаемую тему. Националистические стихи Пушкина были продуктом сиюминутного вдохновения; когда в другие мгновения он пребывал в иных настроениях, вдохновение уводило его в совершенно другие материи. Таким образом, необходимость отвечать в равной степени прекрасными стихами на противоречащие одно другому требования была не только профессиональным затруднением импровизатора, но и уделом всех поэтов. Характерно, что слова итальянца о „тесной связи между собственным вдохновением и чуждой внешнею волею“ в черновом варианте читались: „тесную связь между вдохновением и внешнею природою“ (VIII, 270, 849). Очевидно, что, по исходной мысли Пушкина, сама природа создала противоречащие друг другу побудительные мотивы и поэт не может не подчиняться им. Слушатели импровизатора, предлагающие ему неожиданные темы, выполняют ту же функцию, что и жизнь в целом, причудливо вдохновляющая поэта.

Сходство итальянского импровизатора и поэта Чарского раскрывается по мере развития сюжета. Несмотря на их контрастные черты: богатство и нищету, скрытность и склонность к экзальтации, скептическую характеристику вдохновения как „дряни“ (VIII, 264) и романтический взгляд на него как на „приближение бога“ (VIII, 274)<sup>54</sup>, — итальянец имеет право сказать Чарскому: „Вы поэт, так же, как и я“ (VIII, 268). Их тождественность ярче всего проявляется в их сотворчестве во время второй импровизации. Есть некая преднамеренная неопределенность в том, кто первым предложил тему Клеопатры: только румянец на щеках некрасивой девицы и слезы у нее на глазах указывают на то, что, вероятно, именно она предложила эту тему, но даже если слезы в достаточной мере и выдают ее, мы не знаем, как

не знает и итальянец, что конкретно было у нее на уме. Она могла иметь в виду таких любовников Клеопатры, как Цезарь и Антоний. Но Чарский, действуя так, словно бы он и был импровизатором, принимает эту неопределенную тему, по-своему ее интерпретирует и в акте совместного творчества передает итальянцу<sup>55</sup>.

Характерное свойство импровизатора (а в расширительном толковании и поэта), делающее его и великим художником, и человеческим существом, способным на нравственное приспособленчество, заключено в его способности пропускать все, с чем он соприкасается, через сердце, то есть в повышенной чувствительности. Именно этим свойством обладал пушкинский пророк в стихотворении 1826 г. под тем же заглавием: как только серафим коснулся его глаз и ушей, он смог равно „внять“ и „неба содроганье“, и „ангелов полет“, и „гад морских подводный ход“, и „дольней лозы прозябанье“. Интересно отметить, что Киприяно, герой „Импровизатора“ В. Ф. Одоевского, становится великим художником, когда волшебник одаривает его способностью „все знать, все видеть, все понимать“<sup>56</sup>. Однако этот дар настолько ужасен, что Киприяно из-за него умирает.

Поскольку и Чарский, и итальянец обладают способностью применяться к поэтическому материалу, они оказываются сродни Клеопатре. В первой импровизации поэт защищает свое право заниматься низменными предметами, во второй он демонстрирует, что подобный предмет может быть трансформирован в подлинную поэзию. Если поэт избирает своим предметом, вместо возвышенной темы, извращенную сексуальность, то он подобен ветру, упорно поднимающему пыль в овраге, вместо того чтобы надувать паруса, которые жадно его ждут, подобен орлу, который по странной причине садится на чахлый пень, а не на величественную башню, подобен Дездемоне, которая по непонятному капризу полюбила не молодого итальянца, а старого мавра. Пусть почтенный философ считает, что тот или иной предмет недостойн поэзии, поэт волен выбирать любой, потому что „всем увлекается, будь его предмет уродливым или прекрасным, <...> низким или возвышенным“. Ему нужно одно: чтобы какое-нибудь свойство предмета — величие бесстыдной страсти Клеопатры — захватило его воображение.

Пушкин не дает ответа на вопрос, который исследует в „Египетских ночах“. Исследуя его, он даже позволяет себе вернуться к лицедейству (предмету своего исследования),

равно отождествляя себя с Чарским, итальянцем и Клеопатрой. Более того, он не только позволяет себе надевать маски, что ассоциируется с изменением цвета поэта-хамелеона, но и в большей степени, чем когда-либо ранее в своей прозе, обращается к поэтическим приемам.

В „Египетских ночах“ мы находим некоторые приемы, использовавшиеся в „Пиковой даме“; например, контрастирующие описания кабинета Чарского, с одной стороны, и с другой — комнаты итальянца в трактире характеризуют героев посредством аллюзивных деталей. Другие подобные детали дополняют сходство поэта с Клеопатрой рядом параллелей: и поэт из первой импровизации, и Клеопатра после мгновений восторга *низводят* *взор долу* в поисках новых желаний или вдохновения; и Клеопатра своим вызовом, и итальянец своей просьбой назвать ему темы приводят присутствующих в замешательство; урны, символы судьбы, используются и для определения очередности любовников Клеопатры, и для выбора тем импровизатором. Но в „Египетских ночах“ Пушкин идет даже дальше, чем в „Пиковой даме“: здесь, как в некоторых других набросках последних лет, он вводит стихи в прозаический текст. Более того, язык его прозы стал теперь таким гибким, что может, когда этого требует контекст, передавать характерные особенности романтической прозы, как, например, в описании вдохновения, охватившего итальянца<sup>57</sup>.

Первоначально Пушкин полагал, что проза позволяет отказать от множества различных масок, которых, казалось, требовала поэзия. И в течение всей своей жизни он шел к той суровой, объективной прозе, которой написана „История Пугачева“ и которая подвела его к работе над „Историей Петра“. Но это была научная проза, а попробовав перо в художественной, он вскоре убедился, что она не может быть голой мыслью и мыслью без каких-либо украшений. Из двух беллетристических произведений, которые Пушкин выдержал в стиле близком к небеллетристическому („Арап Петра Великого“ и „Кирджали“), первое осталось незаконченным, а второе оказалось слишком стилистически простым и невыразительным, а потому не может быть причислено к лучшим его творениям. Красочные „Повести Белкина“ оказались возвратом к традиции, которая требовала от автора ношения масок. Хотя и традиционные по своему жанру, они дали толчок продуктивному направлению, из

которого и возникла „Капитанская дочка“. Но простодушные рассказчики крайне затрудняли исследование идей и характеров, а потому Пушкин продолжал поиски такого способа повествования, который позволял бы доводить до читателя более сложные материи. Создание всеведущего повествователя в „Дубровском“ было шагом в нужном направлении, но настоящего успеха Пушкин добился только тогда, когда наделил своего всеведущего отстраненного повествователя умением пользоваться поэтическими приемами, как это было сделано в „Пиковой даме“.

Для создания сложных характеров необходимо было в большей мере пользоваться средствами поэзии. Пушкин, предвосхитив даже постфрейдистских писателей, понял, что аллюзии, символы, противопоставления — более гибкое средство, чем анализ, с точки зрения раскрытия характера. Аналитический вывод может быть правилен при определении конкретного психологического явления, но поэтический текст вызывает много более разнообразные отзвуки в сохраняющихся в подсознании архетипах, отражающих человеческий опыт. Поэтому поэтические приемы были крайне важны для Пушкина, когда он в ряде многообещающих, но, к сожалению, оставшихся незавершенными произведений пытался создать русский психологический роман.

Полное символов и аллюзий повествование было бы невозможно для Пушкина в то время, когда он не считал прозой произведения Руссо, де Сталь и Ричардсона, называя их „поэзией“. В то время у него были теоретические представления о прозе как об антитезе поэзии. Но проза, как блудная дочь Дуня, отказывалась следовать предписанным ей курсом. Продолжавшееся противостояние двух этих тенденций — одна к суровому, без украшательств стилю, другая к поэтическим приемам — и вызвало к жизни богатое разнообразие пушкинской художественной прозы.

## ПРИМЕЧАНИЯ

Полные сведения (фамилия и инициалы авторов, названия, выходные данные) о работах, указанных цифрами в квадратных скобках, приведены в разделе „Библиография“.

### ПЕРВАЯ ГЛАВА

1. Вяземский П. А. О „Кавказском пленнике“, повести соч. А. Пушкина // Сын отечества. 1822. Ч. 82. № 49. С. 115—126; письмо П. А. Вяземского А. И. Тургеневу от 27 сентября 1822 в изд.: [580]. Т. 2. С. 274.

2. Томашевский [73]. С. 406—407.

3. Simmons E. J. Pushkin. New York: Vintage, 1964. P. 92.

4. Erlich V. The Double Image: Concepts of the Poet in Slavic Literatures. Baltimore: John Hopkins Univ. Press, 1964. P. 22f.

5. С этой точки зрения рассматривает роман Лайонел Трилинг. См.: Trilling L. Jane Austen and „Mansfield Park“// From Blake to Byron/ Ed. by V. Ford. Harmondsworth: Penguin Books. 1957. P. 119—129. (The Pelican Guide to English Literature. Vol. 5).

6. Austen J. Mansfield Park. London: Zodiac, 1967. P. 252—253.

7. Фамилия Остин отсутствует в указателях к Академическому собранию сочинений Пушкина ([6]. Т. 17), а ее романы не представлены в каталоге библиотеки Пушкина. (см.: Модзалевский [579]; Модзалевский Л. Б. Библиотека Пушкина: Новые материалы// Лит. наследство. М., 1934. Т. 16—18. С. 985—1025.)

8. См. например: Wolff T. A. Shakespeare's Influence on Pushkin's Dramatic Work“// Shakespeare Survey 1952. P. 93—106. Полный обзор работ, посвященных данной теме, см. в статье: Алексеев М. П. Пушкин и Шекспир// Алексеев М. П. Пушкин: Сравнительно-исторические исследования. Л.: Наука, 1972. С. 240—280; То же. Л.: Наука, 1984. С. 253—292.

9. Под шекспировским „лицемером“ Пушкин имеет в виду Анджело из комедии „Мера за меру“.

10. Schlegel A. W. von. Über dramatische Kunst und Litteratur: Vorlesungen. 2. Aufl. Heidelberg: Mohr and Winter, 1817. Bd 3. S. 55. Цитируется перевод Т. И. Сильман, см.: Шлегель А. Чтения о драматической литературе и искусстве// Литературная теория немецкого романтизма: Документы/ Под. ред., со вступ. ст. и коммент. Н. Я. Берковского. Л., 1934. С. 261.

11. Ibid. S. 70—71.

12. Ibid. S. 226.

13. Mead G. H. Movements of Thought in the Nineteenth Century. Chicago: Univ. of Chicago Press, 1936. P. 63, 75.

14. Письмо Ричарду Вудхаусу (Woodhouse) от 27 октября 1818 в кн.: The Letters of John Keats/ Ed. M. B. Forman. 4th ed. London: Oxford Univ. Press. 1952. P. 226—227.

15. Письмо Джорджу и Томасу Китсам от 18 декабря 1817 (Ibid. P. 66).

16. Письмо Бенджамину Бейли (Baily) от 22 ноября 1817 (Ibid. P. 67).

17. Ibid. P. 67.

18. См.: Бестужев А. Взгляд на старую и новую словесность в России // Полярная звезда. М.;Л.: Изд-во АН СССР, 1960. С. 26. (Впервые — „Полярная звезда ... на 1823 год“); Сомов О. Обзор российской словесности за 1828 год// Северные цветы на 1829 год. СПб., 1828. С. 82—83.

19. Переверзев В. Ф. У истоков русского реального романа. М.: Гослитиздат, 1937. С. 48.

20. Бестужев А. Взгляд на старую и новую словесность в России. С. 26.

21. Эйхенбаум [161]. С. 60—62.

22. Сидяков [151]. С. 20—24. Более детальное сравнение ранней прозы Пушкина с прозой Батюшкова см.: Сидяков [147]. С. 10—16.

23. Гаевский [570].

24. Томашевский [73]. С. 33.

25. Томашевский [73] считал, что имя Фатам происходит от латинского *fatum* (судьба). Более вероятно, однако, что оно связано с именем дочери Мухаммеда, Фатимы, чье имя Дени Дидро и Жан Ле Рон д'Аламбер писали „Fathima ou Fathama“ (см.: Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers. Paris: Briasson, 1756. Т. 6. P. 249). Пушкин, вероятно, просто опустил женское окончание этого имени. Более восточная, нежели римская атмосфера романа, кажется, тоже говорит о том, что это арабское или персидское имя.

26. Гаевский [570]. С. 158; Анненков [13]. С. 22.

27. Подробно об этом четверостишии см.: [572]. С. 11—12.

28. Липранди [199].

29. См.: Цявловский и Цявловская [202].

30. Предание о Дуге опубликовал А. Хьждэу („Вестник Европы". 1830. № 23/24. С. 181—207); а предание о Дабиже — Б. Хьджэу („Сын отечества". 1838. Т. 1. С. 230—239).

31. Согласно историческим источникам, Дафна была не дочерью, а женой Дабижи; дворец сгорел до начала правления Дабижи. Полные сведения об этих легендах и исторически подтверждаемых фактах см.: Богач [197]. С. 137—180; Двойченко-Маркова [198].

32. Источник названия установлен Ю. Г. Оксманом [192].

33. Подробно о работе Пушкина над этим замыслом см.: Цявловская [193].

34. Об этом случае рассказала присутствовавшая там А. П. Керн (см.: Керн А. П. Воспоминания. Л.: Academia, 1929. С. 253).

35. „Уединенный домик на Васильевском" был напечатан под псевдонимом Тит Костомаров в „Северных цветах на 1829 год" (СПб., 1828. С. 147—217). Холодно принятая критикой, повесть была забыта, и о ней вспомнили лишь в 1912 г., когда в „Моих воспоминаниях" А. И. Дельвига (М.: Моск. Публ. и Румянцевский музей, 1912. Т. 1. С. 157—158) было опубликовано письмо В. П. Титова А. В. Головину от 29 августа 1879, в котором рассказывалось о ее происхождении. Повесть вскоре была напечатана в газете „День" (см.: [566]); впоследствии она перепечатывалась в других периодических изданиях и выходила отдельными книжками. В то время о ней писали Н. Л. Бродский [559], Н. О. Лернер [562].

36. Сравнение повести Титова с начальным замыслом „Влюбленного беса" проведено в статье В. Писной [563].

37. См.: Титов В. П. Монастырь св. Бригитты// Северные цветы на 1831 год. СПб., 1830. С. 156—176. Сравнение двух повестей Титова содержится в кн. Н. Л. Степанова [565]. С. 129—130.

38. Северные цветы на 1829 год. С. 174. Упоминание статуи Командора имеет в виду сцену из „Дон Жуана" („Don Juan", 1665) Мольера, д. IV, явл. 12. Я не согласен с А. Б. Ботниковой [20, С. 92—93], возводящей эту фразу Пушкина к эпизоду из новеллы Э. Т. А. Гофмана „Магнетизер" („Der Magnetiseur", 1814) из второго тома „Фантазий в манере Калло" („Fantasiestücke in Callot's Manier"). У Гофмана внезапно является персонаж по имени Альбан, а статуя Командора не упоминается. Другие параллели, установленные А. Б. Ботниковой между „Магнетизером" и „Уединенным домиком", вполне убедительны.

39. Более подробно гофмановские элементы в „Уединенном домике" рассмотрены в работах: Passage [106]. P. 116—130; Ingham [99]. P. 124—129.

40. См. Ахматова [557]. С. 196—202.

41. По некоторым сведениям, В. В. Виноградов отмечал, что к концу произведения стиль повествования все более удаляется от пушкинского (см.: Ахматова [557]. С. 198). Лекция В. В. Виноградова на эту тему, прочтенная 18 декабря 1962 г. в Государственном музее А. С. Пушкина в Москве, не была опубликована. А. Коджак [561] приводит

интересную аргументацию в пользу обильного присутствия в повести характерных пушкинских оборотов.

42. Ахматова [557]. С. 201. Обычно повесть не признается по-настоящему принадлежащей Пушкину. В десятитомное академическое издание она включена как приложение (см. [7]. Т. 9. С. 507—540).

43. Липранди [199]. С. 1410.

44. Фейнберг [77]. С. 245—280.

45. Там же. С. 281—293.

46. Фрумкина [81]. С. 66.

47. Степанов Н. Л. Письма Пушкина как литературный жанр// Степанов Н. Л. Поэты и прозаики. Москва: Худож. лит., 1966. С. 95.

48. См.: Винокур [117].

49. Фрумкина [81]. С. 66—68.

50. Shaw J. T. Introduction// Letters of Pushkin/ Tr. J. Thomas Shaw. Bloomington: Indiana Univ. Press, 1963. Vol. 1. P. 42.

51. Ходасевич В. Ф. О Пушкине. Берлин: Петрополис, 1937. С. 136—140. О широком диапазоне поэтических приемов, использовавшихся Пушкиным в его письмах, см. также: Гроссман Л. П. Культура писем в эпоху Пушкина// Гроссман Л. П. Цех пера: Статьи о литературе. М.: Федерация, 1930. С. 243.

52. Сиповский В. В. А. С. Пушкин по его письмам// Памяти Л. Н. Майкова. СПб., 1902. С. 458, 466. Более подробно и с библиографией вопроса см.: Todd W. M., III. The Familiar Letter as a Literary Genre in the Age of Pushkin. Princeton, N. J.: Princeton Univ. Press, 1976. P. 104—107, 141—148, 211—213.

53. См., например: Степанов [152]. С. 26.

54. Фейнберг [77]. С. 282.

55. См.: Сорокин [68]. С. 463. См. также: Сидяков [146].

56. Сидяков [146]. С. 130—131.

57. Выражение Б. М. Эйхенбаума ([91]. С. 167).

58. Лежнев [129]. С. 11—17.

## ВТОРАЯ ГЛАВА

1. IV. Глава из исторического романа//Северные цветы на 1829 год. СПб., 1828. С. 111—124; Ассамблея при Петре I // Литературная газета. 1830. 2 марта. № 13. С. 99—100.

2. Современник. 1837. Т. 6. С. 97—145. Подробно о датах и обстоятельствах работы Пушкина над этим романом см: Лапкина [183].

3. Фейнберг [77]. С. 265—267.

4. См.: Рукою Пушкина [10]. С. 34—49; Пушкин [6]. Т. 12. С. 434—437. Подробнее об Абраме Ганнибале см: Вегнер М. Предки Пушкина. М.: Сов. писатель, 1937. С. 11—151; Вересаев [574]. Т. 1. С. 25—

31; Nabokov V. Pushkin and Gannibal: A Footnote//Encounter. 1962. Vol. 9. N 1 (106). P. 11—26 (рус. пер.: Пушкин и Ганнибал: Версия комментатора// Легенды и мифы о Пушкине/ Отв. ред. М. Н. Виролайнен. СПб.: Акад. проект, 1994. С. 5—52); Леец Г. Абрам Петрович Ганнибал: Биограф. исследование. Таллин: Ээсти раамат, 1980; Телетова Н. К. Забытые родственные связи А. С. Пушкина. Л.: Наука, 1981. С. 115—158.

5. О библиотеке Осиповых см.: Семевский М. Прогулка в Тригорское//Санкт-Петербургские ведомости. 1866. 24 мая. № 139; Модзалевский Б. А. Поездка в село Тригорское в 1902 г. Прилож. I. Каталог библиотеки села Тригорское//Пушкин и его современники. СПб., 1903. Вып. 1. С. 19—52; Мальцева Т. Ю. Пушкин — читатель тригорской библиотеки// Пушкинский сборник. Псков, 1962. С. 33—43.

6. „О частной жизни Императора Петра I“, „Об увеселениях русского двора при Петре I“, „О первых балах в России“, „О частной жизни русских при Петре I“. См.: Корнилович А. О. Сочинения и письма. М.: Изд-во АН СССР, 1957. С. 149—203 (первые публикации в альманахах „Полярная звезда“ на 1823 и 1824 гг. и „Русская старина“ на 1825 г.).

7. Указано И. Л. Фейнбергом ([77]. С. 306—307).

8. Предположение В. Арминьона ([92]. P. 70).

9. Подробнее об использовании и искажении Пушкиным исторических материалов см.: Левкович [46]. С. 181—188; Якубович [163].

10. Интересно, что оба эти предложения, выдающие присутствие автора, восходят к литературным источникам. Первое, как указала А. А. Ахматова ([177]. С. 110), было внушено покорной преданностью Адольфа Элленоре во второй и третьей главах романа Б. Констана „Адольф“. Второе, по мнению Б. В. Томашевского ([75]. С. 416), является реминисценцией фрагмента повести Шарля Нодье „Зальцбургский художник“ („Le Peintre de Saltzbourg“, 1803): „C'est une chose admirable et pleine de charme que de suivre un grand génie dans son course“ (запись от 9 октября, см.: [586]. P. 78; пер.: „Восхитительная и прелестная это вещь следовать за ходом мысли великого человека“).

11. См.: Irving [585]. Vol. 2. P. 12. Кроме романов Джейн Остин, ранний пример отстраненного повествования от третьего лица представляет собой „Избирательное сродство“ („Die Wahlverwandschaften“, 1809) Иоганна Вольфганга Гете, но не имеется никаких свидетельств того, что Пушкин читал это произведение.

12. О знакомстве Пушкина с сочинениями Уолпола см.: Вапуро [24].

13. О популярности Ирвинга и Гофмана в России см.: Proffer [107], Passage [106] и Ingham [99].

14. Scott [587]. Vol. 1. P. 3. Пер. И. А. Лихачева (Скотт В. Собр. соч. М.; Л., 1960. Т. 1. С. 47—48). Псевдоним Александр Исправитель был принят Александром Крудемом (Cruden, 1701—1770), который известен главным образом своим указателем к Священному писанию („Complete Concordance to the Holy Scriptures“, 1737). В числе других работ он опубликовал „Положения Александра Исправителя“ („The Adventures of Alexander the Corrector“, 1754—1755) в трех частях.

15. „C'est un de mes principes, qu'il ne faut pas s'écrire. L'artiste doit être dans son oeuvre comme Dieu dans la création, invisible et tout-puissant; qu'on ne le voie pas". (Из письма Флобера от 18 марта 1857 к мадемуазель Леруайе де Шантепи; см.: Flaubert G. Oeuvres complètes: Correspondance. Paris: L. Conard, 1927. Serie 4. P. 164). Вопрос об отходе автора на задний план повествования в романе XIX в. рассмотрен в кн.: Stang R. The Theory of the Novel in England, 1850—1870. New York: Columbia Univ. Press, 1959. P. 91—110.

16. Это не представляется столь естественным В. И. Лаврецкой, которая пишет ([45]. С. 81): „В первый раз его портрет дается глазами легкомысленной, развращенной графини... Другое же представление о внешности Ибрагима дается нам глазами Наташи — простой, цельной, чистой русской девушки; ее, понятно, пугала та необычность вида, которая могла увлечь пресыщенную графиню".

17. Отмечено Д. Д. Благим ([19]. С. 260).

18. Пушкин в воспоминаниях современников [582]. С. 325.

19. Указано А. А. Ахматовой ([177]. С. 103, 110).

20. Библиотека А. С. Пушкина [579]. С. 210. Более благоприятный отзыв о языке Константина Александровича содержится в заметке Пушкина, анонсировавшей выход в 1830 г. „Адольфа" в переводе П. А. Вяземского: „Любопытно видеть, каким образом опытное и живое перо кн. Вяземского победило трудность метафизического языка, всегда стройного, светского, часто вдохновенного" ([6]. Т. 11. С. 87). Хотя Пушкин и употреблял похвальные эпитеты, они не отражают его собственных стилистических принципов прозаика.

21. Булгарин Ф. В. Второе письмо из Карлова на Каменный остров// Сев. пчела. 1830. 7 авг. № 94. Стб. 1—8.

22. Памфлет Булгарина упомянул Ю. Г. Оксман в примечаниях к „Арапу Петра Великого" ([5]. Т. 4. С. 713). Он также утверждал, что весной 1828 г. внимание Пушкина было отвлечено от прозы замыслом „Полтавы" и что Пушкин, вероятно, полагал, что роман М. Н. Загоскина „Юрий Милославский" (1829), уже опубликованный к тому времени, когда Пушкин мог бы вернуться к своему замыслу в прозе, решил проблему создания русского исторического романа. Однако пушкинские произведения следующих лет говорят о другом: нет сомнения, что он не собиравшись уступить это попроче другому историческому романисту. В. Б. Шкловский ([159]. С. 29—35) считал, что „Планы повести о стрельце" Пушкина расширяли тему „Арапа Петра Великого" и что Пушкин оставил работу над романом, потому что такое расширение вызвало бы необходимость переработки уже опубликованных глав. „Планы", о которых говорит Шкловский (датируемые 1833—1834 гг.), имеют, как представляется мне, очень слабую связь с „Арапом Петра Великого", но если даже они и связаны с этим произведением, остается неясным, почему Пушкин пять или шесть лет откладывал воплощение этого замысла, а потом решил переделать его.

23. См.: Лапкина [183]. С. 308; Лаврецкая [45]. С. 86; Благий [19]. С. 273. См. также: Петров [139]. С. 76—77.

24. См.: Ходасевич [189]. С. 168—169.

25. Биограф Пушкина Н. А. Бродский считал, что трудности, с которыми столкнулся Пушкин, коренились в сюжете произведения. Пушкин, предполагал исследователь, пришел к выводу, что если он дважды обыграет одну и ту же ситуацию (цвет ребенка, которого рождает неверная жена, производит смятение), то не сможет сохранить интерес читателя. См.: Бродский Н. А. А. С. Пушкин: Биография М.: Гослитиздат, 1937. С. 573. Догадка Н. А. Бродского вряд ли может быть признана убедительной: совершенно очевидно, что намерение Пушкина состояло не в простом повторении ситуации, а в ироническом выворачивании ее наизнанку — прием, несомненно искусный. Д. Д. Благой ([19]. С. 273) считал, что дидактическая цель преподать Николаю урок оказалась несовместимой с реалистическими принципами литературы, которые начал осваивать Пушкин в конце 1820-х гг. Позднее С. А. Абрамович ([175]. С. 67) высказала предположение, что Пушкин чувствовал несоответствие между своим реалистическим взглядом на историю и романтическим образом Ибрагима. В. Д. Сквозников ([66]. С. 71) связывал трудности, которые испытывал Пушкин, с его неумением на этом раннем этапе удержать сложный сюжет исторического романа в рамках своих стилистических принципов как писателя-прозаика. Н. Н. Петрунина ([320]. С. 102) полагает, что если в намерения Пушкина входило изображение социальной борьбы в петровское время, то выбор им Ибрагима оказался неудачным, поскольку Ибрагим не был русским и не был связан психологически с какими-либо сословиями русского общества. Ближе всего к моему пониманию проблемы точка зрения С. Г. Бочарова ([222]. С. 115—124), который отмечает расхождение между выбранным способом повествования и исторической темой романа.

26. Пушкин в воспоминаниях современников [582]. С. 455.

27. См. рецензию Н. И. Надеждина на „Полтаву“ в журн. „Вестник Европы“. 1829. № 8. С. 287—302; № 9. С. 17—48.

28. Пушкин в воспоминаниях современников [582]. С. 455.

29. Анализ языка Ржевского и его окружения см: Богородский [181]. С. 211—219.

30. По мнению Е. С. Gladkoy ([121]. С. 310), в третьей главе продолжается разговор между Минским и испанским гостем, начатый в первой.

31. См., например: Водовозов [195].

32. Чичерин [156]. С. 83.

33. Lezhnev [129]. С. 293.

34. Чичерин [154]. С. 132.

35. Чичерин [156]. С. 84—85.

36. См.: Гудзий Н. К. История писания и печатания „Анны Карениной“// Толстой А. Н. Полн. собр. соч. М.: Гослитиздат, 1939. Т. 20. С. 577—578. См. также: Горная [196]; Маймин Е. В споре с учителем// Нева, 1962. № 2. С. 175—176.

37. См. Бродский Н. А. А. С. Пушкин. С. 588.

38. См. Gladkova [121]. С. 313.

39. См. комментарий Ю. Г. Оксмана ([5]. Т. 4. С. 762) и Б. Л. Модзалевского ([8]. Т. 2. С. 304—307). Прототипы некоторых других персонажей незавершенного романа идентифицированы А. Л. Вайнштейном и В. П. Павловой [194].

40. Фраза из повести „Алкивиад“ („Alcibiade“), входящей в сборник „Нравоучительные повести („Contes Moraux“, 1765) Мармонтеля. См.: Marmontel J.-F. Oeuvres complètes. Nouv. éd. Paris: Verdier, 1818. Т. 3. Р. 19.

41. См.: Одинцов [136]. С. 411.

42. Сидяков [145]. С. 38.

43. Виноградов [26]. С. 523.

44. Тынянов Ю. Н. Архаисты и новаторы. Л.: Прибой, 1929. С. 283—286.

45. Подробно см.: Вольперт [544]. См. также краткие замечания о произведениях, служивших Пушкину образцами эпистолярной формы в кн.: Шкловский В. Б. За и против: Заметки о Достоевском. М.: Сов. писатель, 1957. С. 28.

46. Ю. М. Лотман [545] установил, что приводимые Лизой сведения о прочитанном ею издании „Клариссы“ соответствуют французскому переводу романа: „Lettres angloises, ou Histoire de Miss Clarisse Harlow“ (Paris, 1777), с предисловием переводчика, аббата А.-Ф. Прево.

47. Брюсов [116]. С. 267. Иванов-Разумник ([42]. С. 83) полагал, что „дальнейший ход его (романа. — П. Д.) ясен: конечно, Владимир Z. разорвет нить своего романа и с той и с другой и вернется продолжать онегинствовать в Петербург“.

### ТРЕТЬЯ ГЛАВА

1. Еще критика: (Письмо к Редактору)// Вестник Европы. 1820. Ч. 111. № 11. С. 213—220.

2. Сын отечества. 1820. Ч. 61. № 15. С. 120—128; № 16. С. 160—165; № 17. С. 217—218.

3. Все эти псевдонимы встречаются в „Вестнике Европы“ в начале 1820-х гг.

4. Вестник Европы. 1829. Ч. 164. № 8. С. 287—302; № 9. С. 17—48; 1830. Ч. 170. № 7. С. 183—224.

5. Эту хронологию установили Б. В. Томашевский ([7]. Т. 6. С. 759) и Н. Н. Петрунина. Датировка черновиков в более ранних изданиях собраний сочинений грешит ошибками и может считаться лишь гипотетической. Аргументация по данному вопросу см. также: Гукасова [463]. С. 77—78; Петрунина [471].

6. Указано А. Коджаком (см.: [466]. С. 86).

7. См., например: Берковский [458]. С. 250. Точка зрения Н. Я. Берковского происходит, по крайней мере частично, от Аполлона Григорьева, который тоже рассматривал Белкина как воплощение русско-

го национального характера, сатирически противопоставленного чужеродному Сильвио. Григорьев развивал эту мысль в нескольких статьях; см., например: [33]. С. 19—28.

8. Огромную дистанцию между Пушкиным и Белкиным, на которую многие исследователи не обратили внимания, подчеркнул Д. Н. Овсяннико-Куликовский ([56]. С. 57—59).

9. В. В. Виноградов указал на несовпадение книжного тона предисловия и иронии эпиграфа ([26]. С. 539).

10. Рассматривается М. Мейером (см: van der Eng et al. [492]. P. 114).

11. См.: Якубович [487]. С. 163; Simmons [109]. P. 257—258.

12. Introduction to the „Tales of My Landlord“ В. Скотта ([587]. Vol. 5. P. VIII).

13. Scott W. The Waverly Novels. London: John C. Nimmo, 1898. Vol. 8. P. 456. Это предложение отсутствует в издании 1829 г.

14. Моск. телеграф. 1831. Ч. 42. № 22. С. 255.

15. Меня не убеждают аргументы Ч. Тиммера (Timmer [272]), который считает, что эти даты могли относиться к 1835, а не к 1830 г.

16. Современник. 1837. Т. 7. С. 197—200.

17. М. Мальцев ([50]. С. 95—99) отмечает связь между автором фрагмента „Если звание любителя отечественной литературы...“ и Белкиным из „Истории села Горюхина“, но, не улавливая иронии Пушкина, он полагает, что оба персонажа служат Пушкину рупором для высказывания собственных политических и литературных мнений. „Новейший письмовник“, о котором говорит Белкин, не был выдумкой Пушкина: Николай Гаврилович Курганов (ум.1796), профессор Морского кадетского корпуса, в самом деле выпустил несколько изданий книги „Письмовник, содержащий в себе науку российского языка со многим присовокуплением разного учебного и полезнзабавного вещесловия“, которая была популярна и в пушкинское время (впервые вышла под другим заглавием в 1769 г.; название „Письмовник“ получила начиная со второго издания в 1777 г.). Эта книга представляла собой небольшую энциклопедию, содержавшую русскую грамматику, отрывки из произведений разных авторов и разнообразные приложения со всевозможными полезными сведениями. В Сечкарев предполагает, что Пушкин был лишь поверхностно знаком с этой книгой, потому что относился к ней с пренебрежением, которого это и в самом деле полезное издание не заслуживало; см. „Предисловие“ В. Сечкарева к репринтной перепечатке 5-го издания (1793) „Письмовника“ (Wurzburg: Jal-Reprint, 1978).

18. Д. Д. Благой ([17]. С. 159) показал, что существует совпадение некоторых деталей обучения Белкина и Митрофана из „Недоросля“ Д. И. Фонвизина.

19. Н. И. Черняев ([84]. С. 571—575) указывал, что „История села Горюхина“ также вдохновила и М. Е. Салтыкова-Щедрина на создание „Истории одного города“ (1869—1870). Подробнее об этом см.: Грицай [267].

20. А. В. Чичерин ([158]. С. 10) писал о „гоголевской логике“, про-  
низывающей как „Повести Белкина“, так и „Историю села Горюхина“.

21. Например: Макаров М. Перекол, или Моя деревня должна  
принадлежать истории// Сын отечества. 1817. Ч. 42. Цит. в ст.: Алек-  
сеев [265]. С. 74.

22. Н. Н. Страхов ([69]. С. 54) первым указал на „Историю госу-  
дарства Российского“ Карамзина как на возможный объект пародии  
Пушкина.

23. Карамзин Н. М. История государства Российского. СПб: Воен.  
тип. Главного штаба Его Имп. Вел., [1815]. Т. 1. С. 3.

24. Там же. С. 104.

25. Там же. С. 70.

26. Там же. С. 69.

27. Там же. С. 72.

28. Там же. С. 73.

29. Там же. С. 112.

30. Рукою Пушкина [10]. С. 167—179. См. также: Пушкин [6].  
Т. 11. С. 125—127. „История“ Полевого как возможный объект пародии  
Пушкина была указана Н. И. Черняевым ([84]. С. 521—531).

31. Литературная газета. 1830. Т. 1. № 4. 16 янв. С. 31—32; № 12.  
25 февр. С. 96—98.

32. Полевой Н. А. История русского народа. 2-е изд. М.: тип.  
А. Семена при Имп. Мед.-Хирург. Акад., 1830. Т. 1. С. 5.

33. Там же. С. XIX.

34. Там же. С. 5.

35. В некоторых местах обнаруживается сходство между „Историей  
села Горюхина“ и „Дон Кихотом“. Например, Белкин сидит за своей  
тетрадью, кусая перо и думая, что написать, точно так же, как Серван-  
тес, размышляющий над прологом; вдохновение к Белкину приходит,  
когда появляется его ключница, а к Сервантесу — когда его посещает  
приятель.

36. Вестник Европы. 1823. № 5. С. 70.

37. См.: Фейнберг [77]. С. 22—24.

38. Scott [587]. Vol. 5. P. VI.

39. Irving [585]. Vol. 1. P. 382.

40. Ibid. Vol. 2. P. 11. А. Г. Гукасова ([463]. С. 88) обратила вни-  
мание на тот факт, что у Нарезного князь Чистяков тоже проводит  
некоторое время пробуя перо в создании различных литературных  
сочинений. Соответствующую сцену см.: Нарезный В. Т. Российский  
Жиль Блаз. М., 1938. Т. 2. С. 24—29.

41. Как убедительно показал М. П. Алексеев ([265]. С. 77—86).

42. Irving W. Selected Writings/ Ed. S. Commins. New York: Modern  
Library, 1945. P. 421. Близко к „Истории села Горюхина“ по своей  
помпезности сообщение Никола Джарви о своих родителях в 31-й

главе романа В. Скотта „Роб Рой“ („Rob Roy“, 1817): „Моя мать, Элспет Макфарлейн, была женой моего отца, декана Никола Джарви, да пребудут они оба в мире“ ([587]. Vol. 4. P. 415).

43. В. В. Сиповский ([270]. С. 50—57) назвал одним из возможных источников сатирическое сочинение Г. В. Рабенера „Извлечение из летописи деревушки Кверлеквич, на Эльбе расположенной“ (Rabener G. W. Ein Auszug aus der Chronike des Dorfleins Querlequitsch, an der Elbe gelegen, 1742), а М. П. Алексеев ([265]. С. 75—76) предложил два других: московский памфлет 1828 года „Рукопись покойного Клементия Акимовича Хабарова“ и „Деревенскую газету“ („Gazette de village“, 1823) Поля-Луи Курье де Мере (Courier de Méré).

44. См.: Щеголев П. Е. Пушкин и мужики: По неизданным материалам. М.: Федерация, 1928. С. 91.

45. Все эти факты приведены П. Е. Щеголевым (Указ. соч. С. 79—93). О неточности, допущенных Щеголевым в освещении привязанности Пушкина к Ольге, см.: Вересаев В. В. Крепостной роман Пушкина// Вересаев В. В. В двух планах: Статьи о Пушкине. М.: Недра, 1929. С. 180—202.

46. Документы этого дела опубликованы в кн.: Орлов С. А. Болдинская осень: Очерк. Горький: Кн. изд-во., 1962. С. 64—65. В книге приведена библиография как первичных, так и вторичных источников по связям Пушкина с Болдином и Кистеневом (с. 53—55). Некоторые более поздние находки указаны в ст.: Воробьева И. Новое о крепостной любви Пушкина// Вопросы литературы. 1972. № 8. С. 250—252.

47. Подробнее см.: Vickery W. N. „The Water-Nymph“ and „Again I Visited“: Notes on an Old Controversy// Russian Literature Triquarterly, 1972. Spring. Vol. 3. P. 195—205.

48. Щеголев П. Е. Пушкин и мужики. С. 93.

49. Поскольку в рукописи присутствует написание „Горохино“, это незавершенное произведение было опубликовано под заглавием „История села Горохина“, которое сохранялось за ним до тех пор, пока в 1910 г. С. А. Венгеров в своем издании (см.: [3]. Т. 4. С. 226) не привел убедительную аргументацию в пользу написания „Горюхино“. С тех пор принято именно это название села. Однако, как говорит А. Г. Гукасова ([37]. С. 239—242), в случаях, подобных этому, где автор так и не подготовил текст к публикации, следует учитывать смысловые оттенки всех вариантов.

50. К этому же выводу пришел в свое время и М. П. Алексеев ([265]. С. 84).

51. Белинский [114]. С. 577.

52. См. примеч. Ю. Г. Оксмана в изд.: [5]. Т. 4. С. 718. Там же Ю. Г. Оксман выдвинул гипотезу, согласно которой Пушкин переместил две последние повести вперед для того, чтобы последовательность соответствовала „внутренней хронологии“ историй. Но В. В. Виноградов ([26]. С. 544—545) высказал предположение о том, что, меняя повести местами, Пушкин, вероятно, руководствовался соображениями тематической последовательности: заглавия, расположенные в том порядке, в каком были напечатаны повести, указывают на переход от

приключения к характеру. Еще одно объяснение было предложено А. Коджак, который считает, что правильной является последовательность, в которой повести перечислены в примечании Издателя, поскольку она отражает начальный их порядок. Изменить этот первоначальный порядок, рассуждает далее исследователь, Издателя заставили цензурные соображения: вступление к „Станционному зрителю“ с рассуждением о предпочтении ума чину могло обратить на себя внимание цензуры, если бы эта повесть стояла в начале тома. Примечание Издателя, касающееся рассказчиков, считает А. Коджак,— это умный ход, с помощью которого Пушкин сообщает, что чтение повестей следует начать со „Станционного зрителя“. См.: [466]. С. 83—84; уточнения см.: [494].

53. Гей [120]. С. 75—76.

54. Связь с рассказом Ирвинга установлена Н. Я. Берковским ([458]. С. 289).

55. Указано В. Ф. Бояновским ([21]. С. 189).

56. На этот иронический поворот темы обратил внимание Н. Л. Любич ([467]. С. 263).

57. Параллель рассмотрена В. В. Виноградовым ([26]. С. 455—456).

58. См. запись в дневнике героя от 8 сентября (Nodier [586]. Р. 48—49. Связь установлена Б. В. Томашевским ([75]. С. 416—417).

59. Lednicki [525].

60. См.: van der Eng [492]. Р. 16.

61. Scott [587]. Vol. 17. Р. 315. На связь между двумя этими произведениями указал Д. П. Якубович ([488]. С. 106).

62. Параллель отмечена еще П. А. Катениным. См.: Воспоминания П. А. Катенина о Пушкине/ Вступ. ст. и примеч. Ю. Оксмана// Литературное наследство. М., 1934. Т. 16/18. С. 642.

63. Сатира „Мольер! твой дар, ни с чьим на свете не сравненный...“ (1808); источник цитаты указан в изд.: Пушкин [7]. Т. 6. С. 764.

64. См.: Любич [467]. С. 266—269; Гиппиус [461]. С. 22—27; Виноградов [26]. С. 436.

65. Разговоры Пушкина/ Собрали С. Гессен и Л. Модзалевский. М.: Федерация, 1929. С. 154—155.

66. А. А. Ахматова ([226]. С. 162—164) предложила совершенно иную интерпретацию „счастливых концовок“ этих повестей: Пушкина накануне женитьбы одолевали мрачные сомнения, и он пытался как бы „подсказать судьбе, как спасти его“.

67. Первым более или менее подробно прокомментировал эту связь Н. И. Черняев ([84]. С. 244—245).

68. Сравнение двух этих снов см.: Гершензон [288].

69. Некоторые дополнительные соображения относительно связи между „Барышней-крестьянкой“ и „Онегиным“ см.: Альтман [503].

70. Черняев [84]. С. 263.

71. Сентиментальный стиль этих двух пассажей проанализировал В. В. Виноградов ([26]. С. 548—549, 552).
72. Б. О. Унбегаун (Unbegaun [501]. Р. XXII—XXIII) привел ряд возможных французских образцов для фраз девицы К. И. Т.
73. Пушкин [6]. Т. 8. С. 84, 111. Цитаты приведены из „Regum Vulgarium Fragmenta“, № 132, Франчески Петрарки и французского перевода произведений И. П. Ф. Рихтера (Richter J. P. F. Pensées de Jean-Paul: Extraites de tous ses ouvrages/ Tr. Augustin de Lagrange. Paris: F. Didot, 1829. P. 153).
74. Отмечено Н. Л. Степановым ([152]. С. 276—277). С. Г. Бочаров ([22]. С. 143—157) тоже считает, что образ Белкина — это художественный прием, используя который Пушкин получил возможность вести повествование от лица разных людей: от малограмотного человека — до себя самого.
75. Черняев [84]. С. 286.
76. Белкин А. Потерянная для света повесть// Библиотека для чтения. 1835. Т. 10. С. 134—150. Об этой пародии см.: Берковский [458]. С. 301—302.
77. Наблюдение В. В. Виноградова ([26]. С. 551).
78. Наблюдение ван дер Энга (van der Eng [492]. Р. 18).
79. Лежнев [129]. С. 28—35, 177—198.
80. Абакумов [454]. С. 70—73.
81. Бестужев-Марлинский [573]. С. 105.
82. См.: Якубович [488]. С. 111—117.
83. См.: Passage [106]. Р. 41—45; Ingham [99]. Р. 41—47, 133—134.
84. Бестужев-Марлинский [573]. С. 252.
85. Указано В. В. Виноградовым ([26]. С. 544).
86. Там же. С. 565.
87. См.: Лежнев [129]. С. 112.
88. Отмечено В. В. Виноградовым ([26]. С. 464—465). Мысль В. В. Виноградова была развита С. Г. Бочаровым в его выдающейся статье «О смысле „Гробовщика“ (К проблеме интерпретации произведения)»: [518].
89. Пер. М. Л. Лозинского. Ценные соображения о смысле упоминания Пушкиным Шекспира и Скотта см.: Clayton [96].
90. Отмечено А. С. Искозом ([465]. С. 191—193).
91. На эту параллель указал Н. Я. Берковский ([458]. С. 316).
92. Lednicki [168]. Р. 114.
93. Гоголь [577]. Т. 3. С. 170. Фраза Шульца: „Живой без сапог обойдется, а мертвый без гроба не живет“ — является перифразой пословицы: „Живой без сапог обойдется, а мертвый без гроба не обойдется“. См.: Пословицы русского народа: Сборник В. Даля. М.: Гослитиздат, 1957. С. 284. Подгонка русской пословицы под

мышление немецкого сапожника была осуществлена намеренно, о чем свидетельствует рукопись, где сначала был написан вариант, более близкий к пословице: [6]. Т. 8. С. 628.

94. Эту особенность структуры повести отметил Дж. Томас Шоу. См.: Shaw [517]. P. 113.

95. Пер.: „я“ рассказывающий и „я“, о котором рассказывается (нем.). См.: Busch [514]. S. 409. Далее (стр. 413) У. Буш говорит, что и во второй главе И. А. П. ведет рассказ о событиях как о далеком прошлом; представляется, что теперь у него сложилось ироническое отношение к себе, каким он был прежде, когда его восхищение графом выходило за все границы разумного.

96. The Giaour (1813), lines 959—960.

97. Баратынский Е. А. Полн. собр. стихотворений. Л.: Сов. писатель, 1957. С. 252.

98. Там же. С. 255.

99. Там же. С. 257—258.

100. Баратынский явно не был в обиде на Пушкина за ироническое использование его поэмы: 9 декабря 1830 г. Пушкин писал П. А. Плетневу, что от „Повестей Белкина“ Баратынский „ржет и бьет-ся“ ([6]. Т. 14. С. 133).

101. Лернер [510]. С. 130.

102. Бестужев-Марлинский [573]. С. 240, 244.

103. Там же. С. 52.

104. В связи с этим рассказом Л. Лейтон говорит о „склонности (Бестужева. — Л. Д.) к ложной героике и чрезмерным страстям“. См.: Leighton L. G. Alexander Bestuzhev-Marlinsky. Boston: Twayne, 1975. P. 87. О связи „Выстрела“ и „Вечера на бивуаке“ см. также: Idem. Marlinskij's „Ispytanie“: A Romantic Rejoinder to „Evgenij Onegin“// Slavic and East European Journal. 1969. Vol. 13. N 2. P. 208; Shaw [517]. P. 125—126.

105. Бестужев-Марлинский А. А. Полн. собр. соч. СПб.: Тип. III Отделения собственной Е. И. В. Канцелярии, 1838. Т. 6. С. 13.

106. Указано У. Бушем (Busch [514]. S. 414). А. Коджак ([509]. С. 206—208) обращает внимание на некоторые другие аналогии между двумя произведениями.

107. На связь между „Эрнани“ и „Выстрелом“ указывал Н. О. Лернер ([510]. С. 133). Имя Сильвио могло быть подсказано именем де Сильва или же могло быть взято из романа Жюль Жанена „Мертвый осёл и гильотинированная женщина“ („L'Ane mort et la femme guillotinée“, 1829), где в гл. 19 появляется действующее лицо по имени Сильвио.

108. Петровский [511]. С. 176—180.

109. Детальный анализ этого приема см.: van der Eng [492]. P. 12—16, 69—82.

110. „Lara“, lines 67—68, 73, 85, 93—94, 111—112. Пер. цитат Г. Шенгели.

111. Интересную аргументацию приводит А. Коджак [509]. С. 203—204.

112. Благой [16]. С. 228—233.

113. По мнению А. Коджака ([509]. С. 199—200), вторая глава симметрична только второй половине первой (рассказу Сильвио). В этой связи я бы предложил принять во внимание мысль М. А. Петровского ([511]. С. 180, 194) о том, что различие между главами может объясняться двумя факторами: первый — во второй главе вводится второстепенный, а не главный персонаж; второй — напряженное ожидание, созданное в первой главе, находит кульминацию во второй, которая поэтому требует менее сложной структуры.

114. См.: Берковский [458]. С. 279—284; Благой [16]. С. 236—238; Гукасова [463]. С. 22; Коджак [509]. С. 204, 211; Макогоненко [49]. С. 149.

115. Мысль о том, что месть Сильвио удалась, подчеркивает Дж. Томас Шоу (Shaw [517]. P. 127).

116. Ibid. P. 111.

117. См.: Бем А. Л. Достоевский — гениальный читатель// О Достоевском: Сб. статей/ Под ред. А. Л. Бема. Прага: Петрополис, 1933. Т. 2. С. 17.

118. Достоевский [578]. Т. 5. С. 149—150. Можно также сказать, что решение Сильвио не убивать своего противника повлияло, по-видимому, на поведение в будущем отца Зосимы в „Братьях Карамазовых“ (Ч. II. Кн. VI. Русский инок).

119. Гишпиус [461]. С. 29.

120. Ср.: Достоевский [578]. Т. 5. С. 148.

121. Коджак [509]. С. 194—195.

122. Слонимский [67]. С. 511.

123. Эта деталь также могла быть заимствована из „Эрнани“, где донья Соль бросается между Дон Карлосом и Эрнани, чтобы помешать дуэли (акт I, сд. 2); на коленях умоляет Дон Карлоса простить Эрнани (акт IV, сд. 4); бросается к ногам де Сильвы (акт V, сд. 6). Можно также добавить, что де Сильва сравнивается и с *le diable* (акт V, сд. 1) и с *le tigre* (акт V, сд. 3) и что, появившись с рогом, он, предвосхищая и Сильвио, и Русалку, провозглашает: „C'est mon heure“ (акт V, сд. 5; пер.: „Мой час настал“).

124. Липранди в качестве главного прототипа был назван Л. П. Гроссманом ([508]. С. 203—232). См. также: Штрайх С. Знакомец Пушкина — И. П. Липранди// Красная новь. 1935. № 2. С. 212—218. Однако Н. О. Лернер ([510]. С. 128—129) полагал, что у Сильвио сочетаются черты как литературных героев, так и реальных лиц. Кроме Липранди в качестве возможных прототипов он назвал заядлого дуэлянта Ф. И. Толстого („Американца“; 1782—1846) и бывшего одно время приятелем Пушкина Александра Раевского (1795—1868); возможным источником сюжета „Выстрела“ он считал отложенную на год дуэль между известным бретером А. И. Якубовичем (1792—1845) и Грибоедовым.

125. Данзас К. К. Последние дни жизни и кончина Александра Сергеевича Пушкина// Пушкин в воспоминаниях современников. [582]. С. 499.
126. На сходство Сильвио и Сальери указал А. С. Искоз (см.: [3]. Т. 4. С. 187). См. также: Бем [457]. С. 99.
127. См.: Ахматова А. А. „Каменный гость“ Пушкина//Пушкин: Исследования и материалы М.; Л., 1958. Т. 2. С. 191.
128. Самой желчной критике подвергли Пушкина Н. И. Надеждин, Ф. В. Булгарин и Н. А. Полевой. Надеждин — в рецензиях на „Полтаву“ и седьмую главу „Евгения Онегина“ (Вестник Европы. 1829. № 8. С. 287—302; № 9. С. 17—48; 1830. № 7. С. 183—224); Булгарин — в рецензиях на те же произведения (Сын отечества. 1829. Т. 3. № 15. С. 36—52; № 16. С. 102—110; Северная пчела. 1830. 22 марта. № 35. Стб. 1—6; № 39. 1 апр. Стб. 1—6); Полевой — в рецензии на седьмую главу „Онегина“ (Моск. телеграф. 1830. Ч. 32. № 6. С. 238—243). Подробнее об этом см.: Debreczeny P. The Reception of Pushkin's Poetic Works in the 1820's: A Study of the Critic's Role// Slavic Review. 1969. Vol. 28. N 3. P. 398—399, 406.
129. На эту несообразность обращает внимание В. Г. Одинокоев ([135]. С. 39).
130. Карамзин Н. М. Избр. соч. Л.: Худож. лит., 1964. Т. 1. С. 607. Д. Д. Благой ([17]. С. 147) обратил внимание на то, что Пушкин, возможно, намеренно подражает вступлению к „Бедной Лизе“.
131. Van der Eng [492]. P. 31.
132. Рассказ напечатан в альманахе „Урагия“ на 1826 г. С. 15—39.
133. Об этом эпиграфе см.: Виноградов [26]. С. 465—468. Виноградов обращает внимание на одно интересное обстоятельство: Пушкин изменил чин станционного смотрителя с губернского регистратора у Вяземского на коллежского регистратора.
134. На эту параллель между запиской „О народном образовании“ и „Станционным смотрителем“ обращает внимание А. Коджак ([466]. С. 81).
135. Там же.
136. Жуковский В. А. Собр. соч. М.; Л.: Гослитиздат, 1960. Т. 4. С. 401.
137. См.: Гукасова [463]. С. 49—50.
138. Отмечено В. В. Виноградовым ([26]. С. 572). Интересно, что Пушкин ввел эту деталь только в окончательный вариант текста (см.: [6]. Т. 8. С. 652).
139. Некоторые из повторяющихся в повести образов проанализированы Д. Д. Благим ([16]. С. 243—244).
140. Первым исследователем, раскрывшим символическое значение этих картинок, был М. О. Гершензон; см.: [31]. С. 123—126.
141. М. О. Гершензон ([31]. С. 123) указывал, что подобные картинки, вероятно, были типичны для российской провинции в первой

половине XIX в., потому что описание, похожее на пушкинское, можно найти и в романе В. А. Соллогуба „Тарангас“ (1845), гл. 4 „Станция“.

142. В. В. Виноградов ([529]. С. 24) обращает внимание на „глубокий метафорический смысл“ образов волка и ягненка в повести.

143. На контрастную параллель между этими двумя произведениями указывали разные исследователи. См., например, Гиппиус [461]. С. 17—18; Благой [17]. С. 147—154; van der Eng [492]. С. 31—32.

144. См., например: Гукасова [463]. С. 58—61.

145. См.: Узин [477]. С. 16—17; Саввин [531].

146. Дмитриев И. И. Полн. собр. стихотворений. Л.: Сов. писатель, 1967. С. 277.

147. См.: Тюпа [476]. С. 73.

148. См.: Schmid [497]. P. 223—225; детально тема рассматривается в первой части кн.: Schmid [498].

149. Van der Eng [492]. С. 33, 53.

150. Вяземский [575]. Т. 8. С. 443—446.

151. Предположение Н. Я. Берковского ([458]. С. 323).

152. Узин [477]. С. 16.

153. Гершензон [31]. С. 126; Берковский [458]. С. 336.

154. См.: Белинский В. Г. Полн. собр. соч. М.: Изд-во АН СССР, 1953. Т. 7. С. 498—500; Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. Л.: Наука, 1984. Т. 26. С. 141.

155. Этот вопрос рассматривает Уолтер Н. Викери (Vickery [113]. P. 97).

#### ЧЕТВЕРТАЯ ГЛАВА

1. Schmid [497]. P. 225.

2. Телескоп. 1831. Ч. 4. № 13. С. 135—144; № 15. С. 412—418. Используемые Пушкиным в этих статьях приемы подробно проанализированы в работе Д. Томаса Шоу: (Shaw J. T. The Problem of Persona in Journalism: Puškin's Feofilakt Kosičkin// American Contributions to the Fifth International Congress of Slavists, Sofia, September 1963. The Hague: Mouton, 1963. Vol. 2: Literary Contributions. P. 301—326.

3. Вряд ли был прав Ю. Г. Оксман, считавший „Рославлева“ завершенным произведением (см.: [5]. Т. 4. С. 731). Н. Филиппова [552] также пыталась доказать, по моему мнению безуспешно, что Пушкин в этом фрагменте сказал все, что хотел, а потому „Рославлева“ следует считать завершенным произведением.

4. Г. А. Гуковский [550] обратил внимание на то обстоятельство, что русские женщины, вышедшие замуж за французских военнопленных, подверглись осуждению в „Сыне отечества“ (1813. № 26) и что в журнале „Амфион“ (1815. № 1) был напечатан рассказ о такой женщине, написанный Ф. Ф. Ивановым в форме письма к издателю.

5. Б. В. Томашевский ([551]. С. 87—89) показал, что изображение Пушкиным в „Рославле“ социальной обстановки в России, по крайней мере частично, опирается на книгу Жермены де Сталь „Десять лет изгнания“ („Dix Années d'exil“, 1820).

6. См., например: Грушкин [549]. С. 325—332; Петров [139]. С. 97—100.

7. Рассмотрено В. И. Глуховым [548].

8. Загоскин М. Н. Рославль, или Русские в 1812 году. М.: Н. Степанов, 1831. Т. 1. С. 92.

9. Свидетельство друга Пушкина, П. В. Нащокина, подтверждает, что Пушкина интересовала главным образом разработка характера Полины: „„Рославль“, как говорил сам Пушкин, был написан для того, что Пушкину не нравился характер Полины в романе Загоскина: она казалась ему слишком опошеченною; ему хотелось представить, как он изобразил бы ее“. (Рассказы о Пушкине [584]. С. 39.)

10. Фраза „Il n'y a de bonheur que dans les voies communes“ взята из последних строк повести. См.: Chateaubriand F. R. Atala; René; Le dier Abencéage/ Ed. F. R. Letessier. Paris: Garnier, 1962. P. 244. Пушкин цитирует эти слова не совсем точно: „Il n'est de bonheur que dans les voies communes“ ([6]. Т. 8. С. 154).

11. Моск. телеграф. 1831. Ч. 42. № 23. С. 254—256. См. также рецензии в „Северной пчеле“ (1831. 10 ноября. № 255. Стб. 1—3), „Телескопе“ (1831. Ч. 6. № 21. С. 117—125) и „Литературных прибавлениях к Русскому инвалиду“. 1831. № 93.

12. Этот фрагмент впервые был опубликован П. И. Бартевым в „Русском архиве“ (1881. № 3. С. 466—468). Подробно о набросках плана и реальных прототипах персонажей см.: Измайлов [546] и комментарий Ю. Г. Оксмана ([5]. Т. 4. С. 771—774).

13. Подробно о семье Римских-Корсаковых см.: Гершензон М. О. Грибоедовская Москва. 2-е изд., доп. М: М. и С. Сабашниковы, 1916. Работа основана на семейном архиве Римских-Корсаковых. Эпизод посещения упомянут на с. 140.

14. Можно возразить, что из-за вмешательства Толстого изменяется угол зрения мальчика, который видит Якова как со спины, так и спереди одновременно, однако это не противоречит тому факту, что сцена пропущена через призму восприятия ребенка.

15. Вяземский П. А. Фон-Визин. СПб.: Тип. Деп-та внешней торговли, 1848. С. 52. Пушкин читал книгу Вяземского в рукописи ранее октября 1832 г.; см.: [11]. С. 4, цитируемый фрагмент — с. 27.

16. Рассказы о Пушкине [584]. С. 27. Подробнее об Островском см.: Степунин [216]. С. Энгель [221] документально показал, что в образе Троекурова, каким он изображен в романе Пушкина, отражены черты известного деспота, помещика Тульской и Рязанской губерний, А. Д. Измайлова (1764—1834).

17. Возможно, Пушкин и Нащокин получили этот документ при посредстве служащего судной казны Воспитательного дома Д. В. Короткого; см.: [5]. Т. 4. С. 734.

18. См.: Шляпкин [219], где цитируется Дело № 37 из кн.: Дела Псковской провинциальной канцелярии/ Изд. И. И. Васильев. Псков, 1884. С. 57.

19. См.: Еремин А. Пушкин в Нижегородском крае. Горький: Обл. гос. изд-во, 1951. С. 166. Изложение этого дела можно найти в кн.: Действия Нижегородской губернской ученой архивной комиссии: Сборник статей, описей и документов. Нижний Новгород: И. К. Владимирский, 1909. Т. 8. С. 272. Предание о еще одном Дубровском, также ставшем жертвой несправедливости, имело широкое распространение поблизости от Москвы; см.: Пришвин М. Дубровский: (Исследование краеведа)// Советское краеведение. 1935. № 12. С. 47—49.

20. Т. П. Соболева ([215]. С. 79) обратила внимание на то, что эта деталь типична для „Дубровского“. По мнению А. И. Яцимирского ([3]. Т. 4. С. 278), в основу эпизода, в котором кузнец Архип спасает из огня кошку, положен еще один действительный случай — спасение кошки во время пожара в Большом театре в Москве.

21. Это фрагменты о возвращении домой соответствующих молодых героев; ср.: [6]. Т. 8. С. 128—129, 175.

22. См.: Вересаев [574]. Т. 2. С. 142—143.

23. М. Я. Фон-Фок был управляющим Третьим отделением с 1826 г. до своей смерти в 1831 г.; Н. И. Греч издавал с Булгариным журнал „Сын отечества“ и газету „Северная пчела“.

24. П. И. Шаликов издавал „Дамский журнал“.

25. „Дубровский“ впервые опубликован в искаженном цензурой виде в 1841 г. в изд.: „Сочинения Александра Пушкина“ [1]. Т. 10. С. 101—240. О последующей издательской истории восстановленного текста см.: [5]. Т. 4. С. 734.

26. Например, анализируя язык романа, Б. М. Березин не предупредил читателей о том, что они имеют дело с текстом, который автор не предполагал в качестве учебного примера ([204]). Даже Т. П. Соболева, которая приводит соответствующие факты о работе Пушкина над романом, считает, что «в том виде, в каком „Дубровский“ дошел до нас, он воспринимается как цельное и логически завершенное повествование, представляющее собой большую художественную ценность». ([215]. С. 4.)

27. Это одна из несообразностей, на которую обратил внимание Н. О. Лернер (см.: [211]. С. 184—185). Т. П. Соболева ([215]. С. 21) также указала, что Владимир ко дню праздника, 1 октября, не мог находиться в доме Троекурова целый месяц, если его отец умер в конце сентября. Мне представляется, что в данном случае несоответствия дат, может быть, и нет; хотя об этом и не говорится прямо, но из контекста следует допустить, что между смертью Дубровского-отца и прибытием Владимира к Троеурову проходит почти год.

28. См.: Соболева [215]. С. 20.

29. Этот вопрос рассматривается в статье И. Н. Кубикова ([209]. С. 87). См. также: Сергиевский [63]. С. 52—53.

30. Эта несообразность отмечена В. Д. Сквозниковым ([66]. С. 74).

31. Место драмы Шиллера в традиции разбойничьего романтизма рассматривает А. И. Яцимирский ([3]. Т. 4. С. 273).

32. Трудно согласиться с предположением Н. В. Измайлова ([125]. С. 484), согласно которому „Эрнани“ оказал самое сильное влияние на роман Пушкина. По мнению Измайлова, Пушкин прекратил работу над рукописью, возможно, потому, что увидел, насколько его роман становится подобен произведению Гюго. На самом деле „Эрнани“ был лишь одним из многих литературных источников, которыми пользовался Пушкин, работая над своим романом.

33. О романе Вульпиуса, его переводах на другие языки и подражаниях ему см. статью Яцимирского ([3]. Т. 4. С. 275).

34. Scott [587]. Vol. 4. P. 523.

35. Кроме этих очевидных источников Б. В. Томашевский указал на менее известный французский роман Альфонса Руайе (Royer) и Огюста Барбье (Barbier) „Сброд“ („Les Mauvais Garçons“, опубликован анонимно в 1830 г.), который мог послужить для Пушкина образцом, по крайней мере, в описании осады лагеря разбойников правительственным отрядом. Герой этого романа, ведущий двойное существование — как любовник и разбойник, — продолжает традицию романа Шарля Нодье (Nodier) „Жан Сбогар“ („Jean Sbogar“), который был, возможно, еще одним источником для Пушкина. Томашевский называет также второй роман Жорж Санд „Валентина“ („Valentine“), считая, что „Дубровский“ своей темой в некоторой мере повторяет это известное Пушкину произведение; см.: [217]. С. 947—957; [75]. С. 410—421. Наконец, как еще один возможный источник назывался роман Д. Н. Бегичева „Семейство Холмски“ (опубликован анонимно в 1832 г.), в котором помещик организует из своих крестьян шайку разбойников; см.: Шкловский [159]. С. 83; Петрунина [212]. С. 143.

36. Белинский [114]. С. 578.

37. Lednicki [225]. С. 72.

38. Scott [587]. Vol. 17. P. 362. Ограничиваю мои замечания опубликованным текстом романа, не рассматривая содержащуюся в авторской рукописи возможность того, что брак между Кларой и Булмером мог быть осуществлен фактически. Подробнее об этом см.: Hart F. R. Scott's Novels: The Plotting of Historic Survival. Charlottesville: Univ. of Virginia Press, 1966. P. 280.

39. О „Ламмермурской невесте“ как возможном источнике „Дубровского“ см.: Жирмунский [41]. С. 85.

40. См.: Розова [214]. С. 67—69. Прочие мотивы, в основном клише любовных сцен, были заимствованы Пушкиным у других французских писателей. Б. В. Томашевский ([75]. С. 416—418) обратил внимание, например, на мотив белого платья героини, мелькающего среди деревьев в парке; этот мотив присутствует у Нодье в „Художнике из Зальцбурга“ (запись от 17 сентября) и у Жорж Санд в „Валентине“ (14-я глава); у Пушкина этот мотив фигурирует дважды: в гл. 3 (эпизод возвращения Владимира домой) и в гл. 12 (в монологе Владимира, горящего Марии о своем растущем чувстве к ней). В. Сечкарев ([108]. С. 176) также высказал предположение, что сцена смерти Анд-

рея Дубровского могла быть навеяна сценой смерти Годфри Бертрама в романе Скотта „Гай Мэннеринг“ („Guy Mannering“, 1815); см. также: Зборовец [206]. Устанавливая еще одну параллель, Джон Бейли (Bauley [93]. Р. 341) говорит, что Дубровский „не Робин Гуд и даже не Карл Моор, он в большей степени Михаэль Кольхаас, перешедший от приятия социального порядка к бурному его неприятию, когда жизненный опыт открыл ему глаза“. Речь идет о герое одноименного романа (1810) Генриха фон Клейста (Kleist, 1777—1811).

41. См.: Якубович [222]. С. 130.

42. См.: Березин [204]. С. 51.

43. Подобное случилось в Нижегородской губернии в 1817 г.; см.: Драницын Н. И. Описание дел Лукояновского уездного суда 1802, 1811, 1814—1817 гг.//Действия Нижегородской губернской ученой архивной комиссии. Т. 8. С. 143—144. К этому можно добавить, что абсурдные петиции в повести Гоголя „Как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем“ также восходят к подлинным судебным документам; см. комментарий к повести в изд.: Гоголь [577]. Т. 2. С. 756.

44. Лопатко [132]. С. 30.

45. См., например: Орлов [58]. С. 114.

46. См.: Благой [17]. С. 161. Устанавливая эту связь, Д. Д. Благой неправильно процитировал комедию Фонвизина, приписав Правдину отсутствующие в ней слова: „Я слышал, что ты с свиньями не в пример лучше обходишься, нежели с людьми“. — *Прим. ред.*

47. Полное собрание русских пословиц [581]. С. 44.

48. Лопатко [132]. С. 35.

49. Я насчитал 22 определения и обстоятельства в первой главе (ссылка на страницу по изд.: [6]. Т. 8): „барскую“, „шумные“, „буйные“, „необразованного“, „избалованный“, „пылкого“, „ограниченного“ (с. 161); „надменный“, „надменным“ (с. 162); „ласково“, „горячий“, „сурово“, „громко“ (с. 163); „вскочив с постели босой“ (с. 164); „отменно“, „расхаживая тяжелыми шагами“ (с. 165); „гордо“ (с. 167). (Каждое слово, включая предлоги, считалось отдельно, независимо от того, образует оно определение/обстоятельство само по себе или является членом обстоятельственного выражения.)

50. Произвольное отнесение слов с различной стилистической окраской к той или иной категории, характерное для метода М. О. Лопатко, подверглось самой суровой критике после публикации его статьи. См.: Локс [131].

51. В гл. 5 я насчитал 31 определение и обстоятельство (ссылка на страницу дается по изд.: [6]. Т. 8): „бедного“, „печальный“, „громко“, „поспешно“ (с. 178); „сильно“, „долго“, „неподвижно“, „тихое“, „живо“ (с. 179); „долго“, „с жаром“, „сердито“, „задыхаясь“, „острой“, „с приторным хладнокровием“ (с. 180); „дерзким“, „грозно“, „ужаснейшие“, „поспешно“, „звучный“, „величественный“, „тихонько“, „с униженными поклонами“, „с презрением“ (с. 181); „сухо“ (с. 182).

В гл. 16 я насчитал 18 определений и обстоятельств: „тихонько“, „нимало“, „напрямик“, „жалобным голосом“, „бедная“ (с. 213); „в отчаянии“, „с изумлением“, „долго“, „бедная“, „пламенно“, „долго“, „глубоко“, „неподвижно“, „темное“, „печальными“ (с. 214). Как уже объяснено в примечании 49, каждое слово считалось отдельно.

52. Е. А. Предтеченская ([213]. С. 15) сделала верное наблюдение, заметив, что «Пушкин не стремится упрощать предложение только в интересах краткости. Для точности и ясности выражения он не чуждается и сложных конструкций. Это особенно касается повести „Дубровский“, которая отличается от всех других произведений Пушкина большим процентом сложных предложений». Ценность этого утверждения снижает единственное обстоятельство, состоящее в том, что Е. А. Предтеченская, как и М. О. Лопатто, рассматривает незавершенный текст романа как монолитное целое.

53. Лежнев [129]. С. 183—184.

54. Соболева [215]. С. 21.

55. Там же. С. 57.

56. Гоголь [577]. Т. 1. С. 284.

57. Там же. С. 289.

58. Там же. С. 298.

59. Там же. С. 293—294.

60. См.: комментарий Ю. Г. Оксмана ([5]. Т. 4. С. 735); Томашевский [74]. С. 146; Петрунина Н. Н. „История Пугачева“: От замысла к воплощению// Русская литература. 1974. № 3. С. 183.

## ПЯТАЯ ГЛАВА

1. См.: Гольденвейзер А. Б. Вблизи Толстого: (Записки за пятнадцать лет). М.: Коопиздат; Голос Толстого, 1922. Т. 1. С. 127; Достоевский [578]. Т. 24. С. 308.

2. Достоевский [578]. Т. 13. С. 113.

3. Gide [431]. P. 142.

4. Рассказы о Пушкине [584]. С. 46.

5. См. комментарий Ю. Г. Оксмана ([5]. Т. 4. С. 739).

6. Вересаев [574]. Т. 2. С. 185. (Впервые напечатано: Ист. вестник. 1883. № 12. С. 538.)

7. Рукою Пушкина [10]. С. 333.

8. Связь между этим черновым вариантом „Евгения Онегина“ и „Пиковой дамой“ отмечена В. В. Виноградовым ([382]. С. 102—103).

9. Отмечено Ю. Г. Оксманом ([5]. Т. 4. С. 743).

10. Пушкин в воспоминаниях современников [583]. Т. 1. С. 395. В. А. Мануйлов ([401]. С. 94) указывал, что лирический фрагмент Пушкина является игривым подражанием агитационной песне К. Ф. Рылева „Ах, где те острова“ (1822 или 1823).

11. Внимание к связи между этим стихотворением и „Пиковой дамой“ привлек Н. О. Лернер ([398]. С. 132—133).
12. Рукою Пушкина [10]. С. 215.
13. Там же. С. 216. По мнению Гарета Уильямса, эпиграф взят из вольтеровского „Разговора парижанина с русским“ („Dialogue d'un Parisien et d'un Russe“, 1760). См.: Williams [451]. P. 533.
14. Связь между двумя этими произведениями рассматривалась В. Ф. Ходасевичем ([82]. С. 71, 91).
15. Связь отмечена Д. П. Якубовичем ([422]. С. 57).
16. На связь между двумя этими фрагментами и „Пиковой дамой“ указывает А. Коджак (Kodjak [433]. С. 112).
17. Об образе Наполеона в поэзии Пушкина в связи с „Пиковой дамой“ см.: Мейлах [51]. С. 634.
18. Эйхенбаум Б. М. Статьи о Лермонтове. М.: Изд-во АН СССР, 1961. С. 200.
19. Это мнение высказано Л. С. Сидяковым ([151]. С. 110).
20. Точка зрения, выдвинутая М. О. Гершензоном ([31]. С. 106).
21. Впервые отмечено Н. О. Лернером ([398]. С. 158).
22. Отмечено В. А. Мануйловым ([401]. С. 100).
23. Расчеты Пушкина приводятся в две колонки ради удобства. В рукописи они расположены в один столбик.
24. Сводка игровых контактов Пушкина в это время приведена Д. П. Якубовичем ([422]. С. 61—62).
25. Мануйлов [401]. С. 96.
26. См. письмо Н. М. Языкова от 22 декабря 1831 г. и воспомина-ния А. П. Араповой в кн.: Вересаев [574]. Т. 2. С. 127, 151.
27. Вяземский [576]. С. 85.
28. Предположение Г. Вебера (Weber [450]).
29. См. свидетельства об этом случае Н. И. Лорера (цитирующего брата Пушкина, Льва), М. И. Семевского, М. П. Погодина и П. А. Вяземского, все в кн.: Вересаев [574]. Т. 1. С. 293—295.
30. См.: Фукс А. А. А. С. Пушкин в Казани// Пушкин в воспомина-ниях современников. [583]. Т. 2. С. 219—220. Подробнее об интере-се Пушкина к „магнетизму“ см.: Кононов А. А. Записки// Библио-гр. записки. 1859. Т. 2. № 10. С. 305—306. О встрече Пушкина с гадалкой, рассказанной Александрой Фукс, сообщается также, наряду с другими подробностями, в воспоминаниях П. В. Нащокина; см.: Рас-сказы о Пушкине [584]. С. 40—41.
31. Фридрих Антон Месмер (1734—1815) был австрийским вра-чом, который объяснял гипноз воздействием силы, сходной с магне-тизмом, которую он называл „животным магнетизмом“. Луиджи Галь-вани (1737—1798) был профессором анатомии в университете Бо-лоньи. Дерганье лапок лягушки при прикосновений к ним скальпеля он объяснял воздействием электричества, вырабатываемого мышцами и нервами животного. Хотя эксперименты двух этих ученых и приве-

ли в конечном счете к важным научным открытиям, в начале XIX в. в общественном мнении их имена были связаны с загадочными явлениями. По моему мнению, М. П. Алексеев ([373]. С. 95—101) ошибался, утверждая, что в „Пиковой даме“ Пушкин употребляет термины „магнетизм“ и „гальванизм“ в чисто научном смысле, соответственно образовательному уровню Германна и его восприятию. Во-первых, это противоречит свидетельству современников Пушкина, рассказывающих об имевших место обсуждениях этих тем. И во-вторых, слово „скрытый“, употребленное в качестве определения к слову „гальванизм“, указывает на присутствие неких темных сил, как их воспринимает Германн. О каком научно определяемом электричестве, действующем в кресле графини, мог думать Германн?

32. Жизнь игрока, описанная им самим, или Открытые хитрости карточной игры. М., 1827. Т. 2. С. 199; цит. по: Виноградов [382]. С. 76.

33. Описано Л. В. Чхаидзе ([417]. С. 457).

34. Этот способ мошенничества описывает В. В. Виноградов ([382]. С. 85—86).

35. Во второй статье, посвященной данному предмету, Л. В. Чхаидзе ([418]. С. 87—88) не обосновал убедительно свой тезис о том, что банкومت имеет преимущество.

36. Объяснение всех терминов карточной игры, используемых в повести, дал В. В. Виноградов ([382]. С. 79—80). Но эти термины, как и правила, часто менялись, а потому историки часто расходятся в определениях. Например, В. И. Чернышев иначе определял термин „играть мирандолом“ ([416]. С. 404), и его определение для своих примечаний к повести принял Б. В. Томашевский ([7]. Т. 6. С. 774). В данном конкретном случае определение В. В. Виноградова, поддержанное и Л. В. Чхаидзе, представляется мне более соответствующим содержанию повести. Определения Л. В. Чхаидзе см.: [417]. С. 456—457. Термин „играть мирандолом“ предположительно происходит от фамилии итальянской семьи *Mirandola* (*Mirandole* — во французском написании).

37. Еще один термин, которому исследователи дают разные определения, это *ragoli-raix*; мне представляется, что в данном случае определение В. В. Виноградова ([382]. С. 79) лучше других согласуется с контекстом повести. В. Набоков в комментариях к своему переводу „Евгения Онегина“ предлагает иное определение (см.: Pushkin A. *Eugene Onegin: A Novel in Verse/ Tr. from the Russian, with a commentary, by V. Nabokov. Rev. ed. Princetone, N.J.: Princeton Univ. Press, 1975. Vol. 2. P. 260*).

38. Определение В. В. Виноградова см.: [382]. С. 79.

39. См. письмо Б. В. Томашевского к Андре Менье, опубликованное в кн.: Pouchkine A. *Oeuvres complètes/ Publ. par A. Meunieux. Paris: A. Bonne, 1958. Т. 3. P. 500, note 5*. Формула Б. В. Томашевского рассмотрена более детально Н. Розеном (см.: Rosen [445]. P. 271, note 7; [446]).

40. Вяземский [576]. С. 135.

41. Связь между анекдотом Вяземского и повестью Пушкина отмечена в изд.: Пушкин [4]. Т. 6. С. 279.
42. См., например: Ходасевич [82]. С. 90; Шкловский [159]. С. 65.
43. См. главным образом: Слонимский [410]. С. 173; из более поздних работ: Kodjak [433]. Р. 100.
44. Кашин [395]. С. 29; Сидяков [151]. С. 117.
45. De Labriolle [434]. Р. 266—269.
46. Чхайдзе [417]. С. 459.
47. Rosen [445]. Р. 265—267.
48. Рассказы о Пушкине [584]. С. 46—47.
49. Пыляев М. И. Старое жите: Очерки и рассказы. СПб.: А. С. Суворин, 1892. С. 28—29.
50. Подробнее о ней см.: Лернер [399].
51. См.: Рабкина [408]. С. 215.
52. Рассказы о Пушкине [584]. С. 47.
53. См. Вяземский [576]. С. 130—132.
54. Рассказы о Пушкине [584]. С. 36—37.
55. Подробнее см. там же вступление и примечания М. А. Цявловского (с. 7—15, 98—102); Цявловский М. Пушкин и графиня Д. Ф. Фикельмон// Голос минувшего. 1922. № 2. С. 108—123.
56. Указано Ю. Г. Оксманом ([5]. Т. 4. С. 741).
57. Элизабет Виже-Лебрен (1755—1842) была парижской художницей-портретисткой; Жюльен Леруа (1686—1759) и его сын Пьер (1717—1785) были известными французскими часовщиками, а братья Жозеф Мишель Монгольфьер (1740—1810) и Жак Этьен Монгольфьер (1745—1799), из Анноне во Франции, в 1783 г. запустили первый воздушный шар, надутый теплым воздухом. О Месмере см. выше примеч. 31. Назовем еще одну возможную связь с историческими лицами: высказывалось мнение, что, отмечая во внешности Германна черты Наполеона, Пушкин имел в виду декабриста Павла Пестеля, который был известен своим сходством с французским императором. См. примечания Ю. Г. Оксмана в изд.: [5]. Т. 4. С. 741—742. Ю. Г. Оксман также видел намек на Пестеля в эпиграфе к четвертой главе, объясняя свое предположение ссылкой на дневниковую запись Пушкина от 24 ноября 1833 г., из которой можно заключить, что он считал Пестеля бесчестным человеком.
58. А. фон Гроника (Von Gronicka [98]. Р. 66—67) считает, что если Германн и похож на Фауста, то в пародийном плане, и его образ не следует рассматривать как серьезный русский вариант героя Гете.
59. См.: Prevost d'Exiles A.-F. Histoire du Chevalier des Grioux et de Manon Lescaut. Paris: Garnier-Flammarion, 1967. Р. 73. Однако некоторые исследователи предложили другие источники изречения Германна. Например, Э. Стенбок-Фермор нашла похожую фразу в комедии Бомарше „Безумный день, или Женитьба Фигаро“ (1784): „Sait-on gré du superflu à qui nous prive de nécessaire?“ (Acte III, sc. 5) см.: [174].

Р. 120—121. С другой стороны, Л. Г. Лейтон связывает изречение Германна с фразой, которую приписывают Антуану К. Ж. де Ноайлю, французскому послу в России в 1810-х гг.: „Русских обычно интересуют всякие излишества, поисками которых они и заняты, тогда как им не хватает даже необходимого“; см. Leighton [436]. Р. 468—469, note 33, где цит. по кн.: Florinsky M. T. *Russia: A History and Interpretation*. New York: Macmillan, 1959. Vol. 2. P. 735.

60. Д. П. Якубович обнаружил закладку на главе об играх и игроках, между страницами 284 и 285 второго тома, имевшегося у Пушкина издания: Prudhomme L.-M. *Miroir historique, politique et critique de l'ancien et du nouveau Paris, et du Departement de la Seine*. Paris: n.p., 1807; см. [421]. С. 208.

61. Лернер [398]. С. 159. О том, как Казанова понтировал против Канано, см.: Casanova de Seingalt J. *Mémoires*. Éd. originale, la seule complète. Paris: E. Flammarion [1925]. Т. 5. P. 247—248 (Ch. 10).

62. Утверждение Л. П. Гроссмана ([34]. С. 68) о том, что Калиостро правильно угадал три цифры, было повторено несколькими комментаторами, но недавно Н. Розен обратил внимание на то, что Калиостро предсказал пять цифр, ни одна из которых не имеет никакого отношения к тройке или семерке Пушкина; см.: [445]. Р. 271, note 8.

63. Русский перевод новеллы под заглавием „Голландский купец“ был напечатан в журн. „Сын отечества“, 1825. Ч. 101. № 9. С. 3—51; в том же номере журнала была опубликована статья о Финляндии г-жи де Сталь с примечаниями А. А. Муханова. Поскольку Пушкин вступил в полемику с последним (см.: [6]. Т. 11. С. 27—29), можно предположить, что он читал и новеллу. Подробнее см.: Виноградов [382]. С. 87—88; Грибушин [387]. С. 86—88. Н. П. Кашин ([395]. С. 34) выдвинул предположение, согласно которому еще одним возможным источником для пушкинских тройки и семерки послужила строка: „Устроить, сын! усмериты!“ — в стихотворении Ф. Глинки „Брачный пир Товия“ (1828).

64. Отмечено В. В. Виноградовым ([382]. С. 89).

65. Подробнее см.: Якубович [421]. С. 210—211; Шарышкин [419]. С. 131—136; Sigstedt C. R. *The Swedenborg Epic*. New York: Bookman Associates, 1952. P. 256.

66. См.: Якубович [421]. С. 209—212; Виноградов [382]. С. 95—96. Экземпляр этого романа имелся в библиотеке соседей Пушкина, Осиповых, в Тригорском; см.: Модзалевский Б. Л. *Поездка в с. Тригорское в 1902 году*// Пушкин и его современники. 1903. Вып. 1. С. 31. Некоторые главы этого романа в русском переводе появились в „Московском вестнике“ (1828, №3. С. 279—301); Пушкин записал название романа в одной из своих тетрадей; см.: Рукою Пушкина [10]. С. 313.

67. См.: Pushkin A. *Eugene Onegin.../ Tr... by V. Nabokov*. Vol. 3. P. 97; Егунов [390]; Clayton [427]; Шарышкин [419]. С. 129—130.

68. Указано Д. П. Якубовичем ([421]. С. 207).

69. Связь с Гофманом отмечена в следующих работах: Пушкин [4]. Т. 6. С. 279; Виноградов [382]. С. 96; Passage [106]. P. 138;

Ingham [99]. P. 134—139. В библиотеке Пушкина имелся французский перевод романа Гофмана под заглавием „L'Élixir du diable“ и указанием на титульном листе вымышленного автора Карла Шпиндлера; см.: Модзалевский [579]. С. 341. Как утверждал один современник, во время работы над „Пиковой дамой“ Пушкин очень интересовался Гофманом; см.: Ленц В. В. Приключения лифляндца в Петербурге// Русский архив. 1878. № 1. С. 441—442.

70. Отмечено в изд.: Пушкин [4]. Т. 6. С. 279.

71. Лернер [398]. С. 142. Н. О. Лернер также усматривал сходство между Германном и Рафаэлем и между старой графиней и владельцем антикварной лавки. Р. А. Грегг (Gregg [432]. P. 280—281) считает, что Феодора сходна с пушкинской графиней в дни ее юности, он предполагает, что Лизавета в некоторых отношениях напоминает бедную *demoiselle de compagnie*, которая в конце „Шагренево́й кожи“ предупреждает Рафаэля о заговоре против него.

72. Balzac H. de. *La Peau de chagrin*. Paris: Garnier, 1964. P. 27, 29, 30, 39, 46.

73. Этот вопрос рассматривали разные исследователи, в том числе Л. С. Сидяков ([149]. С. 210—212). Он также находит (с. 207) определенное сходство между „Пиковой дамой“ и некоторыми новеллами Проспера Мериме, например „Этрусской вазой“ („*Le Vase étrusque*“, 1830) и „Двойной ошибкой“ („*La Double Méprise*“, 1833). Об отношении Пушкина к французским авторам его времени см. также: Жирмунский [41]. С. 90—94; Томашевский [75]. С. 161—170; Чичерин [155]; одна конкретная параллель рассмотрена Д. М. Шарыпкиным ([420]).

74. Виноградов [382]. С. 105—113.

75. В. В. Виноградов указывает ([382]. С. 105—106), что несколько предложений, в особенности в начале первой главы, не имеют подлежащего, а сказуемое выступает в неопределенно-личной форме, создающей впечатление первого лица множественного числа. С. Г. Бочаров ([22]. С. 191) добавляет, что этот тип повествования „почти“ от первого лица может происходить от первоначального чернового варианта, где повествование велось от первого лица ([6]. Т. 8. С. 834).

76. Отмечено С. Г. Бочаровым ([22]. С. 192—193).

77. Лотман Ю. М. Лекции по структуральной поэтике: Введение: Теория стиха. Providence, R. I.: Brown Univ. Press, 1968. С. 53.

78. Там же. С. 52.

79. Вяземский [575]. Т. 2. С. 375.

80. Петрунина [140]. С. 231.

81. Frye N. *The Archetypes of Literature*// Frye N. *Fables of Identity: Studies in Poetic Mythology*. New York: Harcourt, Brace, 1963. P. 16.

82. Связь установлена П. М. Бицилли ([379]. С. 559). В своей книге „Этюды о русской поэзии“ (Prague: Legiografic, 1926. С. 65—224) он подробно рассматривает смысловые оттенки, передаваемые в поэзии Пушкина ассоциативно.

83. Отмечено В. В. Виноградовым ([26]. С. 594).

84. Символическое значение карт рассмотрел В. В. Виноградов ([382]. С. 100—104). Подробнее см.: Лотман [400].
85. Shaw [448]. P. 124.
86. Ibid. P. 122.
87. Слонимский [410]. С. 176—177.
88. Анализ А. Л. Слонимского был подвергнут строгой критике Лежневым ([129]. С. 120—128). Б. В. Томашевский в статье, посвященной ритму прозы на материале „Пиковой дамы“, пришел к заключению, что поэтические ритмизованные фрагменты в ткани прозаического текста воспринимаются только в том случае, если они отмечены каким-то особым образом, например с помощью таких средств, как анафора или структурный параллелизм; см.: [414]. С. 317.
89. См.: Бицилли [379]. С. 558; de Labriolle [434]. P. 263; Rosen [445]. P. 255—258; Leighton [437].
90. См.: Пыпин А. Н. Русское масонство: XVIII век и первая четверть XIX века/ Ред. и примеч. Г. В. Вернадского. Пг.: Огни, 1916. С. 47—61; Weber [450]. P. 439—442.
91. См.: Виноградов [26]. С. 588.
92. Рассматривается Н. Розеном (Rosen [445]. P. 258).
93. Бочаров [22]. С. 186—188.
94. Kodjak [433]. P. 92—93.
95. См.: Rosen [445]. P. 256—258; Leighton [436], [437].
96. Отмечено Н. Розеном (Rosen [445]. P. 262).
97. Два цвета в заглавии романа впервые связал с азартной игрой Арсен Уссе (Houssaye) в своей кн. „Histoire de 41<sup>e</sup> Fauteuil de l'Académie Française“ (Paris: H. Plon, 1861. P. 335). Жюль Марсан считает, что если бы два цвета были связаны с игрой в рулетку, то они стояли бы в женском роде и название романа должно было бы читаться „La Rouge et la noire“; см. его предисловие к роману в изд.: Stendhal. Oeuvres complètes/ Ed. par Jules Marsan. Geneva: Editio Service, n. d.; (репринтное переиздание; первоначально: Paris: Champion, 1923. Т. 1. P. xlix). Дальнейшее рассмотрение вопроса см.: Martino P. „Le Rouge et le noire“: La Signification du titre//Le Divan. 1923. Nov. P. 575—577. Мне представляется, что даже если грамматический род в названии романа исключает прямое указание на рулетку, два эти цвета вызывают по крайней мере отдаленную ассоциацию с азартной игрой.
98. На символическое значение этого описания указал Б. Г. Рейзов (см.: Reisov B. Pourquoi Stendhal a-t-il intitulé son roman „Le Rouge et le noire“/ Studi Francesi. 1967. Т. 11. N 32. P. 300).
99. Stendhal. Le Rouge et le noire. Paris: Nelson, 1957. Т. 1. P. 85.
100. Ibid. P. 133.
101. Ibid. P. 15.

102. О символическом значении стен в романе см.: Turnell M. „Le Rouge et le noire“// Stendhal: A Collection of Critical Essays/ Ed. V. Brombert. Englewood Cliffs, N. J.: Prentice Hall, 1962. P. 16—17.
103. Stendhal. Le Rouge et le noire. Т. 1. P. 198.
104. Чичерин [154]. С. 130.
105. Это показали М. Шварц и А. Шварц (Schwartz and Schwartz [447]. P. 282).
106. Ibid. P. 277.
107. См.: Пыпин А. Н. Русское масонство. С. 71—75; Weber [450]. P. 440.
108. Отмечено А. Коджаком (Kodjak [433]. P. 100).
109. Rosen [445]. P. 262.
110. Ассоциации и сны Германна различным образом толковались в следующих работах: Shaw [448]. P. 120; Schwartz and Schwartz [447]. P. 287; Rosen [445]. P. 262—265; Kodjak [433]. P. 97.
111. Предвосхищение Пушкиным идеи подсознательного отмечено Н. Розеном ([445]. P. 259).
112. Freud S. Dostoevsky and Parricide// Dostoevsky: A Collection of Critical Essays/ Ed. René Wellek. Englewood Cliffs, N. J.: Prentice Hall, 1962. P. 109.
113. Stendhal. Le Rouge et noire. Т. 2. P. 361.
114. Ibid. P. 341.

## ШЕСТАЯ ГЛАВА

1. См.: Мальцев [50]. С. 146; Курмачева М. Д. Участие крестьян нижегородского с. Болдина в крестьянской войне 1773—1774 гг. // Вопросы социально-экономической истории и источниковедения периода феодализма в России: Сб. ст. к 70-летию А. А. Новосельского. М.: Изд-во АН СССР, 1961. С. 151—156.
2. Полное собрание законов Российской империи. СПб.: Тип. II Отд. Е. И. В. Канцелярии, 1830. Т. 20. С. 9—10. № 14233.
3. В Большом академическом издании эти планы напечатаны под № 5 и 4.
4. Ю. Г. Оксман [317] первым выдвинул предположение, что план романа, где главным героем является Шванвич, предшествует плану с Башариным. В дальнейшем Н. Н. Петрунина уточнила хронологию Оксмана, убедительно показав, что план, напечатанный в Большом академическом издании под № 5 и начинающийся словами „Кулачный бой“, был первым; см.: Петрунина и Фридендер [60]. С. 73—82.
5. Библиографические записки. 1859. № 6. С. 179—181; Полярная звезда на 1861 год. Кн. 6. С. 128—131; Заря. 1870. № 12. С. 418—422.

6. Статья опубликована в журн.: *Magazin für die neue Historie und Geographie* / Hrsg. v. A. F. Büsching. 1784. Vol. 18. S. 1—50. Французский перевод опубликован в кн.: Laveaux J.-Ch.-T. *Histoire de Pierre III, Empereur de Russie*. Paris: Maison la Briffe, 1799. Vol. 2. P. 255—360. № 13. Подробно см.: Блок Г. Пушкин в работе над историческими источниками. М.: Изд-во АН СССР, 1949. С. 90—140.

7. Подробно см.: Овчинников Р. В. Пушкин в работе над архивными документами: („История Пугачева“). Л.: Наука, 1969. С. 17—19.

8. Подробно о рукописях, имевшихся в распоряжении Пушина, см.: Там же. С. 19—24.

9. Полный перечень см.: Там же. С. 26—185.

10. Пушкин получил разрешение летом 1835 г.; см. [6]. Т. 16. С. 45. Доступ к этим материалам, а также новая информация, полученная им из других источников, навели его на мысль о втором издании „Истории Пугачева“, однако смерть не дала ему осуществить задуманное.

11. Записи Пушкина по этим беседам см: [6]. Т. 9. С. 494—497. Доскональный анализ использованных Пушкиным источников содержится в работе: Чхеидзе А. „История Пугачева“ А. С. Пушкина. Тбилиси: Лит. и искусство, 1963. С. 58—89.

12. Там же. С. 54.

13. Таков вывод Майкла Карповича; см.: Karpovich M. *Pushkin as an Historian* // *Centennial Essays for Pushkin* / Ed. S. H. Cross and E. J. Simmons. New York: Russel and Russel, 1937. P. 197.

14. Ключевский [44]. С. 147.

15. Фирсов Н. Пушкин как историк: (Общая характеристика) // [3]. Т. 6. С. 246.

16. См.: Брюсов В. Я. Пушкин перед судом ученого историка // Брюсов В. Я. *Мой Пушкин: Ст., исслед., наблюдения*. М.; Л.: ГИЗ, 1929. С. 173—187; Соколов Д. Н. Несколько замечаний к комментарию проф. Н. Н. Фирсова на „Историю Пугачевского бунта“ // Пушкин и его современники. 1918. Вып. 29—30. С. 18—27. Среди главных советских публикаций, дополняющих и уточняющих пушкинские изыскания, хотелось бы отметить: Крестьянская война в России в 1773—1774 годах: Восстание Пугачева/ Отв. ред. В. В. Мавродин. Л.: Изд-во ЛГУ, 1961—1970. Т. 1—3; Пугачевщина: Сб. документов. М.: ГИЗ, 1926—1931. Т. 1—3.

17. Овчинников Р. В. Архивные источники „Истории Пугачева“: Сборник архивных документов и текстов Пушкина. (Рукоп. отдел Института русской литературы (Пушкинского дома) РАН. Ф. 244, оп. 31, № 109).

18. Блок Г. Указ. соч. С. 66—68.

19. Подробно см.: Измайлов [299]. С. 296.

20. Впервые опубликована в журн.: *Рус. архив*. 1880. № 3. С. 218—227.

21. См., в частности: Оксман [316]. С. 258; Гиллельсон и Мушина [289]. С. 176—180.

22. Об этом изменении см.: Томашевский Б. В. Первоначальная редакция XI главы „Капитанской дочки“ [74]. С. 281—290.

23. Остафьевский архив [580]. Т. 3. С. 347.

24. Хотя Пушкин и напечатал роман в своем журнале, он не оставил мысли выпустить его отдельной книгой: в начале января 1837 г. он договорился с издателем о том, чтобы напечатать роман в первом томе двухтомного собрания романов и повестей. Но этот замысел не осуществился из-за его смерти 29 января, и сохранился только один экземпляр предполагавшегося отдельного издания. Подробнее см.: Смирнов-Сокольский Н. Рассказы о прижизненных изданиях Пушкина. М.: Изд-во Всесоюз. кн. палаты, 1962. С. 402—406.

25. См.: Гиллельсон и Мушина [289]. С. 99.

26. Два других исторических лица, которые могли повлиять на пушкинское описание судьбы Гринева,— это дворянин Илья Аристов, который сражался на стороне Пугачева (см.: [6]. Т. 9. С. 704—709), и упоминаемый в восьмой главе „Истории Пугачева“ протестантский пастор, чья жизнь была спасена благодаря тому, что он подал милостыню Пугачеву, когда тот еще был колодником в Казани (см.: [6]. Т. 9. С. 68).

27. Подробно см.: Оксман [317]. С. 65.

28. Там же. С. 94—100.

29. Овчинников Р. В. Архивные источники „Истории Пугачева“. С. 60—61.

30. Подробно см.: Петрунина и Фридендер [60]. С. 113—114.

31. Это произведение было перепечатано в издании „Капитанской дочки“ в серии „Литературные памятники“ (М.: Наука, 1964. С. 123—146). Автор — А. П. Крюков; подробно см.: Вrang [351]; Фокин [339].

32. Сквозников В. Д. ([66]. С. 78) убедительно показал, что участие Ивана Кузмича и Ивана Игнатича в тех кампаниях — „это далекое, за рамками повести оставшееся прошлое“, которое не может изменить наше представление о них как о людях миролюбивых.

33. Петрунина и Фридендер [60]. С. 107. Описание бурана могло быть навеяно очерком С. Т. Аксакова „Буран“ (1834).

34. См.: Шкловский В. Гамбургский счет. Л.: Изд-во писателей, 1928. С. 31.

35. Джордж Сентсбери (Saintsbury), рецензировавший английский перевод „Капитанской дочки“, опубликованный в кн.: Russian Romance. London: King and Co., 1875, первым указал на эту связь; см.: [359]. Среди наиболее значительных исследований, в которых роман Пушкина сопоставляется не только с „Эдинбургской темницей“, но и с другими романами Вальтера Скотта, прежде всего с „Роб Роем“, назовем: Гофман М. „Капитанская дочка“ // Пушкин [3]. Т. 4. С. 355—357; Нейман [313]; Якубович [347]; Davie [352]; Greene [167]. P. 213—215.

36. Н. В. Яковлев [346] указал рассказ, напечатанный в журнале „Детское чтение для сердца и разума“ (1786. Ч. 7. № 31. С. 110—111), о случайной встрече бедной сироты с неким господином, который приглашает ее в императорский дворец; этот господин оказывается императором Иосифом II, который щедро обеспечивает девушку. Примечательно и то, что в романе И. И. Лажечникова „Последний новик“ (1833) главного героя — Владимира — спасают моряки; их добрым капитаном, который отдает замерзающему герою собственную епанчу, оказывается Петр I (ч. IV, гл. 3). Пушкин подчеркивает условность ситуации также и тем, что использует для описания внешности Екатерины I знаменитый портрет В. А. Боровиковского (1791); см.: Шкловский [160]. С. 68.

37. См.: Сидяков [151]. С. 192.

38. Первым назвал Швабрина мелодраматическим героем В. Г. Белинский ([114]. С. 577).

39. См.: Шкловский [344]. С. 22.

40. Отмечено Б. В. Томашевским ([74]. С. 289).

41. См.: Шкловский [159]. С. 100—101; Оксман [317]. С. 88—89.

42. Подробный комментарий к эпиграфам романа см.: Шкловский [159]. С. 96—128; Шкловский [160]. С. 76—82; Stenbock-Fermor [174]. P. 113—118.

43. Это цитата из д. III, явл. 5. Более детальный анализ пушкинских аллюзий на комедию Фонвизина см.: Благой [17]. С. 159—160.

44. Например: М. Гофман ([3]. Т. 4. С. 366, 370—371); Цветаева [341]. С. 125—126.

45. Гротесковый характер этих сцен отметил И. М. Тойбин ([333]. С. 84).

46. Прием обманутых ожиданий в этом примере отмечает Д. Байли (Bailey [93]. P. 388).

47. Жест Гринева, едва не зарубившего казака Максимыча, напоминает движение руки Гирея в „Бахчисарайском фонтане“ (1823), который останавливался с занесенным мечом, вспомнив о Марии. Позднее Пушкин вспоминал, как его друг А. Раевский хохотал над мелодраматическим жестом Гирея (см. [6]. Т. 11. С. 145).

48. Так интерпретировал роман Ю. М. Лотман (см.: [307]). Похожую интерпретацию некоторых романов В. Скотта см.: Hart F. R. Scott's Novels: The Plotting of Historic Survival. Charlottesville: Univ. Press of Virginia, 1966 (главы о романах „Waverly“, „The Heart of Midlothian“, „Peveril“; особенно — pp. 19, 25, 29, 129, 144).

49. Рассуждение по поводу того, что Гринева, как человек XVIII века, не столь поражен увиденной им жестокостью, как читатели более позднего времени, содержится в работе В. Г. Одинокова ([135]. С. 56—57). Г. П. Милогоненко ([308]. С. 53) отметил различие между поведением крестьян, присутствующих при казни в „Капитанской дочке“, и ужасом народа, услышавшего об убийстве детей Бориса Годунова в одноименной трагедии Пушкина. Он объяснял это тем, что казнь Мироновых воспринималась как акт справедливости. М. Мальцев

([50]. С. 185) полагает, что относительно спокойное восприятие Гриневым жестокости, учиненной бунтовщиками, свидетельствует о его глубоком гуманистическом понимании дела простого народа.

50. В. Гусев ([40]. С. 569), усмотрев полярные различия в манере изображения, делает вывод, весьма, по-моему, сомнительный: «Смерть капитана и его жены художественно „примиряет“ обе атмосферы — серьезную и смешную, трагедию и комедию».

51. Цветаева [341]. С. 113. Подобной точки зрения придерживается и В. Д. Сквозников ([66]. С. 79—81).

52. Эпиграфы к главам 2, 5, 6 и 7 взяты из „Нового и полного собрания российских песен“ М. Д. Чулкова (М.: Унив. тип., у Н. Новикова, 1780—1781. Ч. 1—6): гл. 2 — Ч. 3, № 68; гл. 5 — Ч. 1, № 176, 153; гл. 6 — Ч. 1, № 125; гл. 7 — Ч. 2, № 130. Эпиграф к гл. 12 взят из свадебной песни, записанной Пушкиным, а эпиграф к гл. 14 — из книги „Полное собрание русских пословиц“ (см.: [581]. С. 141). Стихи Гринева, посвященные Маше („Мысль любовну истребляя“), — это слегка измененная песня из „Собрания разных песен“ М. Д. Чулкова (СПб., 1770. Ч. 1, № 34). Песенка Швабрина („Капитанская дочь“) взята из „Собрания народных русских песен“ Н. А. Львова и И. Праца (СПб.: Тип. Горного училища, 1790. Ч. 1. С. 85). А бурлацкая песня, которую поют Пугачев и его казаки в гл. 8 („Не шуми, мати зеленая дубровушка“), также взята из „Нового и полного собрания российских песен“ (Ч. 1. С. 147. № 131).

53. Вяземский [575]. Т. 2. С. 377.

54. Тойбин [334]. С. 125, 136.

55. Davie [353]. P. 8.

56. Яркая характеристика Пугачева как романтического героя дана у Цветаевой (см.: [341]. С. 122—139).

57. А. А. Звозников ([297]. С. 125) пишет, что отношение Пушкина к Василисе Егоровне, колеблющееся от насмешки до сочувствия, похоже на отношение Гоголя к персонажам „Старосветских помещиков“ [1835]. Замечание Звозникова свидетельствует о глубоком понимании, но тем не менее остается открытым вопрос о том, как согласуется гоголевская техника смешения несообразностей с атмосферой пушкинского произведения.

58. Единственным известным мне исследователем, который утверждает, что „ужасы, изображенные в ней („Капитанской дочке“. — П. Д.), не соответствуют мирному характеру Гринева и спокойному тону его записок“, был М. О. Лопатто ([132]. С. 14).

59. Anderson [349].

60. Неразрешенный отъезд по личным обстоятельствам, конечно, не столь преступен с точки зрения нарушения устава, как переход на сторону Пугачева, чтобы сражаться против правительственных войск, однако и это — акт неподчинения воинской дисциплине, который во время войны не может терпеть никакая армия. И поэтому я полагаю, что Г. П. Макогоненко был не прав ([308]. С. 85), утверждая, что Екатерина II восстанавливает справедливость в конце романа, а не прощает Гринева.

61. Anderson ([349]. P. 482). Хотя Дж. Миккельсон (Mikkelson [358]. P. 309) также рассматривает Пугачева как образ отца по отношению к Гриневу, он трактует его скорее как исторического отца в отношении ко всем „отверженным российской империи“, нежели в психологическом смысле, по отношению лично к Гриневу.

62. Амбивалентное отношение Гринева к Пугачеву очень интересно проанализировано А. Безансоном (Besançon [350]. P. 165—170).

## СЕДЬМАЯ ГЛАВА

1. Анненков [13]. С. 399—404.

2. Фейнберг [77]. С. 38—52.

3. Один фрагмент был ранее напечатан в „Литературной газете“ (1830. № 8. 5 февраля. С. 57—59).

4. См.: Тынянов Ю. Н. О „Путешествии в Арзрум“// Тынянов Ю. Н. Пушкин и его современники. М.: Наука, 1969. С. 200—205.

5. Эткинд Е. Г. Разговор о стихах. М.: Дет. лит. 1970. С. 175—178.

6. Olcott A. Parody as Realism: The „Journey to Arzrum“// Russian Literature Triquarterly. 1974. Fall. Vol. 10. P. 245—259.

7. Сидяков [151]. С. 168.

8. Поморска К. О членении повествовательной прозы// Structure of Texts and Semiotics of Culture/ Ed. J. van der Eng and Mojmir Grygar. The Hague: Mouton. 1973. P. 359—363.

9. Впервые напечатан в журн. „Библиотека для чтения“. 1834. Т. 7. № 12. Отд. I. С. 197—204.

10. Полное изложение установленных сведений о Кирджали см.: Трубецкой [366]; Трубецкой [367]; Двойченко-Маркова [362]; Оганян [364]. Пушкин ошибочно указал, что Кирджали был выдан в 1821 г. Это произошло в 1823 г.

11. См. примечания Ю. Г. Оксмана в изд.: Пушкин [5]. Т. 4. С. 743.

12. См. Коробан [363]; Двойченко-Маркова [362]. С. 44.

13. Двойченко-Маркова [362]. С. 45.

14. Среди прочих см.: Оксенов [365].

15. Kodjak & Wypne [369]. P. 44—62.

16. Существует еще один краткий набросок плана, начинающийся словами „Les deux danseuses“, который тоже, кажется, связан с замыслом „Пеламы“.

17. О реальных исторических лицах, фигурирующих в набросках планов, см. примечания Ю. Г. Оксмана в изд.: Пушкин [5]. Т. 4. С. 774—777; см. также: Брюсов В. Я. Неоконченные повести из русской жизни// Пушкин [3]. Т. 4. С. 269; Казанцев [554]; Шестериков [556].

18. Infanticide: Procès de Maria Schoning et d'Anna Harlin, Nuremberg, 1787// Causes célèbres étrangères, publiées en France pour la

première fois et traduites de l'italien, de l'allemand etc. par une société de jurisconsultes et de gens de lettres. Paris: C. L. F. Panckoucke, 1827. Т. 2. Р. 200—213. Цитируется в статье Д. П. Якубовича ([370]. С. 150—153).

19. Как видно из слов Вершнева в наброске „Мы проводили вечер на даче...“ (Пушкин [6]. Т. 8. С. 421), Пушкин знал, что существуют сомнения относительно авторства „De Viris“. Текст этого произведения сохранился в нескольких рукописях, которые можно разделить на две группы: (1) рукописи, которые содержат только „De Viris“, где, однако, отсутствуют девять последних биографий, включая и биографию Клеопатры; (2) две рукописи XV века, содержащие кроме „De Viris“ также „Origo Gentis Romanae“ и „Aurelius Victoris Historiae Abbreviatae“ (называемая также „Liber de Caesaribus“); эти рукописи содержат девять последних глав, но в них отсутствует почти целиком первая глава. Полный текст, составленный на основе двух вариантов рукописей, содержится в издании Ф. Пихмайра (Fransiscus Pichl-mayr) „Sexti Aurelii Victoris Liber de Caesaribus“ (Lipsiae: B. G. Teubner, 1911). Ученые сходятся в том, что автором „Liber de Caesaribus“ был Секст Аврелий, но ему не принадлежат два других произведения, содержащиеся в собрании. Авторство „De Viris“ не установлено. Подробнее об этом см.: Wade. D. W. „Liber de Viris Illustribus Urbis Romae“: A Translation with Introduction and Notes: Thesis, Univ. of North Carolina. Chapel Hill, 1964. P. I-V; Starr Ch. G. Aurelius Victor, Historian of Empire // American Historical Review. 1955—1956. Vol. 61. P. 574—586; Schanz M. Geschichte der römischen Literatur. München: C. H. Beck'sche Verlagsbuch handlung, 1959. Bd 4. S. 1, 65—67, 72, 75 (Müllers Handbuch der klassischen Altertumswissenschaft. Bd 8).

20. Sexti Aurelii Victoris Liber de Caesaribus. Lipsiae, 1911. P. 74. Надежность „De Viris“ как исторического источника сомнительна; см.: Becher I. Das Bild der Kleopatra in der griechischen und lateinischen Literatur. Berlin: Akademie-Verlag, 1966. S. 92—93.

21. Подробно об истории текста стихотворения о Клеопатре и связанных с ним фрагментов см.: Бонди [228]; Томашевский Б. В. „Клеопатра“// Томашевский [74]. С. 55—65.

22. См. Пушкин [7]. Т. 6. С. 389. О смягчении образа Клеопатры в редакции 1828 г. см.: O'Bell [260]. P. 28.

23. Пушкин почерпнул исторические детали о Петронии в „Анналах“ Тацита (кн. 16, гл. 18—20).

24. Первое вставное стихотворение представляет собой пушкинский перевод 56-й оды Анакреона, второе — 7-й оды из второй книги Горация, а строка, которой заканчивается пушкинский фрагмент, взята из 2-й оды третьей книги Горация.

25. См. Черняев [84]. С. 481.

26. Указано Н. Н. Петруниной ([248]. С. 25).

27. Ю. Г. Оксман (Пушкин [5]. Т. 6. С. 762) считал прототипом Вольской и Воронской А. Ф. Закревскую. С другой стороны, А. А. Ахматова ([226]. С. 178) полагала, что прототипом Вольской (если не в более раннем наброске, то, во всяком случае, в наброске „Мы

проводили вечер на даче...") могла быть Каролина Собаньская, жившая отдельно от мужа; с Собаньской у Пушкина в начале 1830 г. было нечто вроде романтического приключения. См. также: Черейский Л. А. Пушкин и его окружение. 2-е изд., доп. и перераб. Л.: Наука, 1988. С. 406—407. Прототип еще одного персонажа в наброске „Мы проводили вечер на даче...“ назван самим Пушкиным в черновом варианте (Пушкин [6]. Т. 8. С. 990, сноска 12); это — В. П. Титов, знакомый Пушкина, написавший по его устному рассказу повесть „Уединенный домик на Васильевском“). Подробно см.: Бикерман [371]. Предполагаемые прототипы других персонажей наброска указаны М. И. Гиллельсоном ([372]. С. 16—19), опиравшимся на дневник Д. Ф. Фикельмон. М. И. Гиллельсон ссылается на издание: Kauchtschischwili N. Il diario di Daria Fedorovna Fiquelmont. Milano: Societa Editrice Vita e Pensiero, 1968. (Publicazioni dell'Universiteta Cattolica del Sacro Cuore, Contributi — Serie terza, scienze filologiche e letteratura, 18).

28. Брюсов [229]. С. 109.

29. Петрунина [248]. С. 26, сноска 7.

30. См.: Томашевский [74]. С. 59—61. Б. В. Томашевский полагал, что подробные сведения были почерпнуты Пушкиным в „Сравнительных жизнеописаниях“ Плутарха (глава 26-я, о жизни Антония), возможно, при посредстве трагедии Шекспира „Антоний и Клеопатра“.

31. Отмечено Л. О'Беллом (O'Bell [260]. Р. 95).

32. Ахматова [226]. С. 179—180.

33. Отмечено Л. О'Беллом (O'Bell [260]. Р. 95).

34. Ibid. Р. 95.

35. См.: Петрунина [248]. С. 26, сноска 8.

36. Изображая Чарского, Пушкин повторяет мысли, которые в том или ином виде он выражал на протяжении десятилетия. Кроме „Отрывка“, наиболее примечательные их вариации содержатся в письме Пушкина А. А. Бестужеву, написанном в конце мая — начале июня 1825 г., в наброске сатирических сцен „Альманашик“ (1830), в главе „Ломоносов“ „Путешествия из Москвы в Петербург“, в конце незавершенного стихотворения „Осень“ (1833), где Пушкин описывает приход вдохновения, и в ряде других стихотворений, в которых развивается тема отношений поэта с обществом: в первую очередь „Поэт“, „Поэт и толпа“, „Поэту“ и „Ответ анониму“. Б. В. Томашевский отметил также, что сцена, в которой маленький мальчик читает поэту его стихи, искажая их, основана на реальном событии из жизни Пушкина, о котором Б. М. Федоров сделал в своем дневнике запись в мае 1827 г. См.: Пушкин [7]. Т. 6. С. 777; Вересаев [574]. Т. 1. С. 366.

37. См. письмо П. А. Вяземского к жене от 2 мая 1828 г., цитируемое в статье: Боровкова-Майкова М. С. Мицкевич в письмах П. А. Вяземского к жене//Звенья. М.; Л.: Academia, 1934. Кн. 3/4. С. 219—220. Об отношении Пушкина к импровизациям Мицкевича см.: Lednicki [258]. Р. 25—26, 71—81; Weintraub [262]. Р. 131—137.

38. Odyniec A. E. Listy z podrozy. Warszawa: Gebethner i Wolff, 1875. Т. 1. S. 54; цитируется в статье: Lednicki [258]. Р. 26.

39. См. различные сообщения о Лангеншварце в „Северной пчеле“ за 1832 г. (21 мая, 24 мая, 21 июня, 8 октября. № 115, 117, 140, 238). О его возможном влиянии на Пушкина см.: Столянский [252]; Казанович [239]; Lednicki [258]. P. 71; Weintraub [262]. P. 135—136.

40. См.: Гиллельсон [372]. С. 16; Kauchtschischwili N. Il diario di Daria Fedorovna Fiquelmont. P. 57.

41. Согласно анекдоту, рассказанному С. Н. Гончаровым (см.: Каратыгин П. П. А. С. Пушкин// Рус. старина. 1880. Т. 28. № 5. С. 95—96; Lednicki [258]. P. 71.

42. Эти и другие возможные источники рассматриваются в статье: Weintraub [262]. P. 119—131. Высказывалось предположение, что на развитие темы Пушкиным оказал влияние „Барнав“ („Barnave“, 1831) Жюля Жанена; см.: Ледницкий [242]. P. 253.

43. См.: Современник. 1837. Т. 8. С. 5—24 и дальнейшие издания.

44. Бонди [228]. С. 192—196.

45. Предположение Н. Н. Петруниной ([248]. С. 44).

46. Там же. С. 26, сноска 8.

47. Достоевский [237].

48. См. главным образом: Гофман [236].

49. А. А. Ахматова ([226]. С. 177), как и ряд других исследователей, отмечала, что эпитафия ко второй главе („Я царь, я раб, я червь, я бог“), взятый из оды Г. Р. Державина „Бог“ (1784), относится к двум сторонам характера итальянца: артистической и корыстной. К этому можно добавить, что игривый эпитафия к первой главе, взятый из „Альманаха каламбуров“ Жоржа Марешала маркиза де Бьевра (Viènte, Georges Maréchal, marquis de. „Almanach des calembours“, 1771), задает тональность, контрастную высокому искусству импровизатора.

50. Петербургская публика предлагает итальянцу либо темы с налетом поверхностной сенсационности, либо на злобу дня. Тема „La famiglia dei Cenci“ имеет в виду убийство богатого римлянина Франческо Ченчи, совершенное в 1598 г. его собственной семьей; это убийство легло в основу трагедии Перси Биши Шелли „Ченчи“ (Shelley P. B. „Cenci“, 1819) и трагедии Адольфа Кюстина „Беатрис Ченчи“ (Custine A. „Beatrix Cenci“, 1833). „L'ultimo giorno di Pompeia“ — тема картины К. Брюллова, выставленной в Петербурге в 1834 г. Тема „La primavera veduta da una prigione“ имеет связь с гимном-импровизацией Марончелли, о котором говорится в 87-й главе книги Сильвио Пеллико „Мои темницы“ (Pellico S. „Le Mie Prigioni“, 1832). (Марончелли, товарищ Пеллико по заключению, приводит текст самого гимна в приложении.) Тема „Il trionfo di Tasso“ была у всех на слуху благодаря пьесе Н. В. Кукольника „Торквато Тассо“ (1833), поставленной в Петербурге в 1835 г. Источники этих тем были установлены Б. В. Томашевским (Пушкин [7]. Т. 6. С. 778). Тема Клеопатры, вызывающая у мужчин взрыв смеха, когда итальянец просит пояснить, что под этим подразумевается, ничем не отличается от других, пока импровизатор не воплощает ее в поэзию.

51. Matlaw [259]. P. 105.

52. Пушкин был еще в пути, когда военный корреспондент „Северной пчелы“ И. Т. Радожицкий выразил надежду на то, что посещение поэтом турецкого фронта принесет ему вдохновение; см.: Сев. пчела. 1829. 22 авг. № 101. Стб. 8. Впоследствии Ф. В. Булгарин упрекал Пушкина за то, что поэт не сумел увидеть там ничего, что стало бы источником вдохновения; см. рецензию Булгарина на седьмую главу „Евгения Онегина“ в „Северной пчеле“ (1830. 22 марта. № 35. Стб. 1—6). Паскевич в письме к Жуковскому (1831 г.), цитируемом Оксманом ([5]. Т. 4. С. 785), высказал свое разочарование по поводу молчания Пушкина. Пушкин откликнулся на эти нападки в Предисловии к „Путешествию в Арзрум“.

53. Подчеркнуто Л. С. Сидяковым ([151]. С. 144).

54. Словосочетание „приближение бога“ могло возникнуть под влиянием словосочетания „приближение Аполлона“, которое употребил А. Г. Глаголев, описывая пробуждение вдохновения у импровизатора; см.: Глаголев А. Г. Итальянцы: (Отрывок из Путешествия по Италии)// Моск. вестник. 1827. № 12. С. 327. На эту связь указал В. Э. Вацуро в кн.: Пушкин: Итоги и проблемы изучения/ Под ред. Б. П. Горюдецкого и др. М.: Наука, 1966. С. 216.

55. Отмечено Л. О'Беллом (O'Bell [260]. P. 101—102).

56. Одоевский В. Ф. Русские ночи/ Изд. подгот. Б. Ф. Егоров и др. Л.: Наука, 1976. С. 92.

57. Присутствие поэтических приемов в „Египетских ночах“ отмечено Л. С. Сидяковым ([151]. С. 147—148).

## СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ И РЕКОМЕНДУЕМОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

### ОСНОВНЫЕ ИЗДАНИЯ СОЧИНЕНИЙ, ПИСЕМ И ДРУГИХ ТЕКСТОВ ПУШКИНА

1. Сочинения / [Ред: П. А. Вяземский, В. А. Жуковский, В. Ф. Одоевский, П. А. Плетнев]. СПб.: Тип. экспедиции заготовления гос. бумаг: тип. И. Глазунова и К°, 1838—1841. Т. 1—11.
2. Сочинения. СПб.: П. В. Анненков, 1855—1857. Т. 1—7.
3. Пушкин: [Сочинения]. СПб.; Пг: Брокгауз—Ефрон, 1907—1915. Т. 1—6 (Б-ка великих писателей / Под ред. С. А. Венгерова).
4. Полное собрание сочинений: В 6 т. М.; Л., 1930—1931. Т. 1—6 (Прил. к журн. „Красная нива“ на 1930 г.).
5. Полное собрание сочинений: В 6 т. / Под общ. ред. М. А. Цявловского. М.; Л.: Academia; Гослитиздат, 1936—1938. Т. 1—6.
6. Полное собрание сочинений. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1937—1959. Т. 1—17.
7. Полное собрание сочинений: В 10 т. / [Под ред. Б. В. Томашевского]. 3-е изд. М.: Наука, 1962—1965. Т. 1—10.
8. Письма / Под ред. и с примеч. Б. Л. Модзалевского, Л. Б. Модзалевского. М.; Л.: ГИЗ; Academia, 1926—1935. Т. 1—3.
9. Шляпкин И. А. Из неизданных бумаг А. С. Пушкина. СПб.: Тип. М. М. Стасюлевича, 1903.
10. Рукою Пушкина: Несобранные и неопубликованные тексты / Подгот. к печати и коммент. М. А. Цявловский, Л. Б. Модзалевский, Т. Г. Зенгер. М.; Л.: Academia, 1935.
11. Новонайденный автограф Пушкина: Замётки на рукописи книги П. А. Вяземского „Биографические и литературные записки о Денисе Ивановиче Фонвизине“ / Подгот. текста, ст. и коммент. В. Э. Вацуро, М. И. Гиллельсона. М.; Л.: Наука, 1968.

## РАБОТЫ, ЧАСТИЧНО ПОСВЯЩЕННЫЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПРОЗЕ ПУШКИНА

12. Азадовский М. К. Пушкин и фольклор // Азадовский М. К. Литература и фольклор: Очерки и этюды. Л.: Гослитиздат, 1938. С. 5—64.
13. Анненков П. В. А. С. Пушкин: Материалы для его биографии и оценки произведений. 2-е изд. СПб.: Обществ. польза, [1873].
14. Ахматова А. А. О Пушкине: Ст. и заметки / Сост., послесл. и примеч. Э. Г. Герштейн. Л.: Сов. писатель, 1977.
15. Благой Д. Д. Достоевский и Пушкин // Достоевский — художник и мыслитель: Сб. ст. / Ред. кол.: К. Н. Ломунов (отв. ред.) и др. М.: Худож. лит., 1972. С. 344—426.
16. Благой Д. Д. Мастерство Пушкина. Вдохновенный труд. Пушкин — мастер композиции. М.: Сов. писатель, 1955.
17. Благой Д. Д. Пушкин и русская литература XVIII века // Пушкин — родоначальник новой русской литературы: Сб. науч.-исслед. работ / Под ред. Д. Д. Благого и В. Я. Кирпотина. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1941. С. 101—166.
18. Благой Д. Д. Социология творчества Пушкина: Этюды. 2-е изд., доп. М.: Мир, 1931.
19. Благой Д. Д. Творческий путь Пушкина (1826—1830). М.: Сов. писатель, 1967.
20. Ботникова А. Б. Э. Т. А. Гофман и русская литература: (Первая половина XIX века): К проблеме рус.-нем. лит. связей. Воронеж: Изд-во Воронеж. ун-та, 1977.
21. Боцяновский В. Ф. К характеристике работы Пушкина над новым романом // *Sertum bibliologicum* в честь президента Русского библиологического общества проф. А. И. Маленна. Пб.: Госиздат, 1922. С. 182—193.
22. Бочаров С. Г. Поэтика Пушкина: Очерки. М.: Наука, 1974.
23. Вацуро В. Э. Пушкин и проблемы бытописания в начале 1830-х годов // Пушкин: Исследования и материалы. Л.: Наука, 1969. Т. 6. С. 150—170.
24. Вацуро В. Э. Уолпол и Пушкин // Временник Пушкинской комиссии, 1967—1968. Л., 1970. С. 47—57.
25. Виноградов В. В. Очерки по истории русского литературного языка XVII—XIX вв. 2-е изд. М.: Учпедгиз, 1938.
26. Виноградов В. В. Стиль Пушкина. М.: Гослитиздат, 1941.
27. Виноградов В. В. Язык Пушкина: Пушкин и история рус. лит. языка. М.; Л.: Academia, 1935.
28. Виноградов И. А. Путь Пушкина к реализму // Литературное наследство. М., 1934. Кн. 16—18. С. 49—90.
29. Вольперт Л. И. Пушкин и психологическая традиция во французской литературе: (к проблеме рус.-фр. связей конца XVIII — начала XIX в.). Таллин: Ээсти раамат, 1980.

30. Воробьев П. Г. Пословицы и поговорки в творчестве Пушкина // А. С. Пушкин: 1837—1937: [Сб. ст.]. М.: Учпедгиз, 1937. С. 168—184.
31. Гершензон М. О. Мудрость Пушкина. М.: Книгоиздательство писателей в Москве, 1919.
32. Гинзбург Л. Я. О старом и новом: Ст. и очерки. Л.: Сов. писатель, 1982.
33. Григорьев А. А. Взгляд на русскую литературу со смерти Пушкина // Собр. соч./Под ред. В. Ф. Саводника. М., 1915. Вып. 6. С. 1—81. Первоначально: Рус. слово. 1859. № 2, 3.
34. Гроссман Л. П. Искусство анекдота у Пушкина // Гроссман Л. П. Этюды о Пушкине. М.; Пг.: Л. П. Френкель, 1923. С. 37—75.
35. Грушкин А. И. К вопросу о классовой сущности пушкинского творчества. М.: ГИХЛ, 1931.
36. Грушкин А. И. Образ народного героя в творчестве Пушкина 30-х годов // Пушкин: Временник Пушкинской комиссии. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1937. Т. 3. С. 424—441.
37. Гукасова А. Г. Болдинский период в творчестве А. С. Пушкина. М.: Просвещение, 1973.
38. Гуковский Г. А. Пушкин и проблемы реалистического стиля. М.: Гослитиздат, 1957.
39. Гуревич А. М. Тема маленького человека у Пушкина и ее романтический подтекст // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз.—1983. Т. 42. Вып. 5. С. 433—443.
40. Гусев В. Пушкин и некоторые современные проблемы теории стиля // В мире Пушкина: Сб. ст. / Сост. С. Машинский. М.: Сов. писатель, 1974. С. 545—572.
41. Жирмунский В. М. Пушкин и западные литературы // Пушкин: Временник Пушкинской комиссии. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1937. Т. 3. С. 66—103.
42. Иванов-Разумник [Иванов Р. В.]. Пушкин и Белинский: Ст. ист.-лит. Пг.: Тип. М. М. Стасюлевича, 1916. (Общ. тит. л.: Иванов-Разумник. Соч. Т. 5).
43. Измайлов Н. В. Пушкин и князь В. Ф. Одоевский // Пушкин в мировой литературе: Сб. ст. Л.: ГИЗ, 1926. С. 289—308.
44. Ключевский В. О. Речь, произнесенная в торжественном собрании Московского университета 6 июня 1880 г., в день открытия памятника Пушкину // Соч. М.: Соцэкгиз, 1959. Т. 7. С. 145—152.
45. Лаврецкая В. И. Произведения А. С. Пушкина на темы русской истории. М.: Учпедгиз, 1962.
46. Левкович Я. Л. Принципы документального повествования в исторической прозе пушкинской поры // Пушкин: Исследования и материалы. Л.: Наука, 1969. Т. 6. С. 171—196.
47. Макогоненко Г. П. Гоголь и Пушкин. Л.: Сов. писатель, 1985.
48. Макогоненко Г. П. Тема Петербурга у Пушкина и Гоголя: Проблемы преемственности развития // Нева. 1982. № 8. С. 150—159.

49. Макогоненко Г. П. Творчество Пушкина в 1830-е годы (1830—1833). Л.: Худож. лит., 1974.
50. Мальцев М. Тема крестьянского восстания в творчестве А. С. Пушкина. Чебоксары: Чувашгосиздат, 1960.
51. Мейлах Б. С. Пушкин и его эпоха. М.: Гослитиздат, 1958.
52. Мейлах Б. С. Талисман: Книга о Пушкине. 2-е изд. М.: Современник, 1984.
53. Модзалевский Б. Л. Пушкин. Л.: Прибой, 1929.
54. Мышковская Л. М. О принципах пушкинского стиля // Мышковская Л. М. О мастерстве писателя: Статьи 1932—1959 гг. М.: Сов. писатель, 1967. С. 107—136.
55. Никитин А. Г. Пушкин и Урал: По следам находок и утрат. Пермь: Кн. изд-во, 1984.
56. Овсяннико-Куликовский Д. Н. Собр. соч. СПб.: Обществ. польза и Прометей, 1911. Т. 4. Пушкин.
57. Одинцов В. В. О языке художественной прозы. М.: Наука, 1973.
58. Орлов А. С. Пушкин — создатель русского литературного языка // Сто лет со дня смерти А. С. Пушкина: Тр. Пушкин. сессии АН СССР, 1837—1937. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1938. С. 97—115.
59. Пушкин; Значение Пушкина в развитии русского литературного языка / В. В. Гиппиус, Б. С. Мейлах, А. С. Орлов, А. Л. Слонимский, Д. П. Якубович, Ю. С. Сорокин; под ред. Б. С. Мейлаха // История русской литературы. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1953. Т. 6. Литература 1820—1830-х годов /Ред. кол.: Б. С. Мейлах (отв. ред.) и др. С. 161—368.
60. Петрунина Н. Н., Фридендер Г. М. Над страницами Пушкина. Л.: Наука, 1974.
61. Русская повесть XIX века: История и проблематика жанра / Под ред. Б. С. Мейлаха. Л.: Наука, 1973.
62. Сазонова С. С. Пушкин о современной прозе и ее задачах /Латв. гос. ун-т им. П. Стучки. Филол. фак. Рига, 1976.
63. Сергиевский И. В. Пушкин в поисках героя // Сергиевский И. В. Избранные работы: Ст. о рус. лит. М.: Гослитиздат, 1961. С. 40—59.
64. Сидяков Л. С. Проблемы периодизации творчества Пушкина // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. 1982. Т. 41. Вып. 3. С. 219—228.
65. Сидяков Л. С. Проза и поэзия Пушкина: Соотношение и взаимодействие: Автореф. дисс. на соиск. учен. степ. докт. филол. наук. Тарту, 1975.
66. Сквозников В. Д. Стиль Пушкина // Теория литературы: Основные проблемы в ист. освещении / Ред. кол.: Г. Л. Абрамович и др. М.: Наука, 1965. [Кн. 3]. С. 60—97.
67. Слонимский А. Л. Мастерство Пушкина. 2-е изд., испр. М.: Гослитиздат, 1963.
68. Сорокин Ю. С. Развитие словарного состава русского литературного языка: 30-е—90-е годы XIX века. М.: Наука, 1965.

69. Страхов Н. Н. Заметки о Пушкине и других поэтах. 3-е изд. Киев: И. П. Матченко, 1913. Первое изд.: СПб., 1888.
70. Тмарченко Д. Е. Из истории русского классического романа: Пушкин, Лермонтов, Гоголь. М.: Изд-во АН СССР, 1961.
71. Тойбин И. М. Вопросы историзма и художественная система Пушкина 1830-х годов // Пушкин: Исследования и материалы. Л.: Наука, 1969. Т. 6. С. 35—59.
72. Томашевский Б. В. Вопросы языка в творчестве Пушкина // Пушкин: Исследования и материалы. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1956. Т. 1. С. 126—184.
73. Томашевский Б. В. Пушкин. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1956. Кн. 1 (1813—1824).
74. Томашевский Б. В. Пушкин. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1961. Кн. 2. Материалы к моногр. (1824—1837).
75. Томашевский Б. В. Пушкин и Франция. Л.: Сов. писатель, 1960.
76. Тынянов Ю. Н. Пушкин // Тынянов Ю. Н. Архаисты и новаторы. Л.: Прибой, 1929. С. 228—291.
77. Фейнберг И. Л. Незавершенные работы Пушкина. 3-е изд., доп. М.: Сов. писатель, 1962.
78. Фейнберг И. Л. Читая тетради Пушкина / Сост. М. И. Фейнберг. М.: Сов. писатель, 1985.
79. Фильченкова Е. М. Л. Н. Толстой и незавершенные прозаические произведения А. С. Пушкина 30-х годов // Традиции и новаторство в русской литературе XIX в.: Межвуз. сб. науч. тр. / Горьк. пед. ин-т. Горький, 1983. С. 82—87.
80. Фридендер Г. М. Литература в движении времени: Ист.-лит. и теорет. очерки. М.: Современник, 1983.
81. Фрумкина Р. М. Статистические методы изучения лексики. М.: Наука, 1964.
82. Ходасевич В. Ф. Петербургские повести Пушкина // Ходасевич В. Ф. Статьи о русской поэзии. Пб.: Эпоха, 1922. С. 58—96.
83. Чернышевский Н. Г. Сочинения Пушкина... Изд. П. В. Анненкова. СПб., 1855. Статьи 1—4 // Полн. собр. соч. М.: Гослитиздат, 1949. Т. 2. С. 424—516. Первоначально: Современник. 1855. № 2, 3, 7, 8.
84. Черняев Н. И. Критические статьи и заметки о Пушкине. Харьков: Южн. край, 1900.
85. Чичерин А. В. Очерки по истории русского литературного стиля: Повествоват. проза и лирика. М.: Худож. лит., 1977.
86. Шарышкин Д. М. Пушкин и „Нравоучительные рассказы“ Мармонтеля // Пушкин: Исследования и материалы. Л.: Наука, 1978. Т. 8. С. 107—136.
87. Шевырев С. П. Сочинения Александра Пушкина. Томы IX, X и XI. СПб., 1841 // Москвитянин. 1841. Ч. 5. № 9. С. 236—270.
88. Штейн С. Пушкин и Гофман: Сравнит. ист.-лит. исследование. Дерпт, 1928. (Acta et Commentationes Universitatis Tartuensis / Dorpatensis. В: Humaniora. Т.13).

89. Эйдельман Н. Я. Пушкин: Из биогр. и творчества, 1826—1837. М.: Худож. лит., 1987.
90. Эйдельман Н. Я. Пушкин: История и современность в художественном сознании поэта. М.: Сов. писатель, 1984.
91. Эйхенбаум Б. М. Проблемы поэтики Пушкина // Эйхенбаум Б. М. „Сквозь литературу“: Сб. ст. Л.: Academia, 1924. С. 157—170.
92. Atminjon V. Pouchkine et Pierre le Grand. Paris: Cing Continents, 1971.
93. Bayley J. Pushkin: A Comparative Commentary. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1971.
94. Bayley J. Pushkin's Secret of Distance // Oxford Slavonic Papers. 1968. New Series. Vol. 1. P. 74—84.
95. Briggs A. D. P. Alexander Pushkin: A Critical Study. Totowa, N.J.: Barnes and Noble, 1983.
96. Clayton J. D. Parody and Burlesque in the Work of A. S. Pushkin: A Critical Study. Ph. D. dissertation, Univ. of Illinois. Urbana, 1971.
97. Gasiorowska X. The image of Peter the Great in Russian Fiction. Madison: Univ. of Wisconsin Press, 1979.
98. Gronicka A. von. The Russian Image of Goethe. Philadelphia: Univ. of Pennsylvania Press, 1968.
99. Ingham N.E. T. A. Hoffmann's Reception in Russia. Würzburg: Jal-Verlag, 1974.
100. Jones L. G. Syntactic Replication in Russian Prose Fiction // American Contributions to the Seventh International Congress of Slavists (Warsaw, Aug. 21—27, 1973). The Hague: Mouton, 1973.
101. Kalinine P. L'École frénétique française et la prose romantique en Russie (1831—1836) // Revue des études slaves. 1973. T. 49. P. 231—241.
102. Kostka E. Glimpses of Germanic-Slavic Relations from Pushkin to Heinrich Mann. Lewisburg, Pa.: Bucknell Univ. Press, 1975.
103. Lednicki W. Bits of Table Talk on Pushkin, Mickiewicz, Goethe, Turgenev and Sienkiewicz. The Hague: Mouton, 1956.
104. Mirsky D. S. Pushkin. London: Routledge, 1926.
105. Moser C. A. The Russian Short Story: A Critical History. Boston: Hall, 1986.
106. Passage C. E. The Russian Hoffmannists. The Hague: Mouton, 1963.
107. Proffer C. R. Washington Irving in Russia: Pushkin, Gogol and Marlinsky // Comparative Literature. 1968. Vol. 20. № 4. P. 329—342.
108. Setschkareff (Sechkarev) V. Alexander Pushkin: Sein Leben und Sein Werk. Wiesbaden: O. Harrassowitz, 1963.
109. Simmons E. J. English Literature and Culture in Russia (1553—1840). Cambridge, Mass.: Harvard Univ. Press, 1935.
110. Striedter J. Poetic Genre and the Sense of History in Pushkin // New Literary History. 1977. Vol. 8. № 2. P. 293—309.

111. Struve P. Walter Scott and Russia // The Slavonic Review. 1933. Vol. 11. № 32. P. 397—410.
112. Trenskey P. I. Peter the Great in Pushkin // Записки русской академической группы в США. 1973. Вып. 7. С. 239—250.
113. Vickery W. N. Alexander Pushkin. New York: Twayne, 1970.

## РАБОТЫ О ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПРОЗЕ ПУШКИНА

114. Белинский В. Г. Сочинения Александра Пушкина: Статья однадцатая и последняя // Полн. собр. соч. М.: Изд-во АН СССР, 1953. Т. 7. С. 576—579. Первоначально: Отеч. зап. 1846. Т. 48. № 10.
115. Белькинд В. С. От „Арапа Петра Великого“ к „Капитанской дочке“: (Эволюция жанра) // Проблемы литературных жанров: Материалы 4-й науч. межвуз. конф. 28 сент.— 1 окт. 1982 / Ред. кол. Ф. З. Канунова и др. Томск: Изд-во Том. ун-та, 1982. С. 40—42.
116. Брюсов В. Я. Неоконченные повести из русской жизни. См.: [3]. Т. 4. С. 264—270.
117. Винокур Г. О. Пушкин-прозаик // Винокур Г. О. Культура языка: Очерки лингвистической технологии. М.: Работник просвещения, 1925. С. 179—188.
118. Вольперт Л. И. Тема безумия в прозе Пушкина и Стендаля // Боддинские чтения, [1984]. Горький, 1985. С. 134—143.
119. Воскресенский Е. И. Повести Пушкина: (Опыт разбора). Ярославль: Тип. губ. земск. управы, 1888 (вышла в 1887).
120. Гей Н. К. Проза Пушкина: Поэтика повествования. М.: Наука, 1989.
121. Гладкова Е. С. Прозаические наброски Пушкина из жизни „света“ // Пушкин: Временник Пушкинской комиссии. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1941. Т. 6. С. 305—322.
122. Дробышева Л. Я. Роль инверсий в прозе А. С. Пушкина // Исследования по русскому языку. Омск, 1973. С. 45—50. (Учен. зап. / Омский гос. пед. ин-т; Вып. 76).
123. Друзин В. П. Проза Пушкина // Резец. 1929. № 31. С. 13; № 33. С. 12; № 35. С. 13—14.
124. Звозников А. А. Исследование прозы Пушкина в последние годы // Рус. лит. 1975. № 1. С. 187—202.
125. Измайлов Н. В. Художественная проза // Пушкин: Итоги и проблемы изучения: Коллектив. моногр. / Под ред. Б. П. Городецкого, Н. В. Измайлова, Б. С. Мейлаха. М.; Л.: Наука, 1966. С. 460—485.
126. Карпов А. А. Документальное и художественное в исторической прозе и публицистике А. С. Пушкина 1830-х годов // Вопросы историзма и реализма в русской литературе XIX — начала XX века / Ленингр. гос. ун-т. Л., 1985. С. 7—28.
127. Козмин Н. К. Пушкин-прозаик и французские остроловы XVIII в. (Шамфор, Ривароль, Рюльер) // Изв. по рус. яз. и словесности АН СССР. 1928. Т. 1. Кн. 2. С. 536—558.

128. Левкович Я. Л. Автобиографическая проза и письма Пушкина. Л.: Наука, 1988.
129. Лежнев А. З. Проза Пушкина: Опыт стилистического исследования. 2-е изд. М.: Худож. лит., 1966.
130. Лернер Н. О. Проза Пушкина. 2-е изд., испр. и доп. Пг.; М.: Книга, 1923.
131. Локс К. Г. Проблема стиля в художественной прозе: Сб. ст. / Под ред. В. Я. Брюсова. М.: Земля и фабрика, 1925. С. 45—60.
132. Лопатко М. О. Повести Пушкина: Опыт введения в теорию прозы // Пушкинист: Ист.-лит. сб. / Под ред. проф. С. А. Венгерова. Пг., 1918. Вып. 3. С. 3—50.
133. Михайлов А. Д. Пушкин и Стендаль // Искусство слова: Сб. ст. к 80-летию чл.-корр. АН СССР Д. Д. Благого / Ред. кол.: К. В. Пигарев (отв. ред.) и др. М.: Наука, 1973. С. 121—124.
134. Одинокое В. Г. „И даль свободного романа...“. Новосибирск: Наука, 1983.
135. Одинокое В. Г. Пушкин и прозаический роман // Одинокое В. Г. Проблемы поэтики и типологии русского романа XIX века. Новосибирск: Наука, 1971. С. 35—60.
136. Одинокое В. В. Диалог у Пушкина // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. 1966. Т. 25. № 5. С. 410—417.
137. Одинокое В. В. Принципы построения пушкинского диалога // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. 1974. Т. 33. № 3. С. 275—278.
138. Переверзев В. Ф. Пушкин в борьбе с русским плутовским романом // Пушкин: Временник Пушкинской комиссии. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1936. Т. 1. С. 164—188.
139. Петров С. М. Исторический роман А. С. Пушкина. М.: Изд-во АН СССР, 1953.
140. Петрунина Н. Н. Проза Пушкина: (Пути эволюции). Л.: Наука, 1987.
141. Поспелов И. Из наблюдений над языком пушкинской прозы: (По материалам работы Пушкина над историей Петра I) // Лит. учеба. 1936. № 10. С. 18—24.
142. Поспелов Н. С. Из наблюдений над синтаксисом языка Пушкина: (Бессоюз. сочетания предложений в пушкин. прозе) // Материалы и исследования по истории русского литературного языка / Ин-т языкознания. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1953. Т. 3. С. 176—199.
143. Прокопович Е. Н. Из наблюдений над синтаксисом времен в художественной прозе А. С. Пушкина // Русский язык: Сб. тр. / Моск. гос. пед. ин-т им. В. И. Ленина. М., 1975. С. 252—258.
144. Селезнев Ю. И. Проза Пушкина и развитие русской литературы: (К поэтике сюжета) // В мире Пушкина: Сб. ст. / Сост. С. Машинский. М.: Сов. писатель, 1974. С. 413—446.
145. Сидяков Л. С. „Евгений Онегин“ и незавершенная проза Пушкина 1828—1830 годов: (Характеры и ситуации) // Проблемы пушкиноведения: Сб. науч. тр. / Ред. кол.: Е. А. Маймин (отв. ред.) и др.; Ленингр. гос. пед. ин-т им. А. И. Герцена. Л., 1975. С. 28—39.

146. Сидяков Л. С. Наблюдения над словоупотреблением Пушкина: („проза" и „поэзия") // Пушкин и его современники. Псков, 1970. С. 125—134. (Учен. зап. / Ленингр. гос. пед. ин-т им. А. И. Герцена; № 434).

147. Сидяков Л. С. Начальный этап формирования пушкинской прозы // Пушкинский сборник. Рига, 1968. С. 5—23. (Учен. зап. / Латв. гос. ун-т им. П. Стучки; № 106).

148. Сидяков Л. С. Публицистика в художественной прозе Пушкина: (Незавершенные произведения 1830-х годов и опыт „Евгения Онегина") // Пушкинский сборник. Псков, 1973. С. 42—58. (Учен. зап. / Ленингр. гос. пед. ин-т им. А. И. Герцена).

149. Сидяков Л. С. Пушкин и развитие русской повести в начале 30-х годов XIX века // Пушкин: Исследования и материалы. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1960. Т. 3. С. 193—217.

150. Сидяков Л. С. Пушкинская проза и задачи ее изучения // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. 1975. Т. 34. № 5. С. 418—425.

151. Сидяков Л. С. Художественная проза А. С. Пушкина / Латв. гос. ун-т им. П. Стучки. Рига, 1973.

152. Степанов Н. Л. Проза Пушкина. М.: Изд-во АН СССР, 1962.

153. Фохт У. Проза Пушкина в развитии русской литературы // Пушкин — родоначальник новой русской литературы / Под ред. Д. Д. Благого, В. Я. Кирпотина. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1941. С. 437—470.

154. Чичерин А. В. Путь Пушкина к прозаическому роману // Чичерин А. В. Идеи и стиль. М.: Сов. писатель, 1965. С. 92—142.

155. Чичерин А. В. Пушкин, Мериме, Стендаль: (О стилист. соответствиях) // Пушкин: Исследования и материалы. Л.: Наука, 1974. Т. 7. С. 142—150.

156. Чичерин А. В. Пушкинские замыслы прозаического романа // Чичерин А. В. Возникновение романа-эпопеи. М.: Сов. писатель, 1958. С. 66—119.

157. Чичерин А. В. Ритм и стиль пушкинской прозы // Чичерин А. В. Ритм образа: Стилист. проблемы. М.: Сов. писатель, 1973. С. 210—223.

158. Чичерин А. В. Спорные вопросы стиля пушкинской прозы // Вопросы русской литературы. Львов, 1966. Вып. 1. С. 7—13.

159. Шкловский В. Б. Заметки о прозе Пушкина. М.: Сов. писатель, 1937.

160. Шкловский В. Б. А. С. Пушкин // Шкловский В. Б. Заметки о прозе русских классиков. 2-е изд., испр. и доп. М.: Сов. писатель, 1955. С. 18—86.

161. Эйхенбаум Б. М. Путь Пушкина к прозе // Пушкинский сборник памяти проф. С. А. Венгерова: Пушкинист, IV / Под ред. Н. В. Яковлева. М.; Пг.: ГИЗ, 1922 (на обл.: 1923). С. 59—74.

162. Эштейн А. С. Проза Пушкина в русской критике // Лит. совр. 1936. № 3. С. 183—205.

163. Якубович Д. П. Пушкин в работе над прозой // Лит. учеба. 1930. № 4. С. 46—64.

164. Baak J. van. Pushkin's Prose Fragments: Between Lyrical Nucleus and Societal Chronotope // Russian, Croatian and Serbian, Czech and Slovak, Polish Literature. 1989. Nov. Vol. 26. № 4. P. 425—440.

165. Budgen D. Pushkin and the Novel // From Pushkin to Palisandra: Essays on the Russian Novel in Honor of Richard Freeborn / A. McMillin, ed. New York: St. Martin's Press, 1990. P. 3—38.

166. Ferrell J. O. The Syntax of the Gerund and Participle in Pushkin's Prose Works. Ann Arbor, Mich.: Univ. Microfilms, 1949.

167. Greene M. Pushkin and Sir Walter Scott // Forum for Modern Language Studies. 1965. Vol. 1. № 3. P. 207—215.

168. Lednicki W. The Prose of Pushkin // Slavonic and East European Review. 1949. Vol. 28. № 70. P. 105—122; 1950. № 71. P. 377—391.

169. Nilsson N. A. Brevity in Pushkin's Prose // Canadian Slavonic Papers. 1987. June—Sept. Vol. 29. P. 152—164.

170. Patrick G. Z. Pushkin's Prose Writings // Centennial Essays for Pushkin / Ed. by S. H. Gross and E. J. Simmons. New York: Russell and Russell, 1937. P. 119—130.

171. Salfeld H.-E. Die Erzähltechnik Pushkins unter motivations psychologischen Gesichtspunkten gesehen // Die Welt der Slaven. 1973. Bd 18. S. 308—316.

172. Schmid W. О мотивировке в прозе Пушкина // Russian Literature. 1989. Nov. Vol. 26. P. 495—508.

173. Shklovskii V. B. Pushkin's Prose // Pushkin: A Collection of Articles and Essays / The USSR Society for Cultural Relations with Foreign Countries. M., 1939. P. 106—115.

174. Stenbock-Fermor E. Some Neglected Features of the Epigraphs in „The Captain's Daughter" and Other Stories of Puškin // International Journal of Slavic Linguistics and Poetics. 1964. Vol. 8. P. 110—123.

## РАБОТЫ ОБ ОТДЕЛЬНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ В ПРОЗЕ

### **„Арап Петра Великого“ (незавершенный роман)**

175. Абрамович С. Л. К вопросу о становлении повествовательной прозы Пушкина: (Почему остался незавершенным „Арап Петра Великого“) // Рус. лит. 1974. № 2. С. 54—73.

176. Ауслендер С. А. „Арап Петра Великого“. См.: [3]. Т. 4. С. 104—112.

177. Ахматова А. А. „Адольф“ Бенжамена Констан в творчестве Пушкина // Пушкин: Временник Пушкинской комиссии. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1936. Т. 1. С. 91—114.

178. Белкин Д. И. „Арап Петра Великого“ Пушкина и „Персидские письма“ Монтескье // Литературные связи и традиции. Горький, 1973. С. 122—130. (Учен. зап. / Горьк. гос. ун-т; вып. 160).

179. Белкин Д. И. Заметки о пушкинской трактовке национального и общечеловеческого в образе африканца Ибрагима Ганнибала // Литературные связи и традиции: Межвуз. сб. / Горьк. гос. ун-т. Горький, 1972. Вып. 3. С. 52—63.

180. Белкин Д. И. О российских источниках „Арапа Петра Великого“ // Болдинские чтения, [1986]. Горький, 1987. С. 222—238.

181. Богородский Б. Л. О языке и стиле романа А. С. Пушкина „Арап Петра Великого“ // Учен. зап. Ленингр. гос. пед. ин-та им. А. И. Герцена. Каф. рус. яз. 1956. Т. 122. С. 201—239.

182. Вольперт Л. И. „Шекспиризм“ Пушкина и Стендаля: „Арап Петра Великого“ и „Арманс“ // Болдинские чтения, [1982]. Горький, 1983. С. 56—66.

183. Лапкина Г. А. К истории создания „Арапа Петра Великого“ // Пушкин: Исследования и материалы. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1958. Т. 2. С. 293—309.

184. Лапкина Г. А. Роман А. С. Пушкина „Арап Петра Великого“: Автореф. дисс. на соиск. учен. степ. канд. филол. наук / ЛГУ. Л., 1952.

185. Лернер Н. О. Заметки о Пушкине: (Два эпитафия к „Арапу Петра Великого“) // Пушкин и его современники. 1913. Вып. 16. С. 53—56.

186. Оксман Ю. Г. Мнимые строки Пушкина // Атеней: Ист.-лит. временник. Л.: Атеней, 1924. Кн. 1/2. С. 164—166.

187. Тузова Л. Портрет в романе А. С. Пушкина „Арап Петра Великого“ // Тр. Кирг. гос. ун-та. Филол. науки. Фрунзе, 1975. Вып. 21. Сер. Вопросы поэтики. № 3. С. 11—19.

188. Харлап М. Г. О замысле „Арапа Петра Великого“ // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. 1989. Т. 48. № 3. С. 270—275.

189. Ходасевич В. Ф. Прадед и правнук // Ходасевич В. Ф. О Пушкине. Берлин: Petropolis Verlag, 1937. С. 166—176.

190. Якубович Д. П. „Арап Петра Великого“ // Пушкин: Исследования и материалы. Л.: Наука, 1979. Т. 9. С. 261—293.

**„В начале 1812 полк наш стоял...“  
(отрывок)**

191. Бонди С. М. Начало повести // Бонди С. М. Новые страницы Пушкина: Стихи, проза, письма. М.: Мир, 1931. С. 104—108.

**„Влюбленный бес“  
(замысел)**

192. Оксман Ю. Г. Может ли быть раскрыт пушкинский план „Влюбленного беса“? // Атеней: Ист.-лит. временник. Л.: Атеней, 1924. Кн. 1/2. С. 166—168.

193. Цявловская Т. Г. „Влюбленный бес“: (Неосуществленный замысел Пушкина) // Пушкин: Исследования и материалы. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1960. Т. 3. С. 101—130.

**„Гости съезжались на дачу...“  
(отрывок)**

194. Вайнштейн А. Л., Павлова В. П. К истории повести Пушкина „Гости съезжались на дачу...“ // Временник Пушкинской комиссии, 1966. Л., 1969. С. 36—43.

195. Водовозов Н. В. Незаконченная повесть А. С. Пушкина из светской жизни // Русская литература / Под общ. ред. А. И. Ревякина. М., 1959. С. 71—103. (Учен. зап. / Моск. гор. пед. ин-т им. В. П. Потемкина; Т. 94. Вып. 8).

196. Горная В. Из наблюдений над стилем романа „Анна Каренина“: О пушкинских традициях в романе // Толстой-художник: Сб. ст. / Редкол.: Благой Д. Д. и др. М.: Изд-во АН СССР, 1961. С. 181—206.

**„Дафна и Дабижа, молдавское предание 1663 года“  
(утраченная запись)**

197. Богач Г. Ф. Два исторических молдавских предания // Богач Г. Ф. Пушкин и молдавский фольклор. 2-е изд., доп. Кишинев: Картя Молдовеняскэ, 1967. С. 137—180.

198. Двойченко-Маркова Е. М. Пушкин и народное творчество Молдавии и Валахии // Двойченко-Маркова Е. М. Русско-румынские литературные связи в первой половине XIX века. М.: Наука, 1966. С. 54—58.

199. Липранди И. П. Из дневника и воспоминаний // Рус. архив. 1866. № 4. С. 1410—1411.

200. Томашевский Б. В. Незавершенные кишиневские замыслы Пушкина // Пушкин: Исследования и материалы: Тр. Третьей Всесоюз. Пушкинской конф. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1953. С. 201—202.

201. Трубецкой Б. Пушкин в Молдавии. 4-е изд., испр. и доп. Кишинев: Картя Молдовеняскэ, 1976. С. 145—146.

202. Цявловский М. А., Цявловская Т. Г. Дневник Долгорукова // Звенья. М.: Госкультпросветиздат, 1951. Т. 9. С. 5—20.

203. Dvoichenko-Markoff E. Puškin and the Rumanian Historical Legend // American Slavic and East European Review. 1948. Vol. 7. P. 144—149.

**„Дубровский“  
(незавершенный роман)**

204. Березин Б. М. Работа над языком повести А. С. Пушкина „Дубровский“ в средней школе // Рус. яз. в школе. 1949. № 3. С. 45—55.

205. Гуковский Г. А. „Дубровский“ Пушкина // Э. Ф. Направник. Дубровский / Гос. акад. театр оперы и балета им. С. М. Кирова. Л., 1948. С. 5—16.

206. Зборовец И. В. „Дубровский“ и „Гай Мэннеринг“ В. Скотта // Временник Пушкинской комиссии, 1974. Л., 1977. С. 131—136.

207. Измайлов Н. В. Два документа в творчестве Пушкина: („Приметы“ Отрепьева и „приметы“ Дубровского) // Пушкин: Исследования и материалы. Л.: Наука, 1982. Т. 10. С. 305—308.
208. Калецкий П. От „Дубровского“ к „Капитанской дочке“ // Лит. современник. 1937. № 1. С. 148—168.
209. Кубиков И. Н. Общественный смысл повести „Дубровский“ // Пушкин: Сб. второй / Ред. Н. К. Пиксанов. М.; Л.: ГИЗ, 1930. С. 79—109.
210. Лернер Н. О. Заметки о Пушкине. I. Арина Родионовна и няня Дубровского // Пушкин и его современники. 1908. Вып. 7. С. 68—72.
211. Лернер Н. О. Пушкинологические этюды. XXI. О „Дубровском“ // Звенья. М.; Л.: Academia, 1935. Кн. 5. С. 182—186.
212. Петрунина Н. Н. Пушкин на пути к роману в прозе: „Дубровский“ // Пушкин: Исследования и материалы. Л.: Наука, 1979. Т. 9. С. 141—167.
213. Предтеченская Е. А. Работа А. С. Пушкина над языком повести „Дубровский“: Автореф. дисс. на соиск. учен. степ. канд. филол. наук / Саратов. гос. ун-т. Саратов, 1955.
214. Розова З. Г. „Дубровский“ Пушкина и „Новая Элоиза“ Руссо // Вопросы русской литературы. Львов, 1971. Вып. 3(18). С. 64—69.
215. Соболева Т. П. Повесть А. С. Пушкина „Дубровский“. М.: Изд-во АПН РСФСР, 1963.
216. Степунин И. Прототип пушкинского Дубровского // Неман. 1968. № 8. С. 180—184.
217. Томашевский Б. В. Пушкин и романы французских романтиков: (К рисункам Пушкина) // Лит. наследство. М., 1934. Кн. 16—18. С. 947—960.
218. Томашевский Б. В. Судьба Дубровского // Книга и революция. 1923. № 11/12. С. 9—12.
219. Шляпкин И. А. Мелочи о Пушкине. III. „Дубровский“ Пушкина // Пушкин и его современники. 1913. Вып. 16. С. 106—107.
220. Эйхенбаум Б. М. Пушкин и Лермонтов // Смена. 1937. № 2. С. 20.
221. Энгель С. Рассказ о Троекурове // Прометей: Ист.-биогр. альманах серии „Жизнь замечательных людей“ // Науч. ред. и сост. Т. Г. Цявловская. М.: Мол. гвардия, 1974. Т. 10. С. 106—113.
222. Якубович Д. П. Дубровский // Пушкин А. С. Дубровский / Ред. текста и ст. Д. Якубовича. Л.: Гослитиздат, 1936. С. 125—146.
223. Якубович Д. П. Незавершенный роман Пушкина: („Дубровский“) // Пушкин: 1833 год. Л.: Пушкинское о-во, 1933. С. 33—42.
224. Яцимирский А. И. Дубровский. См.: [3]. Т. 4. С. 271—286.
225. Lednicki W. Bits of „Table Talk“ on Pushkin. II. „The Nest of Gentlefolk“ and „The Poetry of Marriage and the Hearth“ // American Slavic and East European Review. 1946. Vol. 5. P. 72—98. Перепечатано в [103].

## „Дука, молдавское предание XVII века“

См. литературу в разделе „Дафна и Дабижа“.

### „Египетские ночи“ (незавершенная повесть)

226. Ахматова А. А. Неизданные заметки о Пушкине / Публ., вступ. заметка и примеч. Э. Герштейн // Вопр. лит. 1970. № 1. С. 176—187.
227. Багдасарянц Я. К. К истории текста „Египетских ночей“ // Пушкин: Ст. и материалы / Под ред. М. П. Алексеева. Одесса, 1926. Вып. 2. С. 88—91.
228. Бонди С. М. К истории создания „Египетских ночей“ // Бонди С. М. Новые страницы Пушкина: Стихи, проза, письма. М.: Мир, 1931. С. 148—205.
229. Брюсов В. Я. „Египетские ночи“ // Брюсов В. Я. Мой Пушкин: Ст., исслед., наблюдения / Ред. Н. К. Пиксанова. М.; Л.: ГИЗ, 1929. С. 107—118.
230. Вальбе Б. „Египетские ночи“ // Звезда. 1937. № 3. С. 143—157.
231. Витберг Ф. А. Библиографическая заметка // Сев. вестн. 1895. № 10. С. 316—317.
232. Войтоловский Л. Н. О Пушкине // Звезда. 1927. № 5. С. 141—151.
233. Гарибян Д. А. Некоторые стилистические наблюдения над текстами „Египетских ночей“ Пушкина и Брюсова // Брюсовские чтения 1962 года / Отв. ред. К. В. Айвазян. Ереван: Айпетрат, 1963. С. 232—245.
234. Гинзбург Л. Я. О лирике. М.: Сов. писатель, 1964. С. 202—204.
235. Горохова Р. М. К тексту „Египетских ночей“ // Временник Пушкинской комиссии, 1966. Л., 1969. С. 49—50.
236. Гофман М. Л. „Египетские ночи“ с полным текстом импровизации Итальянца, с новой, четвертой главой — Пушкина, и с Приложением (заключительная пятая глава). Париж: С. Лифарь, 1935.
237. Достоевский Ф. М. Ответ „Русскому вестнику“ // Полн. собр. соч. Л.: Наука, 1979. Т. 19. С. 119—139. Первоначально: Время. 1861. № 5.
238. Жирмунский В. М. „Египетские ночи“ Валерия Брюсова // Жирмунский В. М. Валерий Брюсов и наследие Пушкина: Опыт сравнительно-стилевого исследования. Пб.: Эльзевир, 1922. С. 52—86.
239. Казанович Е. П. К источникам „Египетских ночей“ // Звенья. М.; Л.: Academia, 1934. Кн. 3/4. С. 187—204.
240. Кирпотин В. Я. Достоевский о „Египетских ночах“ Пушкина // Вопр. лит. 1962. № 11. С. 112—121.
241. Комарович В. Л. Достоевский и „Египетские ночи“ Пушкина // Пушкин и его современники. 1918. Вып. 29/30. С. 36—48.

242. Ледницкий В. Почему Пушкин не окончил „Египетские ночи“? // Новый журнал. 1968. Т. 90. С. 244—255.
243. Малейн А. И. Пушкин, Аврелий Виктор и Тацит // Пушкин в мировой литературе: Сб. ст. Л.: ГИЗ, 1926. С. 11—12.
244. Новицкий П. И. „Египетские ночи“ Пушкина // Пушкин А. С. Египетские ночи. Л.: Academia, 1927. С. 37—81.
245. Нусинов И. М. „Антоний и Клеопатра“ Шекспира и „Египетские ночи“ Пушкина // Нусинов И. М. Пушкин и мировая литература. М.: Сов. писатель, 1941. С. 285—348.
246. Одинокое В. Г. „Египетские ночи“ А. С. Пушкина в процессе „укрупнения“ жанра // Художественное творчество и литературный процесс. Томск: Изд-во Том. ун-та, 1976. Вып. 1. С. 26—33.
247. Островская М. Неприуроченный отрывок „Египетских ночей“ Пушкина // Вестн. лит. 1921. № 9. С. 7.
248. Петрунина Н. Н. „Египетские ночи“ и русская повесть 1830-х годов // Пушкин: Исследования и материалы. Л.: Наука, 1978. Т. 8. С. 22—50.
249. Ржевский Л. Структурная тема „Египетских ночей“ А. Пушкина // Alexander Puškin: A Symposium on the 175th Anniversary of His Birth / Ed. A. Kodjak, K. Taranovsky. New York: New York Univ. Press, 1976. P. 126—134.
250. Сидяков Л. С. К изучению „Египетских ночей“ // Пушкин: Исследования и материалы. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1962. Т. 4. С. 173—182.
251. Степанов Л. А. Об источниках образа импровизатора в „Египетских ночах“ // Пушкин: Исследования и материалы. Л.: Наука, 1982. Т. 10. С. 168—175.
252. Столянский П. Н. Библиографические примечания к некоторым произведениям Пушкина // Пушкин и его современники. 1913. Вып. 17/18. С. 35—44.
253. Тойбин И. М. „Египетские ночи“ и некоторые вопросы творчества Пушкина 1830-х годов // Вопросы истории литературы и фольклора. Орел, 1966. С. 112—152. (Учен. зап. / Орлов. гос. пед. ин-т; Т. 30).
254. Чирпак-Роздина Э. „Египетские ночи“ А. С. Пушкина // Studia Slavica (Budapest). 1973. Т. 19. Fasc. 4. P. 373—390.
255. Шервинский С. В. Из „Египетских ночей“ // Шервинский С. В. Ритм и смысл: К изучению поэтики Пушкина. М.: Изд-во АН СССР, 1961. С. 137—155.
256. Яковлев Н. В. Из разысканий о литературных источниках в творчестве Пушкина. III. Пушкин и Кольридж // Пушкин в мировой литературе: Сб. ст. Л.: ГИЗ, 1926. С. 137—145.
257. Gorlin M. „Noce Egipskie“: (Kompozycja i geneza) // Gorlin M., Bloch-Gorlina R. Etudes littéraires et historiques. Paris, 1957. P. 139—156.
258. Lednicki W. Mickiewicz's Stay in Russia and His Friendship with Pushkin // Adam Mickiewicz in World Literature: A Symposium / Ed. W. Lednicki. Berkeley; Los Angeles: Univ. of California Press, 1956. P. 13—104.

259. Matlaw R. E. Poetry and the Poet in Romantic Society as Reflected in Pushkin's „Egyptian Nights“ // Slavonic and East European Review. 1954. Vol. 33. № 8. P. 102—119.

260. O'Bell L. C. Pushkin's *Egyptian Nights*: The Biography of a Work. Ann Arbor, Mich.: Ardis, 1984.

261. Weil I. Language and Narrative Voice in „Egyptian Nights“: Transition Between Prose and Poetry // Transactions of the Association of Russian-American Scholars. 1988. Vol. 20. P. 81—90.

262. Weintraub W. The Problem of Improvisation in Romantic Literature // Comparative Literature. 1964. Vol. 16. № 2. P. 119—137.

**„Записки молодого человека“  
(отрывок)**

263. Оксман Ю. Г. Повесть о прапорщике Черниговского полка: (Неизвестный замысел Пушкина) // Звезда. 1930. № 7. С. 217—220.

**„История села Горюхина“  
(незавершенное произведение)**

264. Акулова Е. А. Наблюдения над языком и стилем „Истории села Горюхина“ А. С. Пушкина // Учен. зап. Ленингр. гос. пед. ин-та им. А. И. Герцена. Каф. рус. яз. 1949. Т. 76. С. 203—210.

265. Алексеев М. П. К „Истории села Горюхина“ // Пушкин: Ст. и материалы / Под ред. М. П. Алексеева. Одесса, 1926. Вып. 2. С. 70—87.

266. Венгеров С. А. Горюхино, а не Горохино. См.: [3]. Т. 4. С. 226.

267. Грицай Ю. Ф. „История села Горюхина“ А. С. Пушкина — литературный прототип „Истории одного города“ М. Е. Салтыкова-Щедрина // Вопросы русской литературы. Львов, 1973. № 1(21). С. 19—26.

268. Гукасова А. Г. „История села Горюхина“ Пушкина // Учен. зап. Моск. гос. пед. ин-та им. В. И. Ленина. 1954. Т. 70. Каф. рус. лит. Вып. 4. С. 63—110.

269. Искоз [Долинин] А. С. „История села Горюхина“. См.: [3]. Т. 4. С. 237—246.

270. Сиповский В. В. К литературной истории „Истории села Горюхина“ // Пушкин и его современники. 1906. Вып. 4. С. 47—58.

271. Bethea D., Davydov S. „The (Hi)story of the Village Gorjuchino“: In Praise of Puškin's Folly // Slavic and East European Journal. 1984. Vol. 3. P. 291—309.

272. Timmer Ch. B. The History of a History: A. S. Puškin and „The History of the Village of Gorjuchino“ // Russian Literature. 1971. Vol. 1. P. 113—131.

## „Капитанская дочка“

273. Акимова Т. М. Народные удалые песни в творчестве А. С. Пушкина // Из истории русской и зарубежной литературы / Саратов. гос. пед. ин-т. Саратов, 1968. Вып. 2. (Материалы IV зональной конф. литературоведов Поволжья). С. 3—25.

274. Александров В. Б. Пугачев: (Народность и реализм Пушкина) // Александров В. Б. Люди и книги: Сб. ст. М.: Сов. писатель, 1956. С. 5—39.

275. Альми И. Л. „Евгений Онегин“ и „Капитанская дочка“: Единство и полярность художественных систем // Болдинские чтения, [1986]. Горький, 1987. С. 80—93.

276. Астафьева О. В. Образ Пугачева в повести Пушкина „Капитанская дочка“ // Учен. зап. Таганрог. пед. ин-та. 1956. Вып. 1. С. 113—130.

277. Белецкий А. И. К истории создания „Капитанской дочки“ // Пушкин и его современники. 1930. Вып. 38/39. С. 191—201.

278. Благой Д. Д. Пушкин-зодчий. 8. „Капитанская дочка“ // Благой Д. Д. От Кантемира до наших дней. М.: Худож. лит., 1973. Т. 2. С. 213—231.

279. Блинова Е. М. Устное народное творчество в произведениях Пушкина о Пугачеве и фольклор Южного Урала // Пушкин А. С. Капитанская дочка; История Пугачева. Челябинск: Обл. изд-во, 1937. С. 312—320.

280. Блок Г. П. Путь в Берду: (Пушкин и Шванвичи) // Звезда. 1940. № 10. С. 208—217; № 11. С. 139—149.

281. Боровой С. О прототипе одного из героев „Капитанской дочки“ // Рус. лит. 1966. № 2. С. 194—195.

282. Боровский Я. М. К тексту „Капитанской дочки“ // Вопросы теории и истории языка: Сб. ст., посвященный памяти Б. А. Ларина / Ленингр. гос. ун-т. Л., 1969. С. 39.

283. Виноградов А. Ф. Тематические модификации в архитектонике романа А. С. Пушкина „Капитанская дочка“ // Русская литература XIX в.: Вопросы сюжета и композиции. Горький, 1972. С. 78—80. (Учен. зап. / Горьк. гос. ун-т; Вып. 132).

284. Виноградов В. В. Из истории стилей русского исторического романа // Вопр. лит. 1958. № 12. С. 134—135.

285. Владимирская М. Н. Пугачевское восстание в художественной прозе Пушкина и Лермонтова // Пушкинский сборник / Псков. гос. пед. ин-т. Псков, 1968. С. 48—55.

286. Вольперт Л. И. Польско-русский эпизод „Фобласа“ и пугачевская тема у Пушкина // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. 1974. Т. 33. № 3. С. 270—274.

287. Воробьев В. П. Язык Пугачева в повести Пушкина „Капитанская дочка“ // Рус. яз. в школе. 1953. № 5. С. 23—29.

288. Гершензон М. О. Сны Пушкина // Гершензон М. О. Статьи о Пушкине. М.: Academia, 1926. С. 98—101.

289. Гиллельсон М. И., Мушина И. Б. Повесть А. С. Пушкина „Капитанская дочка“: Комментарий: Пособие для учителя. Л.: Просвещение, 1977.

290. Гилярова Е. С. Из наблюдений над ритмом пушкинской прозы // Наук. зап. / Київ. держ. ун-т им. Т. Г. Шевченка. 1953. Т. 12. Вып. 5. Филол. сб. № 5. С. 103—113.

291. Гиришман М. М., Стулишенко Л. П. О жанре „Капитанской дочки“ // Вопросы русской литературы. Львов, 1982. Вып. 1(39). С. 90—96.

292. Гофман М. Л. „Капитанская дочка“. См.: [3]. Т. 4. С. 353—378.

293. Грибушин И. И. О песнях в „Капитанской дочке“ // Временник Пушкинской комиссии, 1975. Л., 1979. С. 85—89.

294. Гуляев В. Г. К вопросу об источниках „Капитанской дочки“ // Пушкин: Временник Пушкинской комиссии. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1939. Т. 4/5. С. 198—211.

295. Дайчик А. Б. Принципы историзма в повести А. С. Пушкина „Капитанская дочка“ // Актуальные вопросы современной науки: (Некоторые вопр. гуманитар. наук) / Днепропетр. гос. ун-т. Днепропетровск, 1972. Ч. 2. С. 81/88.

296. Дрозда М. Повествовательная структура „Капитанской дочки“ // Wiener Slawistischer Almanach. 1982. Bd 10. S. 151—161.

297. Звездинов А. А. Особенности изображения русского национального характера в прозе Пушкина („Капитанская дочка“) // Рус. лит. 1976. № 1. С. 123—131.

298. Измайлов Н. В. „Капитанская дочка“ // История русского романа. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1962. Т. 1. С. 180—202.

299. Измайлов Н. В. Оренбургские материалы Пушкина для „Истории Пугачева“ и „Капитанской дочки“ // Измайлов Н. В. Очерки творчества Пушкина. Л.: Наука, 1975. С. 270—302.

300. Калецкий П. От „Дубровского“ к „Капитанской дочке“ // Лит. современник. 1937. № 1. С. 148—168.

301. Карпов А. А. „Капитанская дочка“ в контексте „документально-художественной“ прозы А. С. Пушкина // Стил и время: Развитие реалист. повествования: Межвуз. сб. науч. тр. / Сыктывкар. ун-т. Сыктывкар: Перм. ун-т, 1985. С. 44—52.

302. Козачевская Е. Из истории опубликования „Капитанской дочки“: К 185-летию со дня рождения А. С. Пушкина // Нева. 1984. № 6. С. 160—162.

303. Котельникова Л. М. Изучая „Капитанскую дочку“... // Казань в истории русской литературы. Казань, 1972. Сб. 3. С. 109—115. (Учен. зап. / Казан. гос. пед. ин-т; Вып. 101).

304. Кулецов В. И. Литературные связи России и Западной Европы в XIX веке. М.: Изд-во МГУ, 1965. С. 198—205.

305. Купреянова Е. Н. „Капитанская дочка“ А. С. Пушкина: Материалы для пушкинских чтений и лекций. Л.: Пушкинское о-во, 1947.

306. Листов В. С. „Пропущенная глава“ „Капитанской дочки“ в контексте двух редакций романа // Пушкин: Исследования и материалы. Л.: Наука, 1991. Т. 14. С. 246—252.

307. Лотман Ю. М. Идейная структура „Капитанской дочки“ // Пушкинский сборник / Псков. гос. пед. ин-т. Псков, 1962. С. 3—20.
308. Макогоненко Г. П. „Капитанская дочка“ А. С. Пушкина. Л.: Худож. лит., 1977.
309. Михайлова Н. И. Народное красноречие в „Капитанской дочке“ // Пушкин: Исследования и материалы. Л.: Наука, 1991. Т. 14. С. 253—257.
310. Мревлишвили Т. Н. Речевая характеристика персонажей повести А. С. Пушкина „Капитанская дочка“ // Мревлишвили Т. Н. О языке русских писателей. Тбилиси: Изд-во Тбил. ун-та, 1972. С. 36—49.
311. Недосекин В. И. Пушкинские ассоциации при изучении архивного материала в курсе литературного краеведения: (К вопросу о прототипе образа Гринёва из „Капитанской дочки“ А. С. Пушкина) // Литературное краеведение. Воронеж, 1968. С. 37—44. (Изв. / Воронеж. гос. пед. ин-т. Т. 72).
312. Незеленов А. И. Кем и почему пропущена одна глава из повести „Капитанская дочка“ // Нов. время. 1881. 5 янв. № 1744. С. 2—3.
313. Нейман Б. В. „Капитанская дочка“ Пушкина и романы Вальтер-Скотта // Сборник статей в честь акад. А. И. Соболевского. Л., 1928. С. 440—443. (Сб. Отд. рус. яз. и словесности АН СССР. Т. 101. № 3).
314. Нейман Б. В. *Couleur locale* в „Капитанской дочке“: (К вопросу о влиянии Вальтер-Скотта) // Памяти П. Н. Сакулина: Сб. ст. М.: Никитинские субботники, 1931. С. 147—155.
315. Одинцов В. Семантические архаизмы в „Капитанской дочке“ А. С. Пушкина // Рус. яз. в нац. школе. 1967. № 6. С. 16—18.
316. Оксман Ю. Г. Примечания к тексту романа „Капитанская дочка“ // Пушкин А. С. Капитанская дочка / Изд. подгот. Ю. Г. Оксман. М.: Наука, 1964. С. 245—260. (Лит. памятники).
317. Оксман Ю. Г. Пушкин в работе над „Историей Пугачева“ и повестью „Капитанская дочка“ // Оксман Ю. Г. От „Капитанской дочки“ к „Запискам охотника“. Саратов: Кн. изд-во, 1959. С. 5—133.
318. Орлов А. С. Народные песни в „Капитанской дочке“ Пушкина // Художественный фольклор. М.: Гос. Акад. худож. наук, 1927. Вып. 2/3. С. 80—95.
319. Петрунина Н. Н. К творческой истории „Капитанской дочки“ // Рус. лит. 1970. № 2. С. 79—92.
320. Петрунина Н. Н. У истоков „Капитанской дочки“. См.: [60]. С. 73—123.
321. Поляков А. С. Картина бурана у Пушкина и С. Т. Аксакова // Пушкин в мировой литературе: Сб. ст. Л.: ГИЗ, 1926. С. 287—288.
322. Пророкова А. К анализу стиля пушкинской прозы // Стиль и язык А. С. Пушкина / Под ред. К. А. Алавердова. М.: Учпедгиз, 1937. С. 123—129.
323. Прянишников Н. Е. Проза Пушкина: (Из наблюдений над поэтикой „Капитанской дочки“) // Прянишников Н. Е. Записки словесника. Оренбург: Кн. изд-во, 1963. С. 5—26.

324. Россельс В. М. Перевод и национальное своеобразие подлинника // Вопросы художественного перевода: Сб. ст. / Сост. Вл. Россельс. М.: Сов. писатель, 1955. С. 165—212.

325. Сарычев А. П. Характер и обстоятельства в „Капитанской дочке“ А. С. Пушкина // Вопросы русской литературы. М., 1970. С. 57—88. (Учен. зап. / Моск. гос. пед. ин-т им. В. И. Ленина; № 405).

326. Скобелев В. П. Пугачев и Савельич: (К проблеме народного характера в повести А. С. Пушкина „Капитанская дочка“) // Пушкинский сборник. Псков, 1972. С. 43—58. (Учен. зап. / Ленингр. гос. пед. ин-т им. А. И. Герцена; Т. 483).

327. Слюсарь А. А. Жанровые особенности романа А. С. Пушкина „Капитанская дочка“ // Проблемы литературных жанров: Материалы 4-й науч. межвуз. конф. 21 сент.— 1 окт. 1982 / Под ред. Ф. Кануновой. Томск: Изд-во Том. ун-та, 1982. С. 167—169.

328. Степанов Л. А. К истории создания „Капитанской дочки“: (Пушкин и книга „Ложный Петр III“) // Пушкин: Исследования и материалы. Л.: Наука, 1991. Т. 14. С. 220—234.

329. Степанов Л. А. „Отличительная черта в наших нравах...“: К поэтике комич. в „Капитанской дочке“ // Болдинские чтения, [1985]. Горький, 1986. С. 115—128.

330. Степанов Л. А. Структура комических „микросюжетов“ в „Капитанской дочке“ // Болдинские чтения, [1986]. Горький, 1987. С. 178—191.

331. Страхов Н. Н. Критический разбор „Войны и мира“. СПб.: Тип. Майкова, 1871. С. 210.

332. Сыроегина Г. Речевые стили в „Капитанской дочке“ А. С. Пушкина // Стиль и язык А. С. Пушкина / Под ред. К. А. Алавердова. М.: Учпедгиз, 1937. С. 130—151.

333. Тойбин И. М. Из наблюдений над поэтикой „Капитанской дочки“ („Капитанская дочка“ и „История Пугачева“) // Вопросы литературы и методики преподавания. Курск, 1970. С. 71—99. (Учен. зап. / Курск. гос. пед. ин-т; Т. 73).

334. Тойбин И. М. О „Капитанской дочке“ Пушкина: (К проблеме нац. своеобразия) // Вопросы литературы. Курск, 1972. С. 116—138. (Учен. зап. / Курск. гос. пед. ин-т; Т. 94).

335. Трубицин Н. Н. Пушкин и русская народная поэзия. См.: [3]. Т. 4. С. 63—64.

336. Тузова М. Ф. Лексический комментарий к повести А. С. Пушкина „Капитанская дочка“ // Учен. зап. Моск. обл. пед. ин-та им. Н. К. Крупской. 1961. Т. 102. Тр. Каф. рус. яз. Вып. 7. С. 624—629.

337. Турбин В. Н. Характеры самозванцев в творчестве А. С. Пушкина // Филол. науки. 1968. № 6. С. 85—95.

338. Удодов Б. Т. О двух героях века: (Швабрин и Печорин) // Сборник материалов второй научной сессии вузов Центрально-Черноземной зоны: Литературоведение. Воронеж: Изд-во Воронеж. ун-та, 1967. С. 3—13.

339. Фокин Н. И. К вопросу об авторе „Рассказа моей бабушки“ А. К. // Учен. зап. Ленингр. ун-та. 1958. № 261. Сер. филол. наук. Вып. 49. Рус. лит. XIX в. С. 155—163.
340. Фокин Н. И. К истории создания „Капитанской дочки“ А. С. Пушкина // Учен. зап. Урал. пед. ин-та. 1957. Т. 4. Вып. 3. С. 97—124.
341. Цветаева М. И. Пушкин и Пугачев // Цветаева М. И. Мой Пушкин. М.: Сов. писатель, 1967. С. 105—160.
342. Чернышев В. И. Заметка к Пушкину: (Происхождение песенки Гринева „Мысль любовну истребляя“) // Пушкин и его современники. 1904. Вып. 2. С. 25—26.
343. Черняев Н. И. „Капитанская дочка“ Пушкина: Ист.-крит. этюд. М.: Унив. тип., 1897.
344. Шкловский В. Б. В защиту социологического метода // Нов. Леф. 1927. № 3. С. 20—25.
345. Шкловский В. Б. Повести о прозе: Размышления и разборы. М.: Худож. лит., 1966. Т. 2. С. 28—65.
346. Яковлев Н. В. К литературной истории „Капитанской дочки“ // Пушкин: Временник Пушкинской комиссии. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1939. Т. 4—5. С. 487—488.
347. Якубович Д. П. „Капитанская дочка“ и романы Вальтера Скотта // Пушкин: Временник Пушкинской комиссии. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1939. Т. 4/5. С. 165—197.
348. Якубович М. П. Об эпиграфах к „Капитанской дочке“ // Учен. зап. Ленингр. гос. пед. ин-та им. А. И. Герцена. 1949. Т. 76. С. 111—135.
349. Anderson R. B. A Study of Petr Grinev as the Hero of Pushkin's „Kapitanskaja dochka“ // Canadian Slavic Studies. 1971. Vol. 5. P. 477—486.
350. Besançon A. Le Tsarévitch immolé: La Symbolique de la loi dans la culture russe. Paris: Plon, 1967. P. 161—181.
351. Brang P. Puškin und Krjukov: Zur Entstehungsgeschichte der „Kapitanskaja dočka“. Berlin: O. Harrassowitz, 1957.
352. Davie D. „The Captain's Daughter“: Pushkin's Prose and Russian Realism // Davie D. The Heyday of Sir Walter Scott. New York: Barnes and Noble, 1961. P. 7—20.
353. Emerson C. Grinev's Dream: „The Captain's Daughter“ and a Father's Blessing // Slavic Review. 1981. Vol. 40. № 1. P. 60—76.
354. Finke M. Puškin, Pugačev and Aesop // Slavic and East European Journal. 1991. Vol. 35. № 2. P. 179—192.
355. Freise-Kazaniecka M. The Main Hero in Pushkin's „Kapitanskaja dochka“ // Russian Literature. 1988. Oct. Vol. 24. № 3. P. 363—374.
356. Kodjak A. The Semiosis of the Sequence of Signs in a Narrative // Proceedings of the 5th Annual Meeting of the Semiotic Society of America. Oct. 16—19, 1980 / Ed. M. Lenhart and M. Herzfeld. New York: Plenum, 1982. P. 267—274.

357. Lukács G. The Historical Novel / Tr. H. and S. Mitchell. London: Merlin Press, 1962. P. 72—73.

358. Mikkelson G. E. The Mythopoetic Element in Pushkin's Historical Novel „The Captain's Daughter" // Canadian-American Slavic Studies. 1973. Vol. 7. P. 296—313.

359. Saintsbury G. New Novels // The Academy. 1875. May 29. P. 552.

360. Stankiewicz E. Статистический анализ лексики А. С. Пушкина на основании „Евгения Онегина" и „Капитанской дочки" // О poetice Aleksandra Puszkina / Pod red. B. Galstera. Poznan, 1975. S. 101—107. (Uniw. im. A. Mickiewicza w Poznaniu. Ser. Filologia rosyjska. № 7).

### „Кирджали"

361. Гордлевский В. А. Кто такой Кирджали? // А. С. Пушкин: 1799—1949: Материалы юбилейных торжеств / Под ред. С. И. Вавилова и др. М.: Изд-во АН СССР, 1951. С. 261—281.

362. Двойченко-Маркова Е. М. Пушкин и народное творчество Молдавии и Валахии // Двойченко-Маркова Е. М. Русско-румынские литературные связи в первой половине XIX века. М.: Наука, 1966. С. 42—50.

363. Коробан В. П. Мотивы молдавских баллад в повести А. С. Пушкина „Кирджали" // Октябрь (Кишинев). 1956. № 8. С. 85—88.

364. Оганян Л. Н. Новые архивные материалы о герое повести А. С. Пушкина „Кирджали" // Пушкин на юге: Тр. Пушкинских конф. Кишинева и Одессы. Кишинев: Госиздат МССР, 1958. С. 37—56.

365. Оксенов И. А. „Кирджали" // Пушкин: 1834 год. Л.: Пушкинское о-во, 1934. С. 50—64.

366. Трубецкой Б. А. Новые архивные материалы о Кирджали // Лит. наследство. М., 1952. Т. 58. С. 333—337.

367. Трубецкой Б. А. Пушкин в Молдавии. 4-е изд., испр. и доп. Кишинев: Картя Молдовеняскэ, 1976. С. 309—316.

368. Язвницкий В. Кто был Кирджали, герой повести Пушкина // Голос минувшего. 1919. № 1—4. С. 45—59.

369. Kodjak A., Wynne L. Puškin's „Kirdžali": An Informational Model // Russian Literature. 1979. Vol. 7. № 1. P. 44—66.

### „Марья Шонинг" (отрывок)

370. Якубович Д. П. „Мария Шонинг" как этап историко-социального романа Пушкина // Звенья. М.; Л.: Academia, 1934. Кн. 3/4. С. 146—167.

**„Мы проводили вечер на даче у княгини Д. ...“  
(отрывок)**

371. Бикерман И. И. Пушкинские заметки. I. Кто такой Вершневец? // Пушкин и его современники. 1914. Вып. 19/20. С. 49—55.

372. Гиллельсон М. И. Пушкин в итальянском издании дневника Д. Ф. Фикельмон // Временник Пушкинской комиссии, 1967—1968. Л., 1970. С. 14—32.

**„На углу маленькой площади...“  
(отрывок)**

См. литературу к отрывку „Гости съезжались на дачу...“

**„Пиковая дама“**

373. Алексеев М. П. Пушкин и наука его времени // Алексеев М. П. Пушкин: Сравнит.-ист. исследования. Л.: Наука, 1972. С. 95—110.

374. Альтман М. С. О собственных именах в произведениях Пушкина // Учен. зап. Горьк. гос. ун-та. 1964. Т. 72. Сер. ист.-филол. Вып. 1. С. 390—391.

375. Белоусов Р. Силуэт „пиковой дамы“ [Н. П. Голицыной] // Белоусов Р. Из родословной героев книг. М.: Сов. Россия, 1974. С. 233—238.

376. Бем А. Л. „Пиковая дама“ в творчестве Достоевского // О Достоевском: Сб. ст. / Под ред. А. Л. Бема. Прага: Петрополис, 1936. С. 37—81.

377. Бем А. Л. „Фауст“ в творчестве Пушкина // Slavia (Praha). 1935. Roč. 13. Seš. 2/3. S. 390—394.

378. Бжоза Г. Дуализм имманентной мировоззренческой системы „Пиковой дамы“ А. Пушкина: (историзм и мифологизм) // О роетусе Aleksandra Puszkina / Pod red. B. Galstera. Poznań, 1975. S. 83—100. (Uniw. im. A. Mickiewicza w Poznaniu. Ser. Filologia rosyjska. № 7).

379. Бицилли П. М. Заметки о Пушкине. II. Символика „Пиковой дамы“ // Slavia (Praha). 1932. Roč. 11. Seš. 3/4. S. 557—560.

380. Боброва Е. И. Перевод П. Мериме „Пиковой дамы“: (Автографич. рукопись) // Пушкин: Исследования и материалы. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1958. Т. 2. С. 354—361.

381. Виленчик Б. Я. Историческое прошлое в „Пиковой даме“ // Временник Пушкинской комиссии, 1981. Л., 1985. С. 173—179.

382. Виноградов В. В. Стиль „Пиковой дамы“ // Пушкин: Временник Пушкинской комиссии. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1936. Т. 2. С. 74—147.

383. Виролайнен М. Н. Ирония в повести Пушкина „Пиковая дама“ // Проблемы пушкиноведения: Сб. науч. тр. / Ленингр. гос. пед. ин-т им. А. И. Герцена. Л., 1975. С. 169—175.

384. Вольперт Л. И. Тема игры с судьбой в творчестве Пушкина и Стендаля: „Красное и черное“ и „Пиковая дама“ // Болдинские чтения, [1985]. Горький, 1986. С. 105—114.
385. Генкель М. А. К изучению лексики Пушкина: Обозначение времени в „Пиковой даме“ // Учен. зап. Перм. пед. ин-та. 1937. Вып. 2. С. 64—73.
386. Гершензон М. О. „Пиковая дама“. См.: [3]. Т. 4. С. 328—334.
387. Грибушин И. И. Из наблюдений над текстами Пушкина. 2. Выигрыш на тройку и семерку до „Пиковой дамы“ // Временник Пушкинской комиссии, 1973. Л., 1975. С. 85—89.
388. Гроссман Л. П. „Пиковая дама“ и новелла Ренье // Гроссман Л. П. От Пушкина до Блока: Этюды и портреты. М.: Современ. проблемы, 1926. С. 65—72.
389. Гроссман Л. П. Устная новелла Пушкина // Гроссман Л. П. Этюды о Пушкине. М.; Пг.: Л. Д. Френкель, 1923. С. 77—113.
390. Егунов А. Н. Немецкая „Пиковая дама“ // Временник Пушкинской комиссии, 1967—1968. Л., 1970. С. 111—115.
391. Есипов В. М. Исторический подтекст в повести Пушкина „Пиковая дама“ // Вопр. лит. 1989. № 4. С. 193—205.
392. Западов А. В. Чудо „Пиковой дамы“ // Западов А. В. В глубине строки: О мастерстве читателя. 2-е изд., доп. М.: Сов. писатель, 1975. С. 45—72.
393. Званцева Е. П. Об истоках сюжета повести А. С. Пушкина „Пиковая дама“ // Болдинские чтения, [1982]. Горький, 1983. С. 82—90.
394. Калаушин М. М. Работа Пушкина над „Пиковой дамой“ // Пиковая дама: Опера П. И. Чайковского. Л.; М.: Искусство, 1938. С. 5—33.
395. Кашин Н. П. По поводу „Пиковой дамы“ // Пушкин и его современники. 1927. Вып. 31/32. С. 25—34.
396. Коган Л. Е. Пушкин в переводах Мериме („Пиковая дама“) // Пушкин: Временник Пушкинской комиссии. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1939. Т. 4/5. С. 331—356.
397. Краснов Г. В. Поединок Германна // Болдинские чтения. [1984]. Горький, 1985. С. 56—64.
398. Лернер Н. О. История „Пиковой дамы“ // Лернер Н. О. Рассказы о Пушкине. Л.: Прибой, 1929. С. 132—164.
399. Лернер Н. О. Оригинал „Пиковой дамы“ // Столица и усадьба. 1916. 15 февр. № 52. С. 11—13.
400. Лотман Ю. М. Тема карт и карточной игры в русской литературе XIX века // Труды по знаковым системам. Тарту, 1975. Т. 7. С. 120—142 (Учен. зап. / Тартус. ун-т; Т. 365).
401. Мануйлов В. А. „Пиковая дама“ А. С. Пушкина // Пиковая дама: Опера П. И. Чайковского. Л.; М.: Искусство, 1938. С. 89—117.
402. Михайлова Н. И. Ораторское слово в „Пиковой даме“ // Болдинские чтения, [1984]. Горький, 1985. С. 115—122.

403. Михайлова Н. И. Повествовательная структура „Пиковой дамы“: (К изучению типов повествования в прозе А. С. Пушкина) // Вестн. Моск. ун-та. Сер. 10. Филология. 1974. № 3. С. 10—19.
404. Муравьева О. С. Фантастика в повести Пушкина „Пиковая дама“ // Пушкин: Исследования и материалы. Л.: Наука, 1978. Т. 8. С. 62—69.
405. Петрунина Н. Н. Пушкин и традиция волшебного повествования: (К поэтике „Пиковой дамы“) // Рус. лит. 1980. № 3. С. 30—50.
406. Поддубная Р. Н. О поэтике „Пиковой дамы“ А. С. Пушкина: Законы жанровой структуры // O poetyce Aleksandra Puszkina / Pod red. B. Galstera. Poznań, 1975. S. 43—66. (Uniw. im. A. Mickiewicza w Poznaniu. Ser. Filologia rosyjska. № 7).
407. Полякова Е. Реальность и фантастика „Пиковой дамы“ // В мире Пушкина: Сб. ст. / Сост. С. Машинский. М.: Сов. писатель, 1974. С. 373—412.
408. Рабкина Н. А. Исторический прототип „Пиковой дамы“ // Вопросы истории. 1968. № 1. С. 213—216.
409. Сидяков Л. С. „Пиковая дама“ и „Черная женщина“ Н. И. Греча: Из истории раннего восприятия повести Пушкина // Болдинские чтения, [1984]. Горький, 1985. С. 164—173.
410. Слонимский А. Л. О композиции „Пиковой дамы“ // Пушкинский сборник памяти проф. С. А. Венгерова: Пушкинист, IV / Под ред. Н. В. Яковлева. М.; Пг.: ГИЗ, 1922 (на обл.: 1923). С. 171—180.
411. Тмарченко Н. Д. О жанровой общности „Пиковой дамы“ А. С. Пушкина и „Преступления и наказания“ Ф. М. Достоевского // XXVI Герценовские чтения: Литературоведение: Науч. докл. / Ленингр. гос. пед. ин-т им. А. И. Герцена. Л., 1973. С. 44—49.
412. Тмарченко Н. Д. О поэтике „Пиковой дамы“ А. С. Пушкина // Вопросы теории и истории литературы. Казань, 1971. С. 45—62. (Учен. зап. / Казан. гос. пед. ин-т; Вып. 72).
413. Тмарченко Н. Д. „Пиковая дама“ А. С. Пушкина и „неистовая литература“ // XXIII Герценовские чтения: Филол. науки / Ленингр. гос. пед. ин-т им. А. И. Герцена. Л., 1970. С. 49—50.
414. Томашевский Б. В. Ритм прозы: („Пиковая дама“) // Томашевский Б. В. О стихе: Статьи. Л.: Прибой, 1929. С. 254—318.
415. Ходасевич В. Ф. Петербургские повести Пушкина // Ходасевич В. Ф. Статьи о русской поэзии. Пб.: Эпоха, 1922. С. 58—96.
416. Чернышев В. И. Темные слова в русском языке // Академику Н. Я. Марру / Под ред. И. И. Мещанинова. М.: Изд-во АН СССР, 1935. С. 393—407.
417. Чхайдзе Л. В. О реальном значении мотива трех карт в „Пиковой даме“ // Пушкин: Исследования и материалы. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1960. Т. 3. С. 455—460.
418. Чхайдзе Л. В. Пометки Пушкина на письме к нему А. П. Плещеева: (Еще о реальном значении мотива трех карт в „Пиковой даме“) // Временник Пушкинской комиссии, 1971. Л., 1973. С. 82—88.

419. Шарыпкин Д. М. Вокруг „Пиковой дамы“ // Временник Пушкинской комиссии, 1972. Л., 1974. С. 128—138.
420. Шарыпкин Д. М. „Пиковая дама“ и повесть Мармонтеля „Окно“ // Временник Пушкинской комиссии, 1974. Л., 1977. С. 139—142.
421. Якубович Д. П. Литературный фон „Пиковой дамы“ // Лит. современник. 1935. № 1. С. 206—212.
422. Якубович Д. П. О „Пиковой даме“ // Пушкин: 1833 год. Л.: Пушкинское о-во, 1933. С. 57—68.
423. Якубович Д. П. „Пиковая дама“ // Пушкин А. С. Пиковая дама / Ред. текста, ст. и коммент. Д. П. Якубовича. Л.: ГИХЛ, 1936. С. 51—70.
424. Barker A. Pushkin's „Queen of Spades“: A Displaced Mother Figure // *American Imago: A Psychoanalytic Journal for Culture, Science and the Arts*. 1984. Vol. 2. P. 201—209.
425. Briggs A. D. P. „Pikovaya dama“ and „Taman“: Questions of Kinship // *Journal of Russian Studies*. 1979. Vol. 37. P. 13—20.
426. Burgin D. L. The Mystery of „Pikovaya dama“: A New Interpretation // *Mnemozina: Studia litteraria russica in honorem V. Setchkaev* / Ed. J. Baer and N. W. Ingham. Munich: W. Fink, 1974. S. 46—56.
427. Clayton J. D. „Spader Dame“, „Pique-Dame“ and „Pikovaia dama“: A German Source for Pushkin? // *Germano-Slavica*. 1974. № 4. P. 5—10.
428. Emerson C. „The Queen of Spades“ and the Open End // *Puškin Today* / Ed. by D. M. Bethea. Bloomington: Indiana Univ. Press, 1993. P. 31—37.
429. Falchikov M. The Outsider and the Number Game: Some Observations on „Pikovaia dama“ // *Essays in Poetics (Keele)*. 1977. Vol. 2. № 2. P. 96—106.
430. Faletti H. E. Remarks on Style as Manifestation of Narrative Technique in „Pikovaia dama“ // *Canadian-American Slavic Studies*. 1977. Vol. 11. P. 114—133.
431. Gide A. Préface à la „Dame de Pique“ // Gide A. Oeuvres complètes / Ed. par L. Martin-Chauffier. Bruges: NRF, 1936. Vol. 11. P. 139—142.
432. Gregg R. A. Balzac and the Women in „The Queen of Spades“ // *Slavic and East European Journal*. 1966. Vol. 10. № 3. P. 279—282.
433. Kodjak A. „The Queen of Spades“ in the Context of the Faust Legend // *Alexander Puškin: A Symposium on the 175th Anniversary of His Birth* / Ed. A. Kodjak and K. Taranovsky. New York: New York Univ. Press, 1976. P. 87—118.
434. Labriolle F. de. Le „Secret des trois cartes“ dans la „Dame de Pique“ de Pushkin // *Canadian Slavonic Papers*. 1969. Vol. 11. № 2. P. 261—271.
435. Leatherbarrow W. J. Pushkin: „The Queen of Spades“ // *The Voice of a Giant: Essays on Seven Russian Prose Classics* / Ed. R. Cockerell. Exeter: Univ. of Exeter, 1985. P. 1—14.

436. Leighton L. G. Gematria in „The Queen of Spades“: A Decembrist Puzzle // *Slavic and East European Journal*. 1977. Vol. 21. № 4. P. 455—469.
437. Leighton L. G. Numbers and Numerology in „The Queen of Spades“ // *Canadian Slavonic Papers*. 1977. Vol. 19. № 4. P. 417—443.
438. Leighton L. G. Pushkin and Freemasonry: „The Queen of Spades“ // *New Perspectives on Nineteenth Century Russian Prose* / Ed. G. Gutsche and L. Leighton. Columbus: Slavica, 1982. P. 15—25.
439. Lotman Ju. M. The Theme of Cards and the Card Game in the XIXth Century Russian Literature // *PTL: A Journal for Descriptive Poetics and Theory*. 1978. Vol. 3. № 3. P. 455—492.
440. Nabokov V., Barabtaló G. A Possible Source for Pushkin's „Queen of Spades“ // *Russian Literature Triquarterly*. 1991. Vol. 24. P. 43—62.
441. Pursglove M. Chronology in Pushkin's „Pikovaia dama“ // *Irish Slavonic Studies*. 1985. Vol. 6. P. 11—18.
442. Rammelmeyer A. „Homme sans moeurs et sans religion!“, Zu einem Epigraph aus der „Pikovaja dama“ von A. S. Pushkin // *Jubilaumsschrift zum 25-jährigen Bestehen des Instituts für Slavistik der Universität Giessen* / Hrsg. G. Ciesemann und H. Jelitte. Frankfurt am Main; New York: P. Lang, 1987. P. 231—237. (Beiträge zur Slavistik. Bd 7).
443. Reeder R. „The Queen of Spades“: A Parody of the Hoffmann Tale // *New Perspectives on Nineteenth Century Russian Prose* / Ed. G. Gutsche and L. Leighton. Columbus: Slavica, 1982. P. 73—98.
444. Roberts C. Puškin's „Pikovaja dama“ and the Opera Libretto // *Canadian Review of Comparative Literature*. 1979. Vol. 6. № 1. P. 9—26.
445. Rosen N. The Magic Cards in „The Queen of Spades“ // *Slavic and East European Journal*. 1975. Vol. 19. № 3. P. 255—275.
446. Rosen N. The Magic Cards: A Correction // *Slavic and East European Journal*. 1977. Vol. 21. № 2. P. 301—302.
447. Schwartz M. M., Schwartz A. „The Queen of Spades“: A Psychoanalytic Interpretation // *Texas Studies in Literature and Language*. 1975. Vol. 17. P. 275—288.
448. Shaw J. T. The „Conclusion“ of Pushkin's „Queen of Spades“ // *Studies in Russian and Polish Literature in Honor of Waclaw Lednicki* / Ed. Z. Folejewski et al. The Hague: Mouton, 1962. P. 114—126.
449. Shroyer M. D. Rethinking Romantic Irony: Pushkin, Byron, Schlegel and „The Queen of Spades“ // *Slavic and East European Journal*. 1992. Vol. 36. № 4. P. 397—414.
450. Weber H. B. „Pikovaja dama“: A Case for Freemasonry in Russian Literature // *Slavic and East European Journal*. 1968. Vol. 12. № 4. P. 435—447.
451. Williams G. Convention and Play in „Pikovaja dama“ // *Russian Literature*. 1989. Nov. Vol. 26. № 4. P. 523—538.
452. Williams G. The Obsessions and Madness of Germann in „Pikovaja dama“ // *Russian Literature*. 1983. Nov. Vol. 24. № 4. P. 383—396.

453. Zekulin G. And in Conclusion, Who is Tomsky?: Rereading „The Queen of Spades“ // Transactions of the Association of Russian-American Scholars. 1988. Vol. 20. P. 71—79.

**„Повести покойного Ивана Петровича Белкина“**

454. Абакумов С. И. Из наблюдений над языком „Повестей Белкина“ // Стилъ и язык А. С. Пушкина / Под ред. К. А. Алавердова. М.: Учпедгиз, 1937. С. 66—89.

455. Белькинд В. С. Еще раз о „загадке“ И.П.Белкина // Проблемы пушкиноведения: Сб. науч. тр. / Ленингр. гос. пед. ин-т им. А. И. Герцена. Л., 1975. С. 55—58.

456. Белькинд В. С. Принципы циклизации в „Повестях Белкина“ А. С. Пушкина // Вопросы сюжетосложения: Сб. ст. / Даугавпилс. пед. ин-т. Рига: Звайгзне, 1974. [Вып.] 3. Сюжет и жанр. С. 118—128.

457. Бем А. Л. Болдинская осень // Бем А. Л. О Пушкине: Статьи. Ужгород: Письмена, 1937. С. 98—103.

458. Берковский Н. Я. О „Повестях Белкина“: (Пушкин 30-х годов и вопросы народности и реализма) // Берковский Н. Я. Статьи о литературе. М.: Гослитиздат, 1962. С. 242—356.

459. Благой Д. Д. Пушкин — зодчий. 7. „Повести Белкина“: („Выстрел“, „Станционный смотритель“) // Благой Д. Д. От Кантемира до наших дней. М.: Худож. лит., 1973. Т. 2. С. 191—212.

460. Варнеке Б. В. Построение „Повестей Белкина“ // Пушкин и его современники. 1930. Вып. 38/39. С. 162—168.

461. Гиппиус В. В. Повести Белкина // Гиппиус В. В. От Пушкина до Блока. М.: Наука, 1966. С. 7—45.

462. Глухов В. И. „Повести Белкина“ и „Маленькие трагедии“ в их отношении друг к другу // Болдинские чтения, [1986]. Горький, 1987. С. 153—167.

463. Гукасова А. Г. „Повести Белкина“ А. С. Пушкина. М.: Изд-во АПН РСФСР, 1949.

464. Жилиякова Е. М. О новеллистической природе „Повестей Белкина“: (Пушкин и В. Скотт) // Проблемы литературных жанров: Материалы 4-й науч. межвуз. конф. 28 сент.—1 окт. 1982 / Под ред. Ф. Кануновой. Томск: Изд-во Том. ун-та, 1982. С. 36—37.

465. Искоз [Долинин] А. С. „Повести Белкина“. См.: [3]. Т. 4. С. 184—200.

466. Коджак А. Шифр Пушкина // Новый журнал. 1970. Т. 101. С. 80—94.

467. Любович Н. Л. „Повести Белкина“ как полемический этап в развитии пушкинской прозы // Новый мир. 1937. № 2. С. 260—274.

468. Макогоненко Г. П. О „Повестях Белкина“ А. С. Пушкина // Пушкин А. С. Повести Белкина. Л.: Худож. лит., 1974. С. 3—24.

469. Маркович В. М. „Повести Белкина“ и литературный контекст // Пушкин: Исследования и материалы. Л.: Наука, 1989. Т. 13. С. 63—87.
470. Михайлова Н. И. Болдинские повести Пушкина и пародии Сенковского // Болдинские чтения. Горький, 1977. С. 144—152.
471. Петрунина Н. Н. Когда Пушкин написал предисловие к „Повестям Белкина“ // Временник Пушкинской комиссии, 1981. Л., 1985. С. 31—51.
472. Прокудин С. В. К вопросу о повествовательной структуре „Повестей Белкина“ // По законам жанра / Тамб. гос. пед. ин-т. Тамбов, 1975. С. 76—91.
473. Сазонова С. Занимательность как художественный прием в „Повестях Белкина“ // Подъем. 1975. № 5. С. 123—127.
474. Слюсарь А. А. О сюжетных мотивах в „Повестях Белкина“ А. С. Пушкина и „Вечерах на хуторе близ Диканьки“ // Вопросы русской литературы. Львов, 1982. Вып. 2(40). С. 93—101.
475. Тудоровская Е. А. Время „Повестей Белкина“ // Вопросы литературы и фольклора. Воронеж: Изд-во Воронеж. ун-та, 1973. С. 220—223.
476. Тюпа В. И. Притча о блудном сыне в контексте „Повестей Белкина“ как художественного целого // Болдинские чтения, [1982]. Горький, 1983. С. 67—81.
477. Узин В. С. О „Повестях Белкина“: Из комментариев читателя. Пб.: Аквилон, 1924.
478. Хализев В. Е., Шешунова С. В. Литературные реминисценции в „Повестях Белкина“ // Болдинские чтения, [1984]. Горький, 1985. С. 28—45.
479. Шварцбанд С. М. Жанровая природа „Повестей Белкина“: (Соотношение сюжета, стиля и жанра) // Вопросы сюжетосложения: Сб. ст. / Даугавпилс. пед. ин-т. Рига: Звайгзне, 1974. [Вып.] 3. Сюжет и жанр. С. 129—142.
480. Шварцбанд С. М. История одной мистификации: (К вопросу о сущности образа И. П. Белкина) // Вопросы русской, советской и зарубежной литературы. Новосибирск, 1971. С. 73—86. (Науч. тр. / Новосибир. гос. пед. ин-т; Вып. 65).
481. Шешунова С. В. О системе мотивов „Повестей Белкина“ как цикла // Болдинские чтения, [1985]. Горький, 1986. С. 151—160.
482. Шмид В., Чудаков А. П. Проза и поэзия в „Повестях Белкина“ // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. 1989. № 4. С. 316—327.
483. Шустрова Т. И. О психологическом раскрытии характеров в „Повестях Белкина“ // Болдинские чтения, [1986]. Горький, 1987. С. 192—199.
484. Шустрова Т. И. О роли вымышленного автора „Повестей Белкина“ // Болдинские чтения, [1987]. Горький, 1988. С. 119—125.
485. Эйхенбаум Б. М. Болдинские побасенки Пушкина // Жизнь искусства. 1919. 13—14 дек. № 316/317. С. 2; 16 дек. № 318. С. 2.

486. Якубович Д. П. „Повести Белкина“ // Пушкин А. С. Повести Белкина / Ред. текста и ст. Д. Якубовича. Л.: ГИХЛ, 1936. С. 119—148.
487. Якубович Д. П. Предисловие к „Повестям Белкина“ и повествовательные приемы Вальтер Скотта // Пушкин в мировой литературе: Сб. ст. Л.: ГИЗ, 1926. С. 160—187, 376—383.
488. Якубович Д. П. Реминисценции из Вальтер Скотта в „Повестях Белкина“ // Пушкин и его современники. 1928. Вып. 37. С. 100—118.
489. Bethea D. M., Davydov S. Pushkin's Saturnine Cupid: The Poetics of Parody in „The Tales of Belkin“ // Publications of the Modern Language Association of America. 1981. Vol. 96. № 1. P. 8—21.
490. Brun-Zejmis J. „Malen'kie tragedii“ and „Povesti Belkina“: Western Idolatry and Puškinian Parodies // Russian Language Journal. 1978. Vol. 32. № 111. P. 65—75.
491. Busch U. Zu „Vystrel“ und „Stantsionnyj smotritel“: Puschkins Autorisierung des Erzählers // Zeitschrift für Slawistik. 1991. Bd 36. № 1. S. 53—57.
492. Eng J. van der, van Holk A. G. F., Meijer J. M. „The Tales of Belkin“ by A. S. Puškin. The Hague: Mouton, 1968. (Dutch Studies in Russian Literature. № 1).
493. Gregg R. A. A Scapegoat for All Seasons: The Unity and the Shape of „The Tales of Belkin“ // Slavic Review. 1971. Vol. 30. № 4. P. 748—761.
494. Kodjak A. Pushkin's I. P. Belkin. Columbus, Ohio: Slavica, 1979.
495. Konick W. Categorical Dreams and Compliant Reality: The Role of the Narrator in „The Tales of Belkin“ // Alexander Pushkin: Modern Critical Views / Ed. H. Bloom. New York: Chelsea House, 1987. P. 133—148.
496. Schmid W. Diegetische Realisierung von Sprichwörtern, Redensarten und semantischen Figuren in Puškins „Povesti Belkina“ // Wiener Slawistischer Almanach. 1982. Bd 10. S. 163—195.
497. Schmid W. Prose and Poetry in „Povesti Belkina“ // Canadian Slavonic Papers. 1987. June—Sept. Vol. 29. № 2/3. P. 210—227. Рус. пер.: Проза и поэзия в „Повестях Белкина“ // Шмид В. Проза как поэзия: Ст. о повествовании в рус. лит. СПб.: Академ. проспект [1 проект], 1994. С. 9—34.
498. Schmid W. Prosa in poetischer Lektüre: Die Erzählungen Belkins. München: W. Fink Verlag, 1991.
499. Schmid W. Three Diegetic Devices in Pushkin's „Tales of Belkin“ // Language and Literary Theory / Ed. B. Stolz, I. Titunik, L. Dolezel. Ann Arbor: Univ. of Michigan, 1984. P. 505—525.
500. Shvarzband Sh. The Genesis of Pushkin's „Tales of Belkin“ // Slavonic and East European Review. 1990. Vol. 4. P. 616—630.
501. Unbegaun B. O. Introduction // Pushkin A. S. The Tales of the Late Ivan Petrovich Belkin. Oxford: Blackwell, 1947. P. XI—XXXIII.
502. Ward D. The Structure of Pushkin's „Tales of Belkin“ // Slavonic and East European Review. 1955. Vol. 33. № 81. P. 516—527.

## Отдельные рассказы из „Повестей Белкина“

### „Барышня-крестьянка“

503. Альтман М. С. „Барышня-крестьянка“: (Пушкин и Карамзин) // *Slavia*. 1931. Roč. 10. S. 782—792.

504. Магазаник Э. Две Лизы: Крестьянка-барышня и барышня-крестьянка // *Тр. Самарк. гос. ун-та им. Навои*. 1972. Н. С. № 200. Вопросы теории и истории литературы. С. 47—58.

505. Сперанский М. Н. „Барышня-крестьянка“ Пушкина и „Урок любви“ г-жи Монтолье: (Библиогр. справка). Харьков: О-во в память Редина, 1910.

506. Шелгунова Л. М. „Если-коли“ в повести „Барышня-крестьянка“ // *Рус. речь*. 1971. № 2. С. 33—37.

507. Шелгунова Л. М. Из наблюдений над языком повести А. С. Пушкина „Барышня-крестьянка“: (Худож. значимость прилагательных, обозначающих цвет) // *Проблемы языка и стиля в литературе / Волгоград. пед. ин-т. Волгоград*, 1975. С. 158—171.

### „Выстрел“

508. Гроссман Л. П. Исторический фон „Выстрела“: (К истории полит. обществ и тайной полиции 20-х годов) // Гроссман Л. П. Статьи о Пушкине. Chicago: Russian Language Specialties, 1968. С. 203—235. Первоначально: *Нов. мир*. 1929. № 5. С. 208—223; перепеч. в кн.: Гроссман Л. П. Цех пера: Ст. о литературе. М.: Федерация, 1930.

509. Коджак А. О повести Пушкина „Выстрел“ // *Мосты (Münich)*, 1970. Т. 15. С. 190—212.

510. Лернер Н. О. Пушкинологические этюды. IX. К генезису „Выстрела“ // *Звенья*. М.; Л.: Academia; 1935. Кн. 5. С. 125—133.

511. Петровский М. А. Морфология пушкинского „Выстрела“ // *Проблемы поэтики*: Сб. ст. / Под ред. В. Я. Брюсова. М.; Л.: Земля и фабрика, 1925. С. 173—204.

512. Поддубная Р. Н. Герой и его литературное развитие: (Отражение „Выстрела“ Пушкина в творчестве Достоевского) // *Достоевский: Материалы и исследования*. Л.: Наука, 1978. Т. 3 / *Ред.: Г. М. Фридендер*. С. 54—66.

513. Реформатский А. А. Опыт анализа новеллистической композиции. М.: ОПОЯЗ, 1922. Вып. 1.

514. Busch U. Puškin und Silvio: (Zur Deutung von „Vystrel“; eine Studie über Puškins Erzählkunst) // *Slawistische Studien zum V. Internationalen Slawistenkongress in Sofia*, 1963 / Hrsg. v. M. Braun u. E. Koschmieder. Göttingen: Vandenhoeck u. Ruprecht, 1963. S. 401—425.

515. Busch U. Конкуренция реалистического и артистического начал в пушкинской прозе, на примере „Выстрела“ // *Russian Literature*. 1988. Oct. Vol. 24. № 3. P. 292—302.

516. Davydov S. „The Shot“ by Alexander Pushkin and Its Trajectories // Issues in Russian Literature Before 1917 / Ed. J. D. Clayton and R. C. Elwood. Columbus: Slavica, 1989. P. 62—74.

517. Shaw J. T. Puškin's „The Shot“ // Indiana Slavic Studies. Bloomington; s'-Gravenhage, 1963. Vol. 3 / Ed. W. N. Vickery and W. B. Edgerton. P. 113—129. (Indiana University Publications. Russian and East European Series. Vol. 28).

### **„Гробовщик“**

518. Бочаров С. Г. О смысле „Гробовщика“: (К проблеме интерпретации произведения) // Контекст. 1973: Лит.-теорет. исслед. М.: Наука, 1974. С. 196—230.

519. Поволоцкая О. „Гробовщик“: Коллизия и смысл // Вопр. лит. 1989. № 12. С. 210—224.

520. Davydov S. Pushkin's Merry Undertaking and „The Coffin-maker“ // Slavic Review. 1985. Spring. Vol. 44. № 1. P. 30—48.

### **„Метель“**

521. Виноградов В. В. Стиль и композиция повести Пушкина „Метель“ // Книга спорит с фильмом: „Мосфильм“ VII. М.: Искусство, 1973. С. 244—264.

522. Вольперт Л. И. Пушкин и Лашоссе: (О сюжетном мотиве „Метели“) // Временник Пушкинской комиссии, 1975. Л., 1979. С. 119—121.

523. Гершензон М. О. Сны Пушкина // Гершензон М. О. Статьи о Пушкине. М.: Гос. Акад. худож. наук, 1926. С. 97—98.

524. Слюсарь А. А. Пространство и время в „Метели“ А. С. Пушкина // Пространство и время в литературе и искусстве: Метод. материалы по теории литературы / Даугавпилс. пед. ин-т. Даугавпилс, 1984. С. 33—35.

525. Lednicki W. Bits of Table Talk on Pushkin. III. „The Snowstorm“ // American Slavic and East European Review. 1947. Vol. 4. P. 110—133. Перепеч. в № 103.

### **„Станционный смотритель“**

526. Альтман М. С. Блудная дочь: („Униженные и оскорбленные“ и „Станционный смотритель“) // Slavia (Прага). 1937. Roč. 14. S. 12—30.

527. Белькинд В. С. Образ „маленького человека“ у Пушкина и Достоевского: (Самсон Вырин и Макар Деушкин) // Пушкинский сборник / Псков. гос. пед. ин-т. Псков, 1968. С. 140—147.

528. Бочаров С. Г. Пушкин и Гоголь: („Станционный смотритель“ и „Шинель“) // Проблемы типологии русского реализма / Под ред. Н. Л. Степанова, У. Р. Фохта. М.: Наука, 1969. С. 210—240.

529. Виноградов В. В. К изучению языка и стиля пушкинской прозы: (Работа Пушкина над повестью „Станционный смотритель“) // Рус. яз. в шк. 1949. № 3. С. 18—32.

530. Разумовская М. В. К вопросу о некоторых литературных традициях в „Станционном смотрителе“ // Рус. лит. 1986. № 3. С. 124—134.

531. Саввин Н. А. „Станционный смотритель“ А. Пушкина: (Опыт истолкования) // Рус. яз. в сов. шк. 1930. № 1. С. 63—68.

532. Сурков Е. А. „Станционный смотритель“ А. С. Пушкина: (Поэтика сюжета и характера) // Проблемы литературных жанров: Материалы 4-й науч. межвуз. конф. 28 сент.— 1 окт. 1982 / Под ред. Ф. Кануновой. Томск: Изд-во Том. ун-та, 1982. С. 39—40.

533. Хализев В. Е. Пушкинское и белкинское в „Станционном смотрителе“ // Болдинские чтения, [1983]. Горький, 1984. С. 18—30.

534. Шустрова Т. И. Роль структуры повествования в психологическом раскрытии характера: (Повесть А. С. Пушкина „Станционный смотритель“) // Вестн. Ленингр. ун-та. 1984. № 20. Ист., яз., лит. Вып. 4. С. 110—113.

535. Little E. The Peasant and the Stationmaster: A Question of Realism // Journal of Russian Studies. 1979. Vol. 38. P. 23—31.

536. Schmid W. Sinnpotentiale der diegetischen Allusion: Aleksandr Puškins Posthalternovelle und ihre Prätexte // Dialog der Texte: Hamburger Kolloquium zur Intertextualität / Hrsg. W. Schmid, W.-D. Stempel. Wien, 1983. S. 141—187. (Wiener Slawistischer Almanach. Sonderband 11).

537. Shaw J. T. Puškin's „The Station-master“ and the New Testament Parable // Slavic and East European Journal. 1977. Vol. 21. № 1. P. 3—29.

538. Zholkovsky A. „Легкое дыхание“ и „Станционный смотритель“: (проблемы композиции) // Cultural Mythologies of Russian Modernism: From the Golden Age to the Silver Age / Ed. B. Gasparov, R. P. Hughes, I. Paperno. Berkeley: Univ. of California Press, 1992. P. 293—314.

### „Путешествие в Арзрум“

539. Листов В. С. К истории создания „грибоедовского“ эпизода из „Путешествия в Арзрум“ // Болдинские чтения, [1985]. Горький, 1986. С. 129—139.

540. Тынянов Ю. Н. О „Путешествии в Арзрум“ // Тынянов Ю. Н. Пушкин и его современники. М.: Наука, 1969. С. 192—208.

541. Maadenberg F. van den, de Wolff M. Towards a Diagnosis of Literary Irony: A. S. Pushkin's „Puteshestvie v Arzrum“ // Russische Erzählung — Russian Short Story: Utrechter Symposium zur Theorie und Geschichte der russischen Erzählung im 19. und 20. Jahrhundert. Amsterdam: Rodopi, 1984. P. 119—151.

542. Olcott A. Parody as Realism: „The Journey to Arzrum“ // Russian Literature Triquarterly. 1974. Fall. № 10. P. 245—259.

543. Pomorska K. О членении повествовательной прозы // Structure of Texts and Semiotics of Culture / Ed. J. van der Eng and M. Grygar. The Hague: Mouton, 1973. P. 359—363.

**„Роман в письмах“  
(отрывок)**

544. Вольперт Л. И. Пушкин и Шодерло де Лакло: (На пути к „Роману в письмах“) // Пушкинский сборник. Псков, 1972. С. 84—114. (Учен. зап. / Ленингр. гос. пед. ин-т им. А. И. Герцена; Т. 483).

545. Лотман Ю. М. Три заметки к пушкинским текстам. 1. // Временник Пушкинской комиссии, 1974. Л., 1977. С. 88—89.

**„Роман на Кавказских водах“  
(отрывок)**

546. Измайлов Н. В. „Роман на Кавказских водах“: Невыполненный замысел Пушкина // Пушкин и его современники. 1928. Вып. 37. С. 68—99. Перепеч. в кн.: Измайлов Н. В. Очерки творчества Пушкина. Л.: Наука, 1975.

**„Рославлев“  
(незавершенное произведение)**

547. Венгеров С. А. Русская Шарлотта Корде. См.: [3]. Т. 4. С. 555—560.

548. Глухов В. И. О творческом замысле повести Пушкина „Рославлев“ // Науч. докл. высшей школы: Филол. науки. 1962. № 1. С. 98—107.

549. Грушкин А. И. „Рославлев“ // Пушкин: Временник Пушкинской комиссии. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1941. Т. 6. С. 322—337.

550. Гуковский Г. А. Об источнике „Рославлева“ // Пушкин: Временник Пушкинской комиссии. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1939. Т. 4/5. С. 477—479.

551. Томашевский Б. В. Заметки о Пушкине. II. „Кинжал“ и m-me de Stael // Пушкин и его современники. 1923. Вып. 36. С. 82—95.

552. Филиппова Н. Закончен ли пушкинский „Рославлев“? // Рус. лит. 1962. № 1. С. 55—59.

**„Русский Пелам“  
(отрывок)**

553. Анненков П. В. Литературные проекты А. С. Пушкина: Планы социального романа и фантастической драмы // Вестн. Европы. 1881. № 7. С. 29—60.

554. Казанцев П. М. К изучению „Русского Пелама“ А. С. Пушкина // Временник Пушкинской комиссии, 1964. Л., 1967. С. 21—33.

555. Поварнин С. И. „Русский Пелам“ А. С. Пушкина // Памяти А. С. Пушкина: Сб. ст. преподавателей и слушателей ист.-филол. ф-та Санкт-Петербургского ун-та. СПб., 1900. С. 329—350. (Зап. Ист.-филол. ф-та; Т. 57).

556. Шестериков С. П. Одна из воспетых Пушкиным // Пушкин: Ст. и материалы / Под ред. М. П. Алексеева; Одес. дом. ученых. Пушкинская комис. Одесса, 1925. Вып. 1. С. 32—46.

**„Уединенный домик на Васильевском“  
(приписываемое Пушкину)**

557. Ахматова А. А. Неизданные заметки о Пушкине / Публ., вступ. заметка и примеч. Э. Г. Герштейн // Вопр. лит. 1970. № 1. С. 158—206.

558. Ахматова А. А. Пушкин и Невское взморье / Публ. Э. Г. Герштейн // Лит. газ. 1969. 4 июня. № 23. С. 7; То же // Ахматова А. А. О Пушкине: Ст. и заметки. 3-е изд., испр. и доп. М.: Книга, 1989. С. 153—162.

559. Бродский Н. Л. Новое о Пушкине // Голос минувшего. 1913. № 4. С. 270—275.

560. Зингер Л. Судьба одного устного рассказа // Вопр. лит. 1979. № 4. С. 203—228.

561. Коджак А. Устная речь Пушкина в записи Титова // American Contributions to the Seventh International Congress of Slavists (Warsaw, Aug. 21—27, 1973). The Hague: Mouton, 1973. Vol. 2. Literature and Folklore / Ed. V. Terras. P. 321—338.

562. Лернер Н. О. Забытая повесть Пушкина // Сев. зап. 1913. № 1. С. 184—188.

563. Писная В. Фабула „Уединенного домика на Васильевском“ // Пушкин и его современники. 1927. Вып. 31/32. С. 19—24.

564. Смирнов И. П. „Уединенный домик на Васильевском“ и „Повесть о Савве Грудцыне“ // Пушкин: Исследования и материалы. Л.: Наука, 1979. Т. 9. С. 207—214.

565. Степанов Н. Л. Повесть, рассказанная Пушкиным // Степанов Н. Л. Поэты и прозаики. М.: Худож. лит., 1966. С. 125—138.

566. „Уединенный домик на Васильевском“: Рассказ А. С. Пушкина, записанный В. П. Титовым. С предисл. П. Е. Щеголева // День. 1912. 22 дек. № 81. С. 3; 23 дек. № 82. С. 3; 24 дек. № 83. С. 2.

567. Ходасевич В. Ф. Петербургские повести Пушкина // Ходасевич В. Ф. Статьи о русской поэзии. Пб.: Эпоха, 1922. С. 58—96.

568. Phillips D. „Uedinennyj domik na Vasil'evskom [ostrove]“: Puškin and the Veiled Supernatural // Russian Language Journal. 1978. Vol. 32. № 112. P. 79—87.

**„Участь моя решена...“  
(отрывок)**

569. Боровский Я. М. К тексту наброска „Участь моя решена...“ // Временник Пушкинской комиссии, 1973. Л., 1975. С. 77.

**„Фатам“  
(утраченный отрывок)**

570. Гаевский В. П. Пушкин в лицее и лицейские его стихотворения // Современник. 1863. Т. 97. № 7. С. 155—158.

571. Глебов Г. С. Утраченная сказка Пушкина // Пушкин: Временник Пушкинской комиссии. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1939. Т. 4—5. С. 485—487.

572. Литературный архив: Материалы по истории лит. и обществ. движения / Под ред. М. П. Алексеева. М.; Л.: Изд-во АН СССР. 1951. Т. 3. С. 11—12.

**ДРУГИЕ ЧАСТО ЦИТИРУЕМЫЕ И  
УПОМИНАЕМЫЕ ИСТОЧНИКИ**

573. Бестужев-Марлинский А. А. Соч.: В 2 т. / Сост. П. А. Сидорова; Вступ. ст. и подгот. текста Н. Н. Маслина; Примеч. Л. В. Домановского, Н. Н. Маслина. М.: Гослитиздат, 1958. Т. 1.

574. Вересаев [Смидович] В. В. Пушкин в жизни: Систематич. свод подлинных свидетельств современников. 6-е изд. М.: Сов. писатель, 1936. Т. 1/2.

575. Вяземский П. А. Полн. собр. соч. СПб.: С. Д. Шереметев, 1878—1896. Т. 1—12.

576. Вяземский П. А. Старая записная книжка / Ред. и примеч. Л. Я. Гинзбург. Л.: Изд-во писателей в Ленинграде. 1929.

577. Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. М.: Изд-во АН СССР, 1937—1952. Т. 1—14.

578. Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л.: Наука, 1973—1990.

579. Модзалевский Б. Л. Библиотека А. С. Пушкина: Библиогр. описание. СПб., 1910. (Пушкин и его современники. Вып. 9—10).

580. Остафьевский архив князей Вяземских / Под ред. и с примеч. В. И. Саитова. СПб.: С. Д. Шереметев. 1899—1901. Т. 2/3.

581. Полное собрание русских пословиц и поговорок, расположенное по азбучному порядку. СПб.: Тип. К. Крайя, 1822.

582. Пушкин в воспоминаниях современников / Ред. текста А. Л. Дымшица, Д. И. Золотницкого; Предисл. А. Л. Дымшица. Л.: Гослитиздат, 1950.

583. А. С. Пушкин в воспоминаниях современников: В 2 т. / Сост. и примеч. В. Э. Вапура, М. И. Гиллельсона, Р. В. Иезуитовой, Я. Л. Левкович. М.: Худож. лит., 1974.

584. Рассказы о Пушкине, записанные со слов его друзей П. И. Бартевым в 1851—1860 годах / Вступ. ст. и примеч. М. Цявловского. [М.]: Изд-во М. и С. Сабашниковых, 1925.

585. Irving W. The Works. Philadelphia: Lea and Blanchard, 1840. Vol. 1—2.

586. Nodier Ch. Oeuvres. Geneva: Slatkine Reprints, 1968. Т. 2. Первоначально: Paris, 1832.

587. Scott W. The Waverley Novels. Edinburgh: A. and C. Black, [1829]. Vol. 1—25.

## УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН\*

- Абакумов С. И. 320  
Абрамович С. Л. 314  
Аврелий Виктор, Секст 291, 342  
Аксаков С. Т. 338  
Александр Исправитель см. Круден А.  
Алексеев М. П. 308, 317, 318, 331  
Алексей Петрович, царевич 283, 285  
Альтман М. С. 319  
Анакреонт /Анакреон/ 292, 342  
Анненков П. В. 22, 283, 309, 341  
Антоний Марк 305  
Апрелов, псковский помещик 160, 161  
Арапова А. П. 330  
Аристов И. 338  
Арминьон В. 312  
Ахматова А. А. 25, 297, 310—313, 319, 323, 342—344
- Байрон Дж. Г. 12, 19, 30, 75, 113, 218 см. также Вугон G. G.  
Бальзак О., де 37, 190, 217, 218 см. также Balzac H., de  
Бантыш-Каменский Д. Н. 257  
Баратынский /Боратынский/ Е. А. 113, 139, 162, 321  
Барбье О. 327  
Бартнев П. И. 23, 160, 210, 211, 213, 325  
Батюшков К. Н. 20, 309  
Башарин И. 252, 336  
Бегичев Д. Н. 327  
Безансон А. 341  
Бейли Б. 309  
Бейли Д. 328, 339  
Белинский В. Г. 90, 94, 146, 171, 318, 324, 327, 339  
Белобородов И. Н. 264  
Бем А. Л. 322, 323  
Бенкендорф А. Х. 253, 255, 263  
Беранже П. -Ж. 217  
Березин Б. М. 326, 328  
Берковский Н. Я. 309, 315, 319, 320, 322, 324  
Бестужев-Марлинский А. А. 18—20, 38, 92, 98, 104—106, 114—  
118, 154, 309, 320, 321, 343  
Бибиков А. И. 256, 257, 260  
Бикерман И. И. 343

---

\* Составила Н. А. Прозорова

Бицилли П. М. 334, 335  
Благой Д. Д. 121, 313, 314, 316, 322—324 328, 339  
Блок Г. П. 259, 3370  
Богач Г. Ф. 310  
Богородский Б. Л. 314  
Бомарше П. -О. 332  
Бонди С. М. 342, 344  
Борис Годунов, царь 339  
Боровиковский В. Л. 339  
Боровкова-Майкова М. С. 343  
Ботникова А. Б. 310  
Боцяновский В. Ф. 319  
Бочаров С. Г. 231, 314, 320, 334, 335  
Брандт Я., фон 264, 272  
Бродский Н. Л. 310, 314  
Брюллов К. П. 344  
Брюсов В. Я. 64, 294, 315, 337, 341, 343  
Буало Н. 16  
Булгарин Ф. В. 19, 42, 69, 75, 85, 128, 148, 159, 313, 323, 326, 345  
Бунтова, казачка 260  
Буткевич, надворный советник 264  
Буш У. 321  
Бъевр Ж. -М., де 344

Вайнштейн А. Л. 315  
Ван дер Фельде К. Ф. см. Фельде К. Ф., ван дер  
Ван дер Энг Я. см. Энг Я., ван дер  
Ватгерман А. 299  
Вацуру В. Э. 312, 345  
Вебер Г. 330 см. также Weber Н. В.  
Вегнер М. 311  
Венгеров С. А. 318  
Вергилий /Виргилий/ 83  
Вересаев В. В. 311, 318, 326, 329, 330, 343  
Вернадский Г. В. 335  
Виче-Лебрен Э. 213, 332  
Викери У. Н. 324 см. также Vickery W. N.  
Виноградов В. В. 59, 108, 219, 310, 315, 316, 318—320, 323, 324, 329, 331, 333—335  
Винокур Г. О. 28, 311  
Виньи А. 217  
Виролайнен М. Н. 312  
Водовозов Н. В. 314  
Вольперт Л. И. 315  
Вольтер 22, 37  
Вордсворт У. 16, 27  
Воробьева И. В. 318  
Вудхаус Р. 309  
Вульпиус Х. А. 169, 327  
Вульф А. Н. 41, 42  
Вяземские 263  
Вяземский П. А. 8, 9, 21, 67, 88, 130, 143, 159, 163, 164, 204, 205, 208, 211, 221, 308, 313, 323—325, 330—332, 334, 340, 343

Гаевский В. П. 22, 309  
Гальвани Л. 330  
Ганнибал А. П. 34, 35, 42, 43, 288, 311, 312  
Гарлин А. 289, 290  
Гаррик Д. 12  
Гей К. 7  
Гей Н. К. 91, 319  
Гейн К. Г. С. 214  
Герцен А. И. 146  
Гершензон М. О. 319, 323—325, 330  
Гессен С. Я. 319  
Гете И. В. 312, 332  
Гиллельсон М. И. 338, 343, 344  
Гишпиус В. В. 319, 322, 324  
Глаголев А. Г. 66, 345  
Гладкова Е. С. 314  
Глинка Ф. И. 333  
Глухов В. И. 325  
Гоголь Н. В. 5, 31, 70, 78, 84, 192—194, 271, 273, 278, 288, 295, 320, 328, 329, 340  
Голиков И. И. 35  
Голицын В. Д. 210  
Голицын Д. В. 210  
Голицына Е. В. 210  
Голицына Е. И. 11  
Голицына Н. П. 210, 211, 214  
Голицыны 211  
Головин А. В. 310  
Гольденвейзер А. Б. 329  
Гомер 83  
Гончаров С. Н. 344  
Гончарова Н. Н. см. Пушкина Н. Н.  
Гончаровы 110  
Гораций 292, 342  
Горная В. Э. 314  
Городецкий Б. П. 345  
Гофман М. Л. 338, 339, 344  
Гофман Э. Т. А. 38, 75, 106, 107, 215, 216, 219, 223, 310, 312, 333, 334  
Грегг Р. А. 334  
Греч Н. И. 164, 326  
Грибоедов А. С. 102, 322  
Грибушин И. И. 333  
Григорьев А. А. 315, 316  
Гринев А. М. 264  
Грицай Ю. Ф. 316  
Гроника А., фон 332  
Гроссман Л. П. 311, 322, 333  
Грушкин А. И. 325  
Гудзий Н. К. 314  
Гудович И. В. 208  
Гукасова А. Г. 315, 317, 318, 322—324  
Гуковский Г. А. 324  
Гусев В. И. 340  
Гюго В. 116, 169, 214, 217, 278, 327

Дабижа 23, 310  
Давыдов Д. В. 202  
Д'Аламбер Ж. -Л. 309  
Даль И. В. 43, 46, 320  
Данзас К. К. 323  
Дашкова Е. Р. 152  
Двойченко-Маркова Е. М. 310, 341  
Дельвиг А. И. 143, 144, 310  
Державин Г. Р. 25, 109, 176, 344  
Дидро Д. 309  
Дилк Ч. 16  
Дмитриев И. И. 141, 179, 255, 257, 324  
Достоевский Ф. М. 5, 6, 41, 55, 63, 78, 123, 127, 129, 144, 146,  
196, 247, 301, 315, 322, 324, 329, 344  
Драницын Н. И. 328  
Дубровин Н. Ф. 258  
Дубровский, псковский помещик 160, 161, 326  
Дюканж В. -Г. 215  
Дюма А. /Дюма-отец/ 295

Егоров Б. Ф. 4, 345  
Егунов А. Н. 333  
Екатерина I, императрица 339  
Екатерина II, императрица 179, 210, 213, 251, 262, 276, 340  
Елизавета I, английская королева 18, 294  
Еремин А. А. 326  
Ермолов А. П. 26, 27, 303, 304

Жан Поль см. Рихтер И. П. Ф.  
Жанен Ж. Г. 217, 321, 344  
Жанна д'Арк, Орлеанская дева 294  
Жид А. 196  
Жирмунский В. М. 327, 334  
Жуковский В. А. 10, 21, 93, 131, 132, 282, 300, 323, 327, 334,  
345

Загоскин М. Н. 149—151, 163, 166, 217, 267, 313, 325  
Загряжская Н. К. 211  
Закревская А. Ф. 55, 342  
Зборовец И. В. 328  
Звозников А. А. 340  
Зорич С. Г. 213  
Зубков В. П. 43

Иванов Ф. Ф. 324  
Иванов-Разумник Р. В. 315  
Измайлов Л. Д. 325  
Измайлов Н. В. 325, 327, 337  
Иконников А. Н. 20  
Иосиф II, император 339  
Ипсиланти А. 287, 303  
Ирвинг В. (псевд.— Никербокер Д.) 37, 38, 74, 75, 85, 86, 92,  
107, 312, 319  
Искоз А. С. 320, 323

Казанова Дж. Дж. 214, 333  
Казанович Е. П. 344  
Казанцев П. М. 341  
Казотт Ж. 23  
Калашников М. И. 88  
Калашникова О. М. 88  
Калиостро А. (Бальзамо Дж.) 214, 219, 333  
Канано, граф 214, 333  
Кантагони Н. 288  
Карамзин Н. М. 20, 25, 29, 38, 41, 75, 79—83, 89, 92, 94, 104, 130, 132, 139, 224, 317, 323  
Карамзины 23  
Каратыгин П. П. 344  
Карл X, французский король 240  
Карл XII, шведский король 215  
Карлгоф В. И. 132  
Карпович М. 337  
Катенин П. А. 163, 319  
Кафка Ф. 209  
Кашин Н. П. 332, 333  
Керн А. П. 11, 198, 310  
Кирджали Г. 278, 341  
Китс Д. 16, 17, 309  
Китс Т. 309  
Клейст Г., фон 328  
Клеопатра, египетская царица 153, 291—302, 304—306, 342, 344  
Ключевский В. О. 258, 337  
Княжнин Я. Б. 268  
Коджак А. 310, 315, 319, 321—323, 330, 336  
Козлов И. И. 113  
Кольридж С. 16, 27, 300  
Комовский В. Д. 197  
Кононов А. А. 330  
Констан Б. 37, 41, 42, 312, 313  
Копиевич И. Ф. 36  
Корде Ш. 152  
Корнилович А. О. 35, 312  
Коробан В. П. 341  
Короткий Д. В. 325  
Корсаков А. А. 263  
Корчевский (Карчевский) 288  
Круден А. (псевд.— Александр Исправитель) 39, 312  
Крылов А. Л. 263  
Крылов А. П. 257  
Крылов Г. А. 4  
Крылов И. А. 21, 179, 257  
Крюков А. П. 265, 338  
Крюков С. П. 160  
Кубиков И. Н. 326  
Кукольник Н. В. 344  
Кульнев Я. П. 137  
Курганов Н. Г. 67, 77, 78, 83, 316  
Курмачева М. Д. 336  
Курье де Мере П. -Л. 318

Кутузов М. И. 213  
Кюстин А. 344

Лаврецкая В. И. 313  
Лажечников И. И. 31, 339  
Лакло П. -Ш., де 62  
Ламартин А. 217  
Ламонтт-Фуке Ф. Г. К., де 215  
Лангеншварц М. 299, 344  
Лапкина Г. А. 311, 313  
Лебрэн см. Вижэ-Лебрэн Э.  
Левкович Я. Л. 312  
Левшин А. И. 256  
Ледницкий В. 111, 171, 344 см. также Lednicki W.  
Леец Г. 312  
Лежнев А. З. 32, 53, 104, 190, 311, 314, 320, 329  
Лейтон А. Г. 321, 333 см. также Leighton L. G.  
Лемонте П. -Э. 21  
Ленц В. В. 334  
Лермонтов М. Ю. 104, 124, 330  
Лернер Н. О. 310, 321, 322, 326, 330 332—334  
Леруа Ж. 213, 232, 332  
Леруа П. 332  
Леруае де Шантени М. 313  
Ливийн К. Й. 215  
Липранди И. П. 23, 25, 43, 128, 309, 311, 322  
Литтон Э. Г. Б. 288, 289  
Лихачев И. А. 312  
Лозинский М. А. 320  
Локс К. Г. 328  
Лопатто М. О. 178, 181, 328, 329, 340  
Лорер Н. И. 330  
Лотман Ю. М. 220, 221, 315, 334, 335, 339  
Львов Н. А. 340  
Любович Н. Л. 319  
Людовик XIV, французский король 35, 205

Мавродин В. В. 337  
Мазепа И. С. 43—45, 140  
Майков Л. Н. 311  
Маймин Е. А. 314  
Макаров М. Н. 317  
Макогоненко Г. П. 322, 339, 340  
Мальцев М. И. 316, 336, 339  
Мальцева Т. Ю. 312  
Мануйлов В. А. 329, 330  
Марат Ж. -П. 152  
Мариво П. -К. 94  
Мармонтель Ж. -Ф. 56, 315  
Марончелли П. 344  
Марсан Ж. 335  
Марфа Матвеевна, царица 284  
Марфа-посадница /Борецкая М./ 152  
Мейер М. 316

Мейлах Б. С. 330  
Ментенон Ф. д'Обинье 294  
Менье А. 331  
Мериме П. 334  
Месмер Ф. -А. 205, 213, 226, 330, 332  
Мид Дж. Г. 15 см. также Mead G. H.  
Миккельсон Дж. 341  
Миних Б. Х. 262  
Митчилл С. Л. 86  
Михельсон И. И. 256, 257  
Мицкевич А. 299, 304, 343  
Модзалевский Б. Л. 312, 315, 333, 334  
Модзалевский Л. Б. 308, 319  
Мольер Ж. -Б. 14, 310, 319  
Монгольфьер Ж. -М. 213, 332  
Монгольфьер Ж. -Э. 213, 332  
Мордвинов А. Н. 253—255  
Моцарт В. А. 128  
Мур Т. 19  
Муратов И. Я. 160, 161  
Муханов А. А. 333  
Мушина И. Б. 338  
Мэтьюрин Ч. Р. 31  
Мюссе А., де 216, 217

Набоков В. В. 331 см. также Nabokov V.  
Надеждин Н. И. 43, 57, 67, 314, 323  
Наполеон /Бонапарт/ 9, 26, 98, 149, 152, 200, 218, 229, 293,  
294, 330, 332  
Нарежный В. Т. 38, 317  
Нарышкина М. А. 202  
Нащокин П. В. 160, 162, 197, 210, 211, 213, 325, 330  
Нейман Б. В. 338  
Немировский И. В. 4  
Нерон, римский император 292  
Нибур Б. Г. 81, 83, 100  
Никербокер Д. см. Ирвинг В.  
Николай I, император 42, 43, 128, 131, 158, 159, 250, 256, 258,  
260, 263, 282  
Ноайль А. -К. -Ж., де 333  
Новосельский А. А. 336  
Новосильцева А. П. 95  
Нодье Ш. 93, 94, 312, 327

О'Белл 342, 343, 345  
Овсяннико-Куликовский Д. Н. 316  
Овчинников Р. В. 259, 337, 338  
Оганян Л. Н. 341  
Огонь-Догановский В. С. 204, 214  
Одинокое В. Г. 323, 339  
Одинцов В. В. 315  
Одоевский В. Ф. 216, 300, 305, 345  
Оксенов И. А. 341

- Оксман Ю. Г. 310, 313, 315, 318, 319, 324, 325, 329, 332, 336, 338, 339, 341, 342, 345  
Орлов А. С. 328  
Орлов С. А. 318  
Осиповы 35, 312  
Остин Д. 12, 13, 15, 37, 308, 312  
Островский П. 160, 325
- Павлова В. П. 315  
Паскевич И. Ф. 303, 345  
Пассек П. Б. 210  
Пастернак Б. Л. 44  
Пеллико С. 344  
Переверзев В. Ф. 20, 309  
Перовский А. А. (псевд.— Погорельский А.) 106, 116, 121, 216  
Пестель П. И. 332  
Петр I, царь 34—36, 40, 42, 45—49, 159, 251 282, 284—286, 288, 311, 312  
Петр III, император 262  
Петр Петрович, царевич 283, 285  
Петрарка Ф. 100, 102, 320  
Петров С. М. 313, 325  
Петровский М. А. 118, 321, 322  
Петроний Гай (Тит) 292, 293, 342  
Петрунина Н. П. 7, 222, 314, 315, 327, 329, 334, 336, 338, 342—344  
Писная В. 310  
Пихлмайер Ф. 342  
Плетнев П. А. 66, 69, 115, 254, 261, 300, 321  
Плутарх 343  
Погодин М. П. 130, 163, 217, 253, 330  
Погорельский А. см. Перовский А. А.  
Полевой Н. А. 75, 81—83, 164, 255, 317, 323  
Поморска К. 341  
Прац И. 340  
Прево А. -Ф. 214, 315 см. также Prevost A. -F.  
Предтеченская Е. А. 329  
Пришвин М. 326  
Прокопий /Кесарийский/ 80  
Прокопович Ф. 36  
Пугачев Е. И. 250—267, 272—282, 337, 338, 340, 341  
Пушкин Л. С. 330  
Пушкина Н. Н. (Гончарова Н. Н.) 87, 110  
Пыляев М. И. 332  
Пыпин А. Н. 335, 336
- Рабенер Г. В. 318  
Рабкина Н. А. 332  
Рабле Ф. 83  
Радищев А. Н. 130, 131, 161, 179  
Радклиф А. 107  
Радожицкий И. Т. 345  
Раевский Н. А. 322, 339  
Разин С. Т. 260

Рак В. Д. 4  
Расин Ж. -Б. 14  
Реизов Б. Г. 335  
Римская-Корсакова А. А. 154  
Римская-Корсакова М. И. 154  
Римские-Корсаковы 325  
Рихтер И. П. Ф. (псевд.— Жан-Поль) 100, 102, 320  
Ричард III, английский король 12  
Ричардсон С. 30, 31, 60, 62, 63, 96, 221, 307  
Ришелье А. -Э., дю Плесси 233  
Розен Н. 331, 333, 335, 336  
Розова З. Г. 327  
Ролан Ж. М. 294  
Руайе А. 327  
Руссо Ж. -Ж. 30, 31, 60, 62, 63, 96, 173, 221, 307  
Рылеев К. Ф. 18, 329  
Рычков П. И. 256

Саввин Н. А. 324  
Салтыков-Щедрин М. Е. 229, 316  
Сальери А. 128  
Санд Ж. 296, 327  
Сведенборг /Сведберг/ Э. 215, 218  
Сгриччи Т. 299  
Семевский М. И. 312, 330  
Сен-Жермен, граф 209, 210, 213, 220, 226, 234, 235, 244, 245  
Сенковский О. И. 102, 197  
Сентсбери Д. 338  
Сервантес Сааведра М., де 83, 317  
Сергиевский И. В. 326  
Сечкарев В. М. 316, 327  
Сидяков А. С. 20, 309, 311, 315, 330, 332, 334, 339, 341, 345  
Сильман Т. И. 309  
Симмонс Э. Дж. 9 см. также Simmons E. J.  
Сиповский В. В. 28, 311, 318  
Сквозников В. Д. 314, 326, 338, 340  
Скотт В. 19, 37—39, 45, 73—75, 85, 92, 93, 106, 107, 110, 154, 170, 172, 173, 267, 274, 312, 316, 318, 320, 328, 338, 339 см. также Scott W.  
Славинская А. К. 4  
Слонимский А. Л. 229, 230, 322, 332, 335  
Смирдин А. Ф. 19, 69  
Смирнов-Сокольский Н. П. 338  
Собаньская К. А. 343  
Соболева Т. П. 326, 329  
Соколов Д. Н. 337  
Соллогуб В. А. 324  
Соломон, царь Израиля 244  
Сомов О. М. 19, 309  
Сорокин Ю. С. 311  
Сталь А. -Л. -Ж., де 31, 152, 293, 300, 307, 325, 333  
Стенбок-Фермор Э. 332  
Стендаль 37, 160, 218, 239—242, 248 см. также Stendhal  
Степанов Н. Л. 27, 310, 311, 320

Степунин И. Г. 325  
Стерн Л. 83, 84, 98  
Столянский П. Н. 344  
Страхов Н. И. 265  
Страхов Н. Н. 317  
Суворов А. В. 251, 256  
Судиенко М. О. 204  
Сумароков А. П. 268, 269  
Сю Э. 217

Тассо Т. 344  
Тацит 342  
Телетова Н. К. 312  
Тиммер Ч. 316  
Титов В. П. 23—25, 107, 310, 343  
Тойбин И. М. 339, 340  
Толстой Л. Н. 5, 54, 58, 59, 78, 145, 155, 196, 314, 325, 329  
Толстой Ф. И. 322  
Томашевский Б. В. 8, 22, 208, 292, 308, 309, 312, 315, 319, 325,  
327, 329—331, 334, 335, 338, 339, 342—344  
Трилинг Л. 308  
Трубецкой Б. А. 341  
Тургенев И. С. 6, 55, 78, 123, 178, 308  
Тынянов Ю. Н. 286, 315, 341  
Тюпа В. И. 142, 324

Узин В. С. 324  
Уильямс Г. 330  
Унбегаун Б. О. 320  
Уолпол Г. 37, 107, 312  
Уссе А. 335

Федор Алексеевич, царь 284  
Федоров Б. М. 343  
Фейнберг И. Л. 25, 29, 283, 311, 312, 317, 341  
Фельде К. Ф., ван дер 215  
Фикельмон Д. Ф. 213, 332, 343  
Филиппова Н. Ф. 324  
Фирсов Н. Н. 258, 337, 338  
Флобер Г. 39, 313  
Фокин Н. И. 338  
Фон-Фок М. Я. 164, 326  
Фонвизин Д. И. 71, 179, 180, 268, 269, 316, 325, 328, 339  
Фрай Н. 223 см. также Frye N.  
Фрейд З. 247 см. также Freud S.  
Фридендер Г. М. 336, 338  
Фрумкина Р. М. 27, 28, 311  
Фукс А. А. 330

Харлов З. И. 263  
Харлова Е. Г. 257, 269  
Херасков М. М. 268  
Хирам-Авий 244  
Хлопуша (Соколов) А. Т. 265

Ходасевич В. Ф. 28, 311, 313, 330, 332  
Хыждау А. 310

Цезарь Гай, Юлий 39, 292, 305  
Цветаева М. И. 276, 277, 339, 340  
Цявловская Т. Г. 309, 310  
Цявловский М. А. 309, 332

Чайковский П. И. 197  
Чаплиц Е. И. 204  
Чекалевский П. П. 204  
Ченчи Ф. 344  
Черейский Л. А. 343  
Чернышев А. И. 251  
Чернышев В. И. 331  
Черняев Н. И. 316, 317, 319, 320, 342  
Чехов А. П. 146  
Чичерин А. В. 53, 54, 242, 314, 317, 334, 336  
Чулков М. Д. 340  
Чхайдзе Л. В. 331, 332  
Чхейдзе А. И. 337

Шаликов П. И. 164, 326  
Шарыпкин Д. М. 333, 334  
Шатобриан Ф. -Р. 31, 152 см. также Chateaubriand F. R.  
Шаховский А. А. 94, 197  
Шванвич М. А. 250—252, 278, 336  
Шварц А. 336  
Шварц М. 336  
Шекспир В. 13—16, 18, 93, 106, 110, 308, 320, 343  
Шелли П. Б. 344  
Шенгели Г. 321  
Шестериков С. П. 341  
Шиллер Ф. 116, 168, 169, 327  
Шкловский В. Б. 313, 315, 327, 332, 338, 339  
Шлегель А. 15, 309  
Шляпкин И. А. 326  
Шмид В. 7, 142, 148 см. также Schmid W.  
Шонинг М. 289, 290  
Шоу Дж. Т. 28, 123, 321, 322, 324 см. также Shaw J. T.  
Штрайх С. Я. 322

Щеголев П. Е. 318

Эйхенбаум Б. М. 200, 309, 311, 330, 341  
Энг Я., ван дер 142, 320, 321  
Энгель С. 325  
Эрлих В. 11 см. также Erlich V.  
Эткинд Е. Г. 341

Юдин, прокурор 161  
Юнг Э. 217  
Юрьев Ф. Ф. 34

Языков А. М. 197  
Языков Н. М. 330  
Яковлев Н. В. 339  
Якубович А. И. 154, 322  
Якубович Д. П. 312, 316, 319, 320, 328, 330, 333, 338, 342  
Яцимирский А. И. 326, 327

Anderson R. B. 340, 341  
Aurelius V. S. 342  
Austen J. 308

Baily B. 309  
Balzac H., de 217, 334 см. также Бальзак О., де  
Barbier A. 327  
Bayley J. 328, 339  
Becher I. 342  
Beranger P. J. 217  
Besançon A. 341  
Bestuzhev-Marlinsky A. 321 см. также Бестужев-Марлинский А. А.  
Bievre G. M., de 344  
Blake W. 308  
Brang P. 338  
Brombert V. 336  
Busch U. 321  
Büsching A. F. 337  
Byron G. G. 218, 308 см. также Байрон Д. -Г.

Chateaubriand F. R. 325 см. также Шатобриан Ф. -Р.  
Clayton J. D. 320, 333  
Commins S. 317  
Courier de Mere P. L. 318  
Cross S. H. 337  
Cruden A. 312  
Custine A. 344

Davie D. 338, 340  
Debreczeny P. 323  
Dostoevsky F. M. 336

Erllich V. 308 см. также Эрлих В.

Fiquelmont D. F. 343, 344 см. также Фикельмон Д. Ф.  
Flaubert G. 313 см. также Флобер Г.  
Florinsky M. T. 333  
Ford B. 308  
Forman M. B. 309  
Freud S. 336 см. также Фрейд З.  
Frye N. 334 см. также Фрай Н.

Gide A. 329  
Greene M. 338

Gregg R. A. 334  
Gronicka A., von 332  
Grygar M. 341

Harlin A. 341  
Hart F. R. 327, 339  
Houssaye A. 335  
Hugo V. 217 см. также Гюго В.

Ingham N. E. 310, 312, 320, 334  
Irving W. 312, 317 см. также Ирвинг В.

Karpovich M. 337  
Kauchtschischwili N. 343, 344  
Keats J. 309 см. также Китс Д.  
Kleist H. 328  
Kodjak A. 330, 332, 335, 336, 341

Labriolle F., de 332, 335  
Lagrange A., de 320  
Lamartine A. M. L. 217  
Laveaux J. -Ch. -T. 337  
Lednicki W. 319, 320, 327, 343, 344  
Leighton L. G. 321, 333, 335  
Letessier F. R. 325

Marmontel J. -F. 315 см. также Мармонтель Ж. -Ф.  
Marsan J. 335  
Martino P. 335  
Matlaw R. E. 345  
Mead G. H. 309  
Meynieux A. 331  
Mikkelson G. E. 341  
Mitchill S. L. 86  
Musset A., de 217 см. также Мюссе А., де

Nabokov V. V. 312, 331, 333  
Nodier Ch. 327 см. также Нодье Ш.

O'Bell 342, 343, 345  
Odyniec A. E. 343  
Olcott A. 341

Passage C. E. 310, 312, 320, 333  
Pellico S. 344  
Pichl-mayr F. 342  
Prevost A. -F. 332 см. также Прево А. -Ф.  
Prudhomme L. -M. 333

Rabener G. W. 318  
Reisov B. 335

Richter J. P. F. 320  
Rosen N. 331, 332, 335, 336  
Royer A. 327

Saintsbury G. 338  
Shakespeare W. 308  
Schanz M. 342  
Schlegel A. W., von 309 см. также Шлегель А.  
Schmid W. 324 см. также Шмид В.  
Schoning M. 341  
Schwartz A. 336  
Schwartz M. M. 336  
Scott W. 312, 316—319, 327 см. также Скотт В.  
Shaw J. T. 311, 321, 322, 324, 335, 336 см. также Шоу Дж. Т.  
Shelley P. B. 344  
Sigstedt C. R. 333  
Simmons E. J. 308, 316, 337 см. также Симмонс Э. Дж.  
Stang R. 313  
Starr Ch. G. 342  
Stenbock-Fermor E. 339  
Stendhal 335, 336 см. также Стендаль  
Sue E. 217

Timmer Ch. B. 316  
Todd W. M. 311  
Trilling L. 308  
Turnell M. 336

Unbegaun B. O. 320

Van der Eng J. 316, 319—321, 323, 324, 341  
Van der Velde K. F. 215  
Vickery W. N. 318, 324  
Vigny A. 217

Wade D. W. 342  
Weber H. B. 330, 335, 336  
Weintraub W. 343, 344  
Wellek R. 336  
Williams G. 330  
Wolff T. A. 308  
Woodhouse R. 309  
Wynne L. 341

## СОДЕРЖАНИЕ

|   |     |
|---|-----|
| Предисловие к русскому изданию . . . . .                                | 5   |
| I. Путь Пушкина к прозе . . . . .                                       | 8   |
| II. Эксперименты с разными способами<br>повествования . . . . .         | 34  |
| III. „Белкин“ и „Горюхино“ . . . . .                                    | 66  |
| IV. „Рославлев“ и „Дубровский“ . . . . .                                | 148 |
| V. „Пиковая дама“ . . . . .   | 196 |
| VI. „Капитанская дочка“ . . . . .                                       | 250 |
| VII. Последние прозаические произведения . . . . .                      | 282 |
| Примечания . . . . .  | 308 |
| Основные издания сочинений, писем<br>и других текстов Пушкина . . . . . | 346 |
| Указатель имен . . . . .  | 383 |

## Пол Дебрецени

Д 25 Блудная дочь. Подход Пушкина к прозе / Пер. с англ. СПб.: Гуманитарное агентство «Академический проект», 1996. — 398 с.

Серия «Современная западная русистика»

ISBN5-7331-0033-8

В книге профессора славистики университета Сев. Каролины (США) Пола Дебрецени проза Пушкина рассматривается в тесной связи с теоретическими воззрениями эпохи на место прозаического рода словесности.

В центре внимания исследователя неизменно остается "разница потенциалов" между первоначальной авторской интенцией и реальностью художественного воплощения. Такой метод позволяет ученому показать, как Пушкин, оставаясь приверженцем "голой" прозы как "неприкрашенного" жанра, в своих прозаических созданиях обращается к поэтическим приемам.

Историческим фоном исследования стала та традиция европейской прозы, которая формировалась в 1820—30-е годы XIX века во Франции.

Книга представляет интерес не только для специалистов, но и для всех, кто интересуется историей русской литературы.

83. 34 США

Пол Дебрецени  
Блудная дочь.  
Подход Пушкина к прозе

Ответственный редактор  
*И. Ю. Куберский*

Художник  
*В. В. Бродский*

Художественный редактор  
*В. Г. Бахтин*

Корректор  
*Н. Н. Фоменко*

APN062679от02.06.93

Подписано в печать 09. 07. 96 г.

Формат 60х90 1/16. Печать офсетная. Усл. печ. л. 25. Тираж 1 000 экз. Заказ № 80.

Отпечатано в типографии издательства "ПЕТРО - РФ".  
г. Санкт-Петербург. Прачешный пер., л. 6.

Гуманитарное агентство «Академический проект»  
199034, Санкт-Петербург, наб. Макарова, 4

*В серии*



**СОВРЕМЕННАЯ  
ЗАПАДНАЯ  
РУСИСТИКА**

***вышли книги:***

1. М. Левитт. Литература и политика: Пушкинский праздник 1880 г.
2. У. Тодд. Дружеское письмо как литературный жанр пушкинской эпохи.
3. Ж.-Ф. Жаккар. Даниил Хармс и конец русского авангарда.
4. В. Эрлих. Русский формализм.

***В 1996 году выйдут следующие книги серии:***

1. Л. Лейтон. Эзотерическая традиция в русской романтической литературе.
2. П. Дебрецени. Блудная дочь. Подход Пушкина к прозе.
3. У. Тодд. Литература и общество в пушкинскую эпоху.

**По вопросам распространения обращаться в  
Гуманитарное агентство «Академический проект».  
199034, Санкт-Петербург, наб. Макарова, 4  
тел. 218-0002**